

POURQUOI LFKs EXISTE-T-ELLE ET QUE FAIT-ELLE ?



Table des matières

Préface	page 3
Introduction	page 6
Chapitre I. <i>Ce que fait LFKs</i>	page 8
Chapitre II. <i>L'invention de l'art séparé</i>	page 16
Chapitre III. <i>L'artiste, l'œuvre et le public</i>	page 22
Chapitre IV. <i>Refaire entrer l'art dans la vie</i>	page 28
Chapitre V. <i>À quoi l'autonomie de l'art fait-elle écran ?</i>	page 37
Chapitre VI. <i>L'anthropologie perd la bataille de la culture</i>	page 49
Chapitre VII. <i>La participation déplace la séparation ; déplacer la participation</i>	page 65
Chapitre VIII. <i>Les arts passent à l'action</i>	page 75
Note sur les sources et les références	page 98
Note à propos de Bunchy Carter, Kathleen Cleaver et les arts des Panthers	page 99

Préface

Répondre à la question qui ouvre ce texte — pourquoi LFKs existe-t-elle, que fait-elle — pouvait tenir en quelques pages. Il aurait pu suffire en effet de retracer la pratique de LFKs telle qu'elle ne cesse de changer ses moyens d'être et d'agir, du spectacle à l'école, du film au centre de soin. Mais le seul énoncé d'une telle pratique ouvre une autre question qu'aucune description ne referme : pourquoi faut-il, à chaque fois, tant déplacer l'œuvre pour qu'elle rejoigne la vie dont elle procède ?

La réponse à cette seconde question demande de comprendre comment l'art s'en est séparé — non par accident, mais par un mouvement daté, nommé, dont les auteurs, les académies et les lois portent la trace. Il faut ensuite observer comment l'autonomie, conquise pour soustraire l'art à certains pouvoirs, n'a finalement pas suffi à le protéger ; comment elle a pu au contraire devenir l'un des instruments par lesquels le pouvoir contrôle les conditions d'existence de l'art. Un siècle de tentatives pour s'en défaire, de l'avant-garde à l'esthétique relationnelle, n'a pas suffi : l'institution a absorbé ce qui la contestait, avec une facilité déconcertante — elle l'a qualifié d'art et ramené ainsi dans ses filets. Quant à l'anthropologie, qui a convaincu le monde qu'aucune société humaine ni personne n'est dépourvue de culture, si elle a forcé l'institution culturelle à se réformer, elle ne l'a pas révolutionnée — une victoire défaite en quelque sorte.

À nouveau le texte pourrait s'arrêter là, sur un diagnostic sans issue. Il ne s'y arrête pas, parce qu'il lui reste un mot à traiter : le mot participation, qu'un demi-siècle de pratiques et d'expériences artistiques parmi les plus diverses a interrogé sans le dépasser. La participation entend faire le pont entre les arts et le monde, à égalité, sans que personne ne se mouille. Mais participer, c'est encore prendre part à une forme dont un autre porte l'existence et c'est la formule elle-même qui prend l'eau. LFKs préfère la nage, à contre-courant. Elle opère — en actes — un renversement plutôt qu'un aménagement, une inversion de la participation : la partie artistique devient

elle-même participante d'une action dont elle ne porte ni l'origine ni la nécessité.

Deux figures, que rien en apparence ne devrait rapprocher — François d'Assise et le Black Panther Party — mettent ce renversement à l'épreuve. Aucun des deux n'a jamais revendiqué le titre d'artiste. L'un comme l'autre a produit, dans l'action même, une forme dont la force tient à son inséparabilité : distinguée de l'action et transformée en art, elle n'aurait plus agi sur l'ordre des choses comme elle l'a fait dans les deux cas.

L'inversion de la participation n'a rien d'une doctrine. Elle répond à ce moment précis où la participation s'est imposée comme la forme dominante de l'engagement de l'art ; ailleurs, plus tard, d'autres formes se mettront au point en situation. Ce que l'outil sert ne change pas avec lui : permettre à chacun d'ajouter à sa vie, à ses actes — des plus exceptionnels aux plus quotidiens — cette dimension d'art qui ne sert à rien et qui pourtant les agrandit. Et la vie entière.

Cette exigence en toutes choses, LFKs la met à l'épreuve — jusque dans des écoles supérieures implantées dans des quartiers que l'appareil culturel a longtemps tenus pour son dehors.

Introduction

LFKs est une compagnie de création. La création est la raison d'être de LFKs. La création est la première de ses missions, c'est-à-dire que la mission de création engendre et organise toutes les autres missions que LFKs peut être amenée à remplir. La création est le fil que LFKs ne perd pas — elle le suit, descendant ou remontant, aussi loin que les logiques de la création peuvent la conduire. Son rythme est la course et sa discipline, le marathon.

LFKs est une compagnie d'action. Elle réfléchit ce qu'elle fait — c'est-à-dire : ce qu'elle fait ajuste ce qu'elle a fait et prépare ce qu'elle va faire. Agir par la création l'oblige à la réfléchir pour ne pas la reproduire, sans quoi la création pourrait disparaître sous l'effet même de la répétition. Il faut avancer et ne pas recommencer — comme l'eau du fleuve où se baigne Héraclite et plus encore, car LFKs se demande : « que peut-on créer d'autre qu'une baignade ? qu'un fleuve ? et l'eau, d'où vient qu'il y ait de l'eau ? ». Il faut remonter aux sources. Et au-delà.

Ces questions ne sont pas marginales : elles sont fondamentales et LFKs ne se pense pas comme un groupe alternatif, dont la tendance serait de se séparer du monde. LFKs est une assemblée conformiste, dont le projet n'est pas de se conformer au monde des arts comme il est, mais au monde des gens comme ils vont. L'esprit de création que défend LFKs est l'esprit commun radicalisé — ce qui ne veut pas dire : l'esprit de la majorité. Il n'exclut aucun groupe, aucune minorité, pas même celles que compose « le monde des arts », et qui, elles-mêmes, se vivent désormais comme à part. D'où vient d'ailleurs que les arts se soient à ce point séparés ?

Chapitre I.
Ce que fait LFKs

LFKs produit des formes qui agissent dans les situations dont elles procèdent. Une création de LFKs commence rarement par le choix d'un art ou d'un format. Elle commence par une question, une rencontre, un lieu, une contradiction, parfois une commande dont les termes doivent être déplacés. Le spectacle, le film, l'installation, l'école, la musique, le site génératif ou le lieu de soin apparaissent ensuite comme les moyens requis par ce qui est en train d'être compris. Leur diversité ne constitue pas un programme pluridisciplinaire. Elle résulte d'une même intention poursuivie assez loin pour que la forme initialement envisagée doive changer.

Les premières créations de LFKs font entrer dans l'œuvre la situation historique où elles prennent naissance. *Radix*, réalisé en Russie soviétique au moment de son effondrement, importe sur scène la société marchande qui attend aux portes de l'Union : produits dérivés fabriqués à bas coût et revendus cher dans la salle même, faux billets tirés au canon sur le public, bars, stands commerciaux, publicités interrompant le spectacle sans financer quoi que ce soit – elle est présente pour imposer déjà son rythme et annoncer le monde qui vient. Un marathonien court sur un tapis roulant pendant la durée réelle d'un marathon et le show commence et s'arrête avec lui ; derrière lui, le Leningrad contemporain défile dans un travelling continu en 16 millimètres. Des cascadeurs russes se battent sur scène devant de grands écrans. Filmés dans les rues ou chez eux, des habitants de Leningrad déclament les poèmes de Pouchkine qu'ils connaissent par cœur. D'autres films montrent une chaîne d'abattoir locale, des images d'actualité du jour même – le pouvoir s'effondre, la censure a décroché. Une musique post-rock jouée live, la danse et le chant traversent ces différentes couches. L'œuvre ne rassemble pas ces éléments pour additionner les disciplines : elle met en relation des corps entraînés, des corps industrialisés, des corps perdus, une mémoire poétique, dramatique et l'accélération de l'histoire en cours.

Le *Train du Shaba* étend ensuite la création à son déplacement sur des milliers de kilomètres, à son économie et aux relations produites sur son passage. Le train transporte un spectacle, mais il est aussi cinéma, bibliothèque, plateforme musicale, dispensaire, lieu de vie et œuvre mobile. Son principe est le « troc de la fête et des imaginaires » : ce qu'il apporte n'épuise pas ce qu'il fait, puisque chaque arrêt transforme aussi ceux qui voyagent et ce qu'ils emportent avec eux. *Budi Se Lijepa*, créé en Croatie pendant une guerre, prend pour récit la fabrication même du spectacle dans un pays en guerre. La situation cesse d'entourer l'œuvre comme un contexte ; elle entre dans son temps, ses moyens, ses corps et sa dramaturgie.

Une autre évolution commence lorsque les personnes rencontrées cessent d'être seulement les sujets ou les destinataires du travail. *Mokko*, créé à Maurice, réunit pour la première fois LFKs et des habitants sans rapport antérieur avec la scène. *La Vie a de longues jambes* fait de la vie d'Oumou Sy le principe d'un monde. Un grand jardin public devient une immense robe jaune. Aminata Fall et Goo Bâ y chantent ; des chevaux le traversent au galop ; une grande fanfare militaire avance en silence. Un bœuf blanc devient l'écran sur lequel sont projetés des corps d'enfants nageant sous l'eau. Des mendiants aveugles apparaissent, tandis qu'un saint Sébastien féminin psalmodie du Fanon. Musique, danse, chant, performance, présences animales et actions réellement accomplies composent une fiction qui ne vient pas recouvrir la vie d'Oumou, mais se construit depuis les puissances, les images et les contradictions que cette vie fait apparaître. Une existence n'est plus seulement racontée. Elle fournit l'espace, les signes, les présences et les puissances à partir desquels la création s'organise.

Man-Keneen-Ki oblige LFKs à aller plus loin. Avec Issa Samb, Kan-si et d'autres artistes de Dakar, LFKs ouvre un centre d'art et de soin pour des enfants errants. Repos, soins médicaux, enseignement, enquête, production et diffusion y appartiennent au

même processus. *L'Envers du jour*, *Poèmes à l'infect*, *l'Insulte faite au paysage*, les films, les photographies, les opéras, les livres et les expositions naissent de la vie du lieu. Issa Samb joue — au sens théâtral — avec les enfants. La création ne se contente plus d'accueillir des personnes dans une œuvre : elle doit produire le milieu, la durée et les moyens qui leur permettent de créer. Certains enfants deviennent à leur tour photographes, cinéastes ou producteurs de leurs propres récits. Robert Delpire contribue à leur exposition. Henri Cartier-Bresson accorde son parrainage. Jean Rouch accompagne la circulation du film de Papis Thione. Ousmane Sow parraine l'ensemble. Ces reconnaissances ne remplacent pas la légitimité propre aux créations des enfants ; elles leur ouvrent des espaces de diffusion et des développements qui auraient été hors de portée.

Battling Siki fait entrer sur scène des pratiques qui conservent leur nécessité propre. Des boxeurs y boxent, des chiens y aboient après les boxeurs, une prêtresse de *ndëpp* entre en transe chaque soir au milieu d'un quatuor à cordes et du bruit des coups. L'opéra compose avec des actions que la représentation ne peut entièrement absorber. *Le Projet Jean Osinski* déplace la même question vers l'institution : une commande liée à un musée du Travail devient un musée-action dédié à l'inactivité, portant le nom d'un jeune homme de Forbach, chômeur fils de chômeur. La personne n'est plus appelée à illustrer un problème social ; sa situation oblige la création à inventer une institution depuis laquelle ce problème peut être observé, raconté et déplacé.

Le travail formel suit la même évolution. L'immersion ne désigne pas seulement l'entrée physique du spectateur dans un dispositif. Son corps, son regard et son déplacement deviennent les moyens de la progression dramaturgique. Le récit cesse d'être uniquement conduit devant lui ; il se construit à mesure qu'il avance, choisit, contourne, découvre ou revient sur ses pas. Les espaces

emboîtent plusieurs mondes, parfois comme des couches successives dont chacune modifie la lecture de la précédente. Le temps peut se refermer en boucle, recommencer autrement, ou déployer une durée que le mode de la visite ne peut plus absorber, obligeant le spectateur à décider de nouveau comment il s'y tient.

Si Poteris Narrare, Licet déploie ses images en mouvement tout autour du spectateur qui dispose d'une fenêtre de vision gyroscopique et lui laisse choisir ce qu'il regarde. *La Dispersion du Fils* poursuit la recherche d'un cinéma dont aucune projection ne produit le même récit. *Le Préau d'un seul* construit un camp futuriste destiné à un seul migrant et invite les visiteurs à le parcourir. La fiction n'absorbe pourtant pas toutes les actions qui s'y déroulent. Le médecin est médecin, le chef cuisinier chef cuisinier, la modiste modiste : chacun exerce dans le camp une pratique qui conserve ses savoirs, ses fonctions et sa réalité propres. Le visiteur progresse ainsi dans un monde fictionnel composé d'actions qui, elles, ne sont pas toutes feintes. LFKs s'est associé le concours de Migreurop, un réseau de juristes et d'organisations engagé dans l'enquête et l'action contre les camps de rétention. Au terme de son parcours, le visiteur pénètre les bureaux de campagne de Migreurop, accède à ses cartes de l'Europe et aux informations recueillies sur le terrain qui lui sont transmises directement par des membres du réseau. Le visiteur se trouve en dialogue avec des personnes qui agissent sur la réalité dont le camp fictionnel procède. Il n'y a alors plus rien à regarder passivement. Celui qui était spectateur peut entrer dans une enquête sur les camps. Ce dernier geste éclaire rétrospectivement la traversée qu'il vient d'accomplir. L'expérience physique et fictionnelle du camp devient l'approche sensible d'un système que les cartes, les récits et le dialogue permettent maintenant de connaître. Le dispositif ne cherche donc pas à rendre le public plus actif tout en le maintenant dans sa fonction de public. Il organise un passage au terme duquel cette fonction peut cesser.

Déplacée en Europe ou au Japon, la création n'est jamais reprise à l'identique. Chaque territoire oblige à reprendre l'enquête, à rencontrer d'autres acteurs et à reconstruire le camp depuis les formes locales du contrôle migratoire.

La générativité prolonge cette recherche. Elle permet à l'œuvre de produire plusieurs agencements à partir d'une même matière, sans réduire plusieurs vies ou plusieurs récits à un montage définitif. Pour *Tour-Réservoir*, LFKs passe deux ans avec les habitantes d'une tour de Caucriauville, un quartier populaire du Havre. Leur vie quotidienne ne vient pas remplir une structure conçue d'avance ; l'enquête détermine progressivement la forme. Le site génératif expose les paroles, les images, les voix, les habitudes et les événements selon des relations variables, parce qu'aucune suite unique ne peut prétendre contenir ces vies.

Deux années de travail en Seine-Saint-Denis conduisent à une autre transformation. *I.D.M.* : une station spatiale est construite dans le camp où des migrants sont réellement maintenus. Le lieu devient studio de cinéma ; ceux qui y vivent, ainsi que d'autres habitants du département, de tout âge, milieu et origine, sont envoyés dans l'espace par le tournage d'un film de cinq heures trente, librement inspiré de *Solaris*. La fiction n'efface pas le camp. Elle le transforme en moyen de produire un autre monde, tout en faisant répondre l'espace clos de la station à l'espace d'attente et de rétention où le film est fabriqué.

Les cycles longs donnent à l'enquête le temps de changer de forme, de lieu et de point de vue. *L'Art d'être pauvre*, consacré à François d'Assise, traverse pendant plus de dix ans films, spectacles, textes, installations et oratorios. Le travail reprend la pauvreté volontaire, le vêtement, la poésie, les animaux, la fraternité et la formation progressive d'une institution autour de François. Aucune création ne contient l'ensemble de l'enquête. Chacune isole un problème, met à l'épreuve une forme et transmet à la suivante ce qu'elle n'a pu résoudre.

Le cycle *vitaNONnova* construit successivement des créations à partir d'Eldridge Cleaver au Théâtre Garonne à Toulouse, de Huey P. Newton au Festival d'Aix, de Bobby Seale dans la Grande Halle SNCF d'Arles pour Marseille- Provence 2013, de Fred Hampton à l'Université de Chicago, d'Assata Shakur au Festival de Vienne... Chaque figure réclame une enquête spécifique sur ce qui, dans sa vie et dans la lutte, la caractérise en propre : Newton et le discours politique, Cleaver et la propagande, George Jackson et la discipline du corps en prison, Fred Hampton et l'action locale, Bobby Seale et l'idée de justice, Assata Shakur et la violence d'État. De cette enquête se déduit, pour chaque création du cycle, une forme propre — une relation singulière à l'écriture, à la parole, au corps, à l'espace et au temps. Le cycle ne décline pas un même sujet sous six portraits. Il reprend, depuis plusieurs personnes et plusieurs territoires, la question des formes par lesquelles une organisation politique agit, se présente, transmet ses savoirs et survit à sa répression.

Sup de Sub a occupé une part essentielle du travail de LFKs dans les années les plus récentes. L'école prolonge des questions déjà rencontrées dans FDM, Man-Keneen-Ki — deux institutions précédemment fondées pour la jeunesse par LFKs, où la pédagogie a occupé une place centrale — et les créations menées par enquêtes longues : quelle durée faut-il construire pour qu'une personne puisse apprendre, comprendre, fabriquer et modifier son rapport au monde ? Quels lieux, quels savoirs, quelles situations et quelles responsabilités rendent cette transformation possible ? Sup de Sub rassemble arts, sciences, création, enquête et vie collective dans une organisation destinée à de jeunes adultes en rupture. Les *CÉNA*, journaux de connaissance génératifs en ligne conçus pour ses étudiants, à partir de milliers de ressources créées, sélectionnées, ordonnées et raisonnées, inscrivent dans l'école la recherche menée sur les formes variables : chaque composition associe des ressources différentes et produit des rapprochements qu'un parcours identique pour tous ne pourrait

prévoir. Les forums annuels, les événements publics hebdomadaires ou mensuels, ainsi que les films, les expositions, les musiques et les spectacles produits et diffusés, dans ce cadre, donnent une destination réelle aux apprentissages. Ils obligent les étudiants à construire des formes, à les adresser au dehors et à répondre collectivement de ce qu'ils rendent public. Deux campus ont porté cette organisation de Sup de Sub à Marseille et en Seine-Saint-Denis.

LFKs ne suit pas une progression qui conduirait du spectacle à l'école, comme si une activité avait remplacé l'autre. Plusieurs lignes se développent, se croisent, s'interrompent et reprennent : faire entrer une situation dans l'œuvre ; faire de la création un lieu où des personnes agissent ; transformer le corps et le déplacement du spectateur en dramaturgie ; emboîter plusieurs mondes dans un même espace ; défaire la clôture du récit par la boucle, la variation ou la génération ; produire les conditions matérielles, pédagogiques ou institutionnelles nécessaires à l'action. Le travail se déplace à nouveau. L'expérience de Sup de Sub nourrit aujourd'hui la conception d'un réseau national d'écoles supérieures de quartier, tandis que LFKs ouvre d'autres enquêtes, notamment dans *les îles extrêmes européennes*. Ces développements ne prolongent pas une forme devenue modèle. Ils reprennent les problèmes qui traversent l'ensemble du travail : comment un lieu transforme-t-il les manières de vivre, d'apprendre, de produire et d'agir ; quelle forme doit être construite pour rendre ces transformations observables et partageables ?

Une question revient : pourquoi faut-il chaque fois tant déplacer l'œuvre, étendre sa durée, modifier la place de ceux qui la font et de ceux qui la rencontrent, pour que la création rejoigne la vie dont elle procède ? La réponse demande de comprendre comment l'art s'en est séparé.

Chapitre II.

L'invention de l'art séparé

La catégorie appelée « art » aujourd'hui ne possède ni origine unique ni date de naissance. L'Antiquité et le Moyen Âge ne disposent d'aucune catégorie unifiée qui lui corresponde.

Ars, comme technè, désigne un savoir réglé et transmissible par préceptes : la médecine, la navigation, la rhétorique, la cordonnerie ou la peinture relèvent à ce titre d'un même ordre général de compétences. Le schéma scolastique des sept arts libéraux réunit la grammaire, la rhétorique, la logique, l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. La peinture et la sculpture demeurent parmi les arts mécaniques, aux côtés du tissage, de la forge ou de l'armurerie. La musique elle-même n'y figure pas comme production d'œuvres destinées à l'écoute, mais comme science des rapports numériques. Paul Oskar Kristeller a donné de cette différence la reconstruction historiographique qui demeure la plus influente : le regroupement moderne de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la musique et de la poésie ne possède pas, selon lui, d'équivalent constitué dans l'Antiquité ou au Moyen Âge¹.

L'absence d'une catégorie autonome ne suffit pas à prouver qu'une unité complète aurait alors lié l'art et la vie. Des spécialistes, des hiérarchies, des commanditaires et des spectateurs existaient. Certaines productions faisaient déjà l'objet d'une admiration détachée de leur fonction immédiate. Le fait historique est plus restreint. La peinture, la sculpture, la poésie, la musique et l'architecture n'étaient pas encore pensées comme les espèces d'un même genre séparé de l'ensemble des autres activités. L'hypothèse d'une continuité plus profonde entre fabrication, usage, rite et production symbolique ne peut être déduite de la seule absence du mot « art ».

¹ Paul Oskar Kristeller — *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*, 1951 et 1952 — montre que le regroupement de la poésie, de la musique, de la peinture, de la sculpture et de l'architecture sous une catégorie commune des beaux-arts se stabilise au XVIII^e siècle. James I. Porter conteste l'idée d'une rupture aussi nette entre les conceptions anciennes et modernes. La thèse de Kristeller est ici retenue comme cadre historique, non comme preuve d'une unité complète de l'art et de la vie avant la modernité.

La première transformation décisive touche moins aux œuvres qu'au rang de ceux qui les produisent. En 1435, Leon Battista Alberti, avec le *De Pictura*, fonde la dignité de la peinture sur la perspective et les mathématiques. Le peintre ne doit plus être regardé comme un exécutant manuel : la géométrie, l'histoire, la poésie et la connaissance du monde concourent à son travail. Léonard de Vinci prolonge cette revendication. Le paragone compare la peinture à la poésie, à la musique et à la sculpture, puis la place au-dessus d'elles en raison de l'immédiateté cognitive de la vision : l'œil saisirait d'un regard ce que la parole ne peut déployer que dans le temps.

Les disputes du paragone ne réunissent pas les arts, elles les classent. Leur objet porte sur la supériorité relative de pratiques déjà reconnues, non sur leur appartenance à une catégorie commune fondée sur un même principe. La peinture et la sculpture cherchent à quitter le rang des métiers mécaniques pour rejoindre celui des activités intellectuelles. L'artiste commence ainsi à se distinguer de l'artisan avant que l'art n'existe comme domaine unifié.

Les académies donnent des formes institutionnelles différentes à cette revendication. L'Académie du dessin de Florence, fondée en 1563, associe reconnaissance princière — pouvoir politique —, communauté professionnelle et pensée théorique du dessin. L'Académie royale de peinture et de sculpture, créée en France en 1648 par Louis XIV, engage plus directement l'émancipation de ses artistes membres à l'égard des corporations, des structures et des règles encore largement médiévales. Académies et corporations coexistent, rivalisent et négocient leurs prérogatives, selon des calendriers propres à chaque ville et à chaque pratique : l'élévation hors du métier n'est ni uniforme ni achevée. La musique dépend encore de la chapelle, de la cour, du théâtre et, plus tard, du concert public. L'architecture demeure liée au calcul, au chantier et à la commande. Aucune rupture unique ne fait passer l'ensemble des arts d'un monde à un autre.

La hiérarchie académique porte toutefois la trace du principe qui organise le mouvement. L'historiographe du roi, André Félibien, ordonne les genres picturaux selon une progression qui place les natures mortes au degré inférieur, puis le paysage, les bêtes, la figure humaine et, au sommet, les compositions historiques et allégoriques. Plus le peintre paraît inventer, composer et mobiliser des connaissances, plus il s'élève au-dessus de la simple reproduction des choses visibles. Plus une pratique paraît dépendre de l'imitation matérielle, plus elle reste proche du métier ; plus elle semble relever de l'intellect et de l'invention, plus elle accède à la dignité de l'art. La séparation commence donc par une coupure interne au faire : la conception est élevée au-dessus de l'exécution, l'invention au-dessus de la répétition, l'esprit au-dessus de la main.

Le système moderne des beaux-arts ne se constitue qu'au milieu du XVIII^e siècle. Charles Batteux réunit, en 1746, la poésie, la peinture, la sculpture, la musique et la danse sous le principe de l'imitation de la belle nature. L'architecture et l'éloquence demeurent pour lui des arts mixtes, attachés aussi à l'utilité. Le système ne surgit donc pas achevé : il se forme en cherchant sa frontière. Des activités jusque-là rapprochées par analogie ou comparées dans des disputes de préséance deviennent les membres d'un ensemble. L'unification des beaux-arts produit en même temps leur séparation : les pratiques admises dans la nouvelle catégorie sont soustraites à la continuité générale des savoir-faire, tandis que les autres demeurent du côté de la technique, de l'utilité ou du métier.

Alexander G. Baumgarten a forgé le terme *aesthetica* en 1735 avant de constituer, dans son traité de 1750-1758, une discipline philosophique consacrée à la connaissance sensible. L'esthétique ne désigne pas encore chez lui la seule philosophie de l'art, mais son invention contribue à faire de la sensibilité un domaine théorique susceptible de posséder ses lois et ses critères. Une sphère se forme à

la fois par le rassemblement de certaines pratiques et par l'élaboration d'un discours capable d'en définir la valeur.

L'unité nouvelle porte en elle sa fragmentation future. Gotthold E. Lessing, dans son essai *Laocoon* de 1766, conteste l'application d'un même principe à la peinture et à la poésie. La première emploie des signes disposés dans l'espace et saisis simultanément ; la seconde emploie des signes successifs dans le temps. Les arts réunis ne peuvent donc être jugés selon des règles identiques. Lessing n'annonce pas lui-même la dissolution du système des beaux-arts. Son analyse permet de saisir une contradiction : le mouvement qui réunit les arts sous un principe commun conduit chacun d'eux à revendiquer la spécificité de ses moyens. L'unification prépare la séparation interne des disciplines qu'elle vient de rassembler².

Emmanuel Kant donne à cette formation sa formulation philosophique dans la *Critique de la faculté de juger* de 1790. Le jugement de goût repose sur un plaisir désintéressé, indépendant de l'utilité, du désir et du concept déterminé. La beauté présente une finalité sans fin : l'objet semble ordonné sans que cette ordonnance puisse être rapportée à une fonction extérieure. Kant ne crée pas la séparation de l'art ; il construit l'autonomie du jugement esthétique. Une transformation historique des pratiques et des positions reçoit ainsi la forme d'un principe : l'indépendance à l'égard de l'usage peut désormais apparaître comme le régime propre de l'expérience esthétique.

Les expressions « séparation de l'art », « art séparé » ne désignent ni un art marginal, ni une création qui aurait pris ses

² La constitution du système moderne des beaux-arts résulte d'un processus, non d'un acte fondateur unique. Charles Batteux rassemble en 1746 plusieurs pratiques sous le principe de l'imitation de la belle nature ; Alexander Gottlieb Baumgarten donne à l'aesthetica le statut d'une science de la connaissance sensible entre 1750 et 1758 ; Lessing distingue en 1766 les arts de l'espace et les arts du temps. Le rapprochement reconstitue la formation progressive d'un domaine esthétique et les tensions internes qui l'accompagnent.

distances avec le monde de l'art. Elles nomment au contraire le régime devenu dominant de l'art : celui qui distingue les œuvres des autres productions, les artistes de ceux qui ne sont pas reconnus comme tels et le public de ceux qui agissent. À ce titre, l'art séparé correspond largement à ce que l'on appelle ailleurs l'art officiel, légitime ou institutionnel, sans se réduire aux seules commandes de l'État ni à une esthétique particulière.

Chapitre III.

L'artiste, l'œuvre et le public

La formulation philosophique de l'autonomie éclaire une organisation matérielle constituée, dès le XVII^e siècle, par d'autres voies. Académies, Salons, marchés et institutions de conservation donnent progressivement des positions distinctes à l'artiste, à l'œuvre et au public. L'académie forme, classe et consacre. Dès 1667, le Salon expose de façon occasionnelle les œuvres à des personnes qui n'en sont ni les commanditaires ni les usagers directs ; sa tenue régulière à partir de 1737 achève d'établir un circuit nouveau, composé de l'artiste, de l'œuvre exposée, de la critique et du public. Le jugement a cessé d'être contenu dans la relation entre le producteur, le commanditaire et l'autorité qui organise la commande. Il s'est déplacé vers un espace d'exposition, de commentaire et de réputation où interviennent des visiteurs, des écrivains et des critiques.

Le marché étend au même moment la circulation des œuvres au-delà de la commande attachée à un usage défini. La commande religieuse, aristocratique ou publique ne disparaît pas ; elle coexiste avec l'essor des marchands, des collections privées et d'acheteurs qui acquièrent une œuvre sans avoir déterminé les conditions de sa production. La destination se détache de la fabrication. L'œuvre peut être déplacée, revendue et intégrée à une collection dont l'ordre répond moins à sa fonction initiale qu'à sa valeur artistique, historique ou marchande.

Le musée prolonge le déplacement. Le Louvre, ouvert comme Muséum central des arts en 1793, rassemble, nationalise et classe des objets issus de collections royales, ecclésiastiques ou saisies. Leur fonction antérieure ne disparaît pas, mais leur disposition par écoles, auteurs et périodes les inscrit dans une histoire de l'art. Le musée ne conserve donc pas seulement des œuvres déjà constituées comme telles : il participe à la transformation d'objets hétérogènes en art. Le mouvement prend une autre ampleur avec le pillage organisé au cours des campagnes révolutionnaires et napoléoniennes. Œuvres, antiquités

et objets saisis dans les territoires conquis sont transportés à Paris, réunis au Louvre et intégrés à la représentation d'un patrimoine universel dont la France se proclame dépositaire.

L'enseignement issu des académies, le Conservatoire fondé en 1795, puis les écoles et les disciplines universitaires spécialisées prolongent l'organisation muséale et académique de l'art en répartissant durablement les arts entre domaines distincts. Chaque pratique reçoit ses lieux de formation, ses professions, ses critères, son marché et son récit. La sphère des beaux-arts se fragmente selon le principe qui l'avait constituée : la peinture, la musique, la littérature, la sculpture et l'architecture répondent de moins en moins à un ordre commun et de plus en plus à leurs histoires internes. Genres, écoles et mouvements acquièrent à leur tour leurs institutions, leurs experts et leurs publics.

Le droit contribue à la formation de la figure moderne de l'artiste. Le décret de 1791 sur les droits de représentation et le décret de 1793 sur les droits de reproduction reconnaissent à l'auteur une propriété attachée à l'œuvre³. Le droit individualise l'œuvre et la rapporte au nom de son auteur. La création acquiert une existence juridique distincte du travail, des techniques et des apprentissages qui l'ont rendue possible. Signature, originalité et propriété se renforcent mutuellement. L'artiste n'est plus seulement celui qui sait faire ; il devient celui dont l'œuvre est réputée procéder d'une puissance singulière que le droit, le marché et l'histoire rapportent à son nom.

³ *Le décret des 13-19 janvier 1791 reconnaît aux auteurs dramatiques un droit exclusif de représentation de leurs œuvres ; le décret des 19-24 juillet 1793 étend la propriété aux auteurs d'écrits, compositeurs, peintres et dessinateurs et organise le droit de reproduction et de vente. Les sources désignent ces deux textes tantôt comme décrets, tantôt comme lois — la distinction entre les deux n'était pas encore stabilisée sous la Convention. Ces textes ne constituent pas à eux seuls la figure moderne de l'auteur, mais ils donnent une forme juridique décisive au rattachement de l'œuvre à un nom, à une propriété et à des ayants droit.*

La constitution du public appartient au même mouvement. Des personnes ont toujours regardé des images, entendu de la musique, assisté à des représentations ou pris part à des cérémonies. La nouveauté moderne ne réside pas dans l'apparition de spectateurs, mais dans la stabilisation de la réception comme position distincte de la production, de la qualification et de l'usage des formes.

Jusque-là, le rite, la fête ou la commande, principales circonstances de production des formes, engageaient celles-ci dans une obligation, un usage, qui excédait leur seule réception. Une image agit dans un culte, une musique règle une cérémonie, un monument inscrit une autorité dans un lieu, une fête organise un temps commun. Les personnes présentes ne sont pas réunies par leur seule qualité de destinataires d'une œuvre ; pour autant, ni la division des rôles ni les rapports de pouvoir ne sont absents.

Le Salon, le concert public, le musée et l'édition stabilisent une autre distribution. L'œuvre peut être produite hors de la présence de ceux auxquels elle s'adresse, qualifiée comme art par des institutions spécialisées, puis présentée à des personnes que rassemble d'abord leur position de destinataires. Le public n'en détermine ni la fabrication, ni les conditions de reconnaissance, ni l'usage. Il rencontre une forme déjà constituée comme œuvre.

Sa séparation ne tient pas à une passivité nécessaire. Le public peut interpréter, discuter, refuser, acclamer, acheter ou transformer la réputation d'une œuvre. Sa position demeure pourtant distincte de celles qui produisent, sélectionnent, qualifient, conservent et font circuler ce qu'il reçoit. Le mot « public » ne désigne donc pas seulement un ensemble de personnes ; il nomme une fonction dans la division moderne de l'activité artistique.

La séparation distribue ainsi des opérations auparavant moins nettement dissociées entre plusieurs instances. L'artiste reçoit la

fonction de créer ; l'œuvre concentre la valeur symbolique ; l'institution détermine les conditions de sa reconnaissance et de sa visibilité ; le critique formule le jugement autorisé ; le marché établit sa valeur d'échange ; le public reçoit ce que ces opérations ont constitué.

La constitution de l'artiste en créateur socialement distinct ne supprime pas la capacité de produire des formes. Elle oblige cependant toute personne qui crée à situer son activité par rapport à l'identité d'artiste, qu'elle la revendique, la refuse ou demeure étrangère à ses institutions. Les productions ordinaires, artisanales, domestiques, rituelles ou collectives continuent d'exister, mais elles ne peuvent plus se déployer dans l'indifférence à cette distinction. Au nom de la libération de la création à l'égard de ses contraintes anciennes, une part essentielle de la liberté de créer se trouve ainsi contrariée : celle qui permet de produire des formes depuis une situation, un usage ou une nécessité, sans avoir à décider si l'on est artiste ni si ce que l'on fait relève de l'art. Ces productions sont dès lors renvoyées vers le métier, la coutume, le folklore, la décoration, le loisir ou la pratique amateur. La séparation ne confisque pas la capacité de créer ; elle impose la distinction à partir de laquelle toute création doit désormais être qualifiée.

La division entre création, qualification, jugement et réception s'inscrit dans un mouvement plus large de différenciation. Max Weber analyse ainsi la modernité comme la différenciation de sphères d'activité et de valeur aux logiques propres, souvent en tension. Jürgen Habermas reformule ce processus autour de la science, de la morale et du droit, et de l'art, dont la spécialisation produit des cultures d'experts séparées du monde vécu. Une fois constitué comme sphère autonome, l'art reproduit en son sein le principe de différenciation qui a contribué à le former, en distinguant toujours davantage ses disciplines, ses professions, ses marchés et ses publics.

Pierre Bourdieu montre la conséquence sociale de cette autonomie. La disposition esthétique n'est pas une faculté également distribuée. Elle s'acquiert par la familiarité avec les œuvres, les institutions et les catégories du jugement légitime. Bourdieu appelle « regard pur » une disposition acquise qui détache l'œuvre de son usage, de son contenu narratif, de l'émotion immédiate et de l'intérêt pratique pour privilégier l'attention portée à la forme. Les manières de voir attachées au contenu, à la fonction ou au plaisir direct sont alors disqualifiées comme naïves ou populaires. Le désintéressement kantien devient une compétence sociale distinctive. La séparation ne passe plus seulement entre l'art et les autres activités, mais entre ceux qui maîtrisent les règles de sa réception légitime et ceux dont les manières de voir sont disqualifiées par celles-ci. Nul ne peut se soustraire à cette distribution : chacun est renvoyé à la position d'artiste ou de non-artiste, sans pouvoir créer ni regarder dans l'indifférence à cette distinction.

Chapitre IV.

Refaire entrer l'art dans la vie

La séparation moderne de l'art organise historiquement des capacités humaines beaucoup plus anciennes qu'elle. Pour comprendre ce qu'elle divise, il faut remonter en deçà de l'artiste, de l'œuvre et du public, jusqu'aux processus par lesquels les êtres humains produisent ensemble des techniques, des signes et leur milieu. André Leroi-Gourhan fournit les moyens de ce déplacement.

Dans *Le Geste et la Parole*, la technique, le langage et le graphisme relèvent d'un même processus d'extériorisation humaine. La libération de la main, permise par la bipédie et le dégagement de la face de sa fonction préhensile, accompagne l'expansion du cortex et le développement du langage. Le geste technique et la production symbolique ne constituent pas deux facultés indépendantes : ils participent à la fabrication du milieu humain.

Bernard Stiegler prolonge cette analyse en faisant de la technique le milieu dans lequel les savoirs, les gestes et les mémoires humaines s'extériorisent et se transmettent. Une telle extériorisation rend possible leur partage, mais aussi leur confiscation. Lorsque les savoir-faire sont incorporés aux machines, les savoir-vivre aux industries culturelles et l'attention aux dispositifs de captation, les individus conservent leurs capacités sans toujours disposer des conditions pour les exercer. La séparation de l'art appartient alors à une histoire plus générale de la dépossession des savoirs.

Les productions figuratives préhistoriques appartiennent à cette continuité du geste, de l'outil, du signe et de la mémoire collective. Le graphisme pariétal ou mobilier ne vient pas ajouter un supplément esthétique à une activité technique qui serait déjà achevée. Il prend part à l'opération par laquelle les êtres humains organisent leur perception, transmettent des formes et construisent leur monde. Aucune catégorie séparable de l'« art », distincte par nature de la technique, n'est repérable à ce niveau.

La production de formes et de symboles précède leur répartition entre œuvres autonomes, artistes spécialisés, institutions de consécration et publics. La catégorie moderne de l'art ne constitue pas une structure anthropologique universelle. Elle représente une organisation historique récente et particulière de capacités humaines qui la précèdent et la débordent.

La modernité occidentale n'a créé ni la puissance symbolique des gestes, ni la production collective des formes, ni la capacité humaine d'invention. Elle a isolé certaines de ces opérations, les a concentrées dans des objets qualifiés comme œuvres et dans des individus reconnus comme artistes, puis a organisé autour d'eux des institutions chargées de former, sélectionner, exposer, conserver et juger. La figure du public apparaît comme l'autre terme de cette distribution.

La séparation de l'art ne désigne donc pas seulement l'éloignement des œuvres par rapport à la vie quotidienne. Elle désigne une redistribution générale : certaines pratiques sont soustraites au continuum des savoir-faire ; certaines formes sont détachées de leurs usages ; certains individus reçoivent la fonction de créer, d'autres celle de juger, tandis que les destinataires sont constitués en public par la réception de ce qui a été produit en leur absence. L'autonomie est le nom que l'art moderne donne à cette séparation lorsqu'il la pense comme liberté. Les catégories qu'elle institue ne laissent pourtant aucun dehors : chacun se trouve rapporté à la distinction entre artiste et non-artiste, art et non-art, qu'il la revendique, la refuse ou lui demeure indifférent.

Le caractère historique de cette organisation ouvre néanmoins la possibilité de la transformer. Ce qui a été constitué peut être déplacé, défait ou recomposé. Une telle transformation ne restitue pourtant aucune unité originelle. Les siècles de différenciation ont produit des institutions, des positions, des langages, des droits et des

marchés qui ne disparaissent pas sous l'effet d'une volonté de réunification. Les tentatives de faire retourner l'art dans la vie rencontrent l'appareil qui a rendu leur séparation durable. Reste l'hypothèse qu'une transformation de l'art puisse accompagner une transformation plus générale des formes de vie et des institutions qui les organisent. Rien ne permet de l'écarter définitivement.

Les avant-gardes historiques ont attaqué cet appareil. Dada, le constructivisme russe, le futurisme fasciste italien et le surréalisme ne cherchent pas alors à renouveler seulement les formes artistiques. Ils contestent l'autonomie de l'art et veulent réintroduire sa puissance dans la transformation de l'existence. Le collage, le photomontage, la poésie, la typographie, l'objet détourné, la fête, le scandale et l'intervention politique doivent rompre avec l'œuvre destinée à la contemplation et participer à une autre organisation de la vie.

Peter Bürger situe dans cette ambition le principe de l'avant-garde historique. Son objectif ne consiste pas à remplacer un style par un autre, mais à supprimer la séparation entre l'art et la *praxis vitale* — c'est-à-dire l'ensemble des pratiques par lesquelles une société organise et transforme son existence. L'échec de cette ambition tient à la puissance d'absorption de l'institution artistique : le geste dirigé contre l'œuvre devient une œuvre, l'attaque du musée entre au musée, le refus de l'auteur rejoint l'histoire des auteurs. L'institution conserve ce qui la conteste en le qualifiant comme art. Elle se renforce moins par ce qui la sert que par sa capacité à absorber ce qui s'oppose à elle.

La récupération ne signifie pas que les avant-gardes n'auraient rien transformé. Elles ont élargi les matériaux, les gestes, les lieux et les situations susceptibles d'être reconnus comme artistiques. Leur victoire formelle accompagne leur défaite politique : l'art accepte presque tout ce qui prétendait l'abolir, précisément parce qu'il peut

intégrer ces attaques à son propre développement. La contestation de la séparation devient l'une des ressources de l'art séparé.

Les situationnistes reprennent l'ambition des avant-gardes de réunir l'art et la vie, mais ils déplacent la critique. Pour Guy Debord, il ne suffit pas de transformer les œuvres ou de contester les institutions artistiques. La séparation entre les individus et leur propre puissance d'agir traverse l'ensemble de la société : les conditions de l'existence leur sont de plus en plus présentées sous la forme de marchandises, d'images, de rôles et de comportements déjà organisés.

Debord appelle « spectacle » cette dépossession de la capacité d'agir sur sa propre vie. Dépasser l'art signifie alors transférer sa puissance d'invention vers la construction collective de situations réelles. Il s'agit de reprendre la maîtrise du temps, des lieux et des relations, au lieu de les recevoir comme un monde déjà fait.

La situation ne devrait donc produire ni œuvre autonome ni public. Elle devrait appartenir à ceux qui la vivent et modifier leur manière d'habiter le monde. Le dépassement situationniste butte pourtant sur la même difficulté que les avant-gardes ont rencontrée en leur temps : la théorie, les textes, les images, les récits et les actions qui le portent entrent à leur tour dans l'histoire de l'art et dans les institutions qu'ils voulaient rendre caduques. Le refus de l'œuvre laisse des œuvres ; la critique du spectacle produit des représentations durables de cette critique. L'exposition *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. À propos de l'Internationale situationniste, 1957-1972*, présentée au Centre Georges-Pompidou en 1989, du vivant de Guy Debord, en constitue une manifestation particulièrement claire.

Les happenings d'Allan Kaprow et les actions de Fluxus déplacent de leur côté l'œuvre vers l'événement. L'action se déroule dans un temps et un lieu partagés, dépend de ceux qui l'accomplissent

et conserve une part d'indétermination. Des gestes ordinaires, des instructions, des déplacements, des sons, des repas ou des accidents remplacent l'objet achevé. La frontière entre événement artistique et événement quelconque devient incertaine. Mais l'incertitude ne suffit pas à abolir la séparation. L'événement demeure souvent initié par un artiste, présenté dans un cadre artistique, documenté et attribué. Ceux qui y prennent part contribuent à son accomplissement sans disposer nécessairement du même pouvoir sur sa définition, sa conservation et sa circulation. L'œuvre a cessé d'être un objet stable ; la distribution entre auteur et public peut néanmoins survivre dans l'organisation de la situation.

La critique institutionnelle choisit de travailler au sein de cette contradiction. Marcel Broodthaers, Daniel Buren ou Hans Haacke ne cherchent plus un dehors intact de l'institution artistique. Ils rendent visibles ses conditions économiques, spatiales, administratives et idéologiques. Le musée cesse d'être le cadre neutre de l'œuvre : ses architectures, ses catégories, ses propriétaires, ses mécènes et ses procédures deviennent les matériaux du travail.

L'opération produit une connaissance de l'institution tout en lui fournissant de nouvelles formes. Le musée peut exposer sa propre critique, l'acquérir, la conserver et l'inscrire dans son histoire. La mise au jour de ses mécanismes ne le contraint pas à les abandonner. La critique institutionnelle transforme l'institution en objet de l'art sans nécessairement retirer à l'art son pouvoir de qualification.

Nicolas Bourriaud désigne sous le nom d'« esthétique relationnelle » des pratiques qui déplacent le centre de l'œuvre vers les rapports humains qu'une situation organise. Le repas préparé par Rirkrit Tiravanija dans une galerie ne vaut plus principalement comme objet représenté ou fabriqué, mais comme occasion de cuisiner, de

manger, de parler et de se rencontrer. La relation cesse d'entourer l'œuvre : elle devient sa matière et sa forme.

Le déplacement rend visibles des gestes et des relations que l'objet autonome laissait hors de lui. Une relation n'entre pourtant pas seule dans l'histoire de l'art. Elle y entre parce qu'un artiste l'a instituée, qu'une galerie l'a accueillie, qu'un discours l'a qualifiée et qu'une documentation permet de l'attribuer et de la transmettre. Les personnes qui mangent, parlent ou agissent produisent une part substantielle de ce qui arrive, mais l'œuvre demeure attribuée à l'artiste qui a institué la situation. Le droit d'auteur consolide cette attribution, que la contestation de la forme traditionnelle de l'œuvre remet rarement en cause.

Claire Bishop, théoricienne de la « participation », montre que la participation ne suffit pas à garantir l'émancipation. Une situation ne devient pas politiquement juste parce qu'elle produit du dialogue, du consensus, de l'inclusion ou une activité collective. Toute participation possède une forme, distribue des positions et organise un regard. Les relations peuvent être ouvertes et demeurer asymétriques ; elles peuvent être chaleureuses et conserver intacte l'autorité de celui qui les institue.

Sa critique protège l'art d'une réduction à la qualité morale des relations produites. Pour Bishop, une œuvre participative ne tire pas sa force du consensus, de l'harmonie ou du confort qu'elle instaure. Le conflit, la différence et le dissensus peuvent au contraire devenir les qualités formelles par lesquelles la situation accède à l'art. La relation échappe alors au modèle consensuel, sans cesser pour autant d'être reprise, attribuée et conservée comme œuvre.

John Dewey attaque la séparation depuis un autre point. Dans *Art as Experience*, publié en 1934, il critique la conception muséale qui coupe l'expérience esthétique de la continuité perceptive et

pratique de « la créature vivante dans son milieu ». La qualité esthétique ne constitue pas pour lui l'attribut exclusif d'une classe d'objets. Elle apparaît lorsqu'une expérience trouve son unité, son rythme et son accomplissement. Un repas préparé et partagé, l'usage attentif d'un outil, une enquête menée jusqu'à la résolution d'une situation ou un geste ajusté à ses conséquences peuvent posséder cette qualité. L'expérience esthétique ne se réduit donc ni à l'œuvre reconnue ni au jugement désintéressé. Elle appartient à la manière dont une action rassemble des perceptions, des résistances et des moyens dans un mouvement qui se réalise pleinement.

Dewey ne propose pas d'ajouter davantage de vie aux œuvres. Il refuse que l'expérience esthétique ait pour fondement une séparation ontologique entre l'art et les autres activités. L'institution moderne a concentré et isolé une qualité qui traverse l'expérience humaine. Le musée peut conserver des objets et permettre des rencontres ; il devient un obstacle lorsqu'il fait croire que l'esthétique réside naturellement dans les objets qu'il rassemble plutôt que dans les relations actives qui les ont produits et dans les expériences qu'ils peuvent encore engager.

« Refaire entrer l'art dans la vie » désigne ainsi plusieurs stratégies distinctes. La négation frontale cherche à abolir l'institution et se trouve reprise par elle. Le dépassement situationniste veut transformer l'existence plutôt que produire des œuvres, mais laisse des formes que l'art peut conserver. Le happening déplace l'œuvre vers l'événement sans supprimer l'autorité de celui qui l'initie. La critique institutionnelle expose les mécanismes de l'art et peut devenir l'une de ses catégories. L'esthétique relationnelle fait de la relation une forme et risque de maintenir ceux qui agissent dans la position de participants. Dewey refuse à la séparation son fondement philosophique, sans résoudre à lui seul la distribution institutionnelle des moyens, des noms et des pouvoirs.

Aucune de ces voies ne restitue une continuité intacte entre l'art et la vie. Chacune transforme une partie de la séparation et en maintient une autre. Leur histoire interdit deux conclusions inverses : l'échec des tentatives ne prouve pas que la séparation serait indépassable ; leur capacité à produire des situations partagées ne prouve pas qu'elle aurait disparu.

La difficulté tient aussi à ce que l'autonomie n'a pas seulement séparé l'art. Elle l'a protégé contre certains usages, certaines commandes et certaines autorités. Défaire la séparation exige donc d'examiner ce que cette protection a rendu possible, les pouvoirs auxquels elle résiste encore et les nouvelles formes de dépendance qu'elle permet.

Chapitre V.

À quoi l'autonomie de l'art fait-elle écran ?

La liberté que l'autonomie proclame n'abolit pas la contrainte. Elle en déplace le point d'application.

Le pouvoir doctrinal agit ouvertement sur le contenu. L'Église, le prince ou le parti peuvent déterminer les sujets, les figures, les récits et les valeurs qu'une œuvre doit servir. Ils disposent aussi des moyens matériels de sa production, choisissent ceux qui travaillent, distribuent les commandes et organisent les carrières. Le réalisme socialiste, érigé en doctrine officielle en Union soviétique en 1934, ou l'exposition de l'« art dégénéré » organisée à Munich en 1937 rendent visible ce régime : l'autorité distingue les formes conformes des formes déviantes, puis interdit, détruit, exclut ou rééduque.

L'autonomie esthétique rend ce commandement illégitime là où elle s'impose comme norme. Une institution qui exige d'une œuvre sa conformité à une doctrine explicite s'expose à l'accusation de censure et de trahison de la liberté artistique. Rien n'interdit pourtant à cette même institution de refuser un financement, un lieu, une assurance, une acquisition, une diffusion ou une inscription dans son programme. La liberté reconnue au contenu coexiste avec une maîtrise des conditions nécessaires pour que ce contenu puisse acquérir une existence publique.

La mutation ne conduit donc pas de la contrainte à la liberté, ni même du commandement à l'absence de commandement. Son centre de gravité passe de la prescription visible de l'œuvre à l'organisation de ses possibilités d'existence. L'artiste peut être déclaré libre de ce qu'il dit tandis que d'autres déterminent le temps, les moyens, les catégories, les lieux et les procédures qui lui permettront ou non de le dire.

Michel Foucault décrit dans *Naissance de la biopolitique* un pouvoir qui agit moins en ordonnant chaque conduite qu'en aménageant le milieu dans lequel certaines conduites deviennent

possibles, avantageuses ou rationnelles, et d'autres trop coûteuses. Le gouvernement ne disparaît pas lorsqu'il renonce à commander directement. Il organise les règles du jeu, distribue les ressources, fixe les seuils d'accès et laisse les individus choisir à l'intérieur des conditions qu'il a établies. Une conception de l'autonomie construite contre la commande doctrinale reste désarmée devant un pouvoir qui peut gouverner l'art sans lui prescrire aucun sujet⁴.

Les procédures contemporaines donnent à cette contrainte diffuse une forme ordinaire. L'œuvre appelée à recevoir un financement doit souvent être décrite avant d'exister : intentions, objectifs, publics visés, partenaires, calendrier, résultats attendus, indicateurs, modalités d'évaluation, conditions juridiques, techniques et assurantielles. Chaque demande paraît raisonnable lorsqu'elle est considérée séparément. Leur assemblage transforme pourtant la création en réalisation anticipée d'un programme lisible par l'administration.

L'autorité n'a plus besoin de dire ce que l'œuvre doit être. Elle demande que l'artiste sache à l'avance ce qu'elle produira, pour qui, selon quelles étapes, avec quels effets et sous quelle forme mesurable. La procédure ne censure aucun contenu particulier ; elle favorise les propositions capables de se traduire dans son langage. Les démarches dont l'objet, la durée ou les conséquences ne peuvent être prévus deviennent difficiles à financer, non parce qu'elles seraient interdites, mais parce qu'elles sont administrativement indéchiffrables.

La responsabilité de la contrainte se disperse entre des décisions dont aucune ne semble décisive. Un service refuse pour des

⁴ Michel Foucault — Naissance de la biopolitique — *n'analyse pas directement les politiques culturelles ou le financement de l'art. Le texte ici transpose à ce domaine son analyse du gouvernement libéral : un pouvoir peut orienter les conduites moins par l'ordre ou l'interdiction que par l'aménagement du milieu, la définition des règles, la distribution des ressources et la formation des choix considérés comme possibles ou rationnels. La lecture appliquée aux institutions artistiques relève de LFKs.*

raisons budgétaires, un lieu invoque la sécurité, un partenaire redoute un risque juridique, une direction craint une controverse, un financeur réclame des résultats plus identifiables. Aucun censeur ne commande l'ensemble. L'œuvre disparaît pourtant de la programmation. La contrainte gagne en efficacité à mesure qu'elle perd son visage.

La réputation prolonge ce gouvernement sans commandement. L'accès aux lieux, aux financements et aux collections dépend de signes de reconnaissance déjà acquis : expositions antérieures, soutiens institutionnels, publications, recommandations, présence dans des réseaux professionnels. La liberté formelle de proposer demeure entière ; la possibilité d'être reçu dépend d'une accumulation préalable de légitimité. Une œuvre peut être permise par le droit, concevable techniquement et inexposable en pratique.

Le risque réputationnel ne porte pas seulement sur l'artiste. Les institutions évaluent aussi la menace qu'une œuvre ferait peser sur leurs tutelles, leurs partenaires, leurs mécènes, leurs publics ou leur image. La décision peut prendre la forme d'une prudence professionnelle plutôt que d'une interdiction. L'artiste apprend alors à anticiper les seuils de tolérance, à choisir les conflits soutenable et à modifier son travail avant même qu'une autorité ait formulé une objection. La contrainte devient une conduite de soi.

L'utilité impose une autre contradiction. L'autonomie a constitué l'art en le séparant de l'usage, du culte et de la fonction immédiate. Les politiques publiques, les fondations et les stratégies territoriales lui demandent pourtant de produire de l'inclusion, de la cohésion sociale, de la participation, de l'attractivité, de la régénération urbaine, du bien-être ou de l'activité économique. L'art doit demeurer sans fonction pour être reconnu comme art, mais prouver son utilité pour justifier les moyens qui lui permettent d'exister.

La double injonction place l'artiste dans une position insoluble. Une action trop directement orientée vers un effet social risque de perdre sa qualification artistique et d'être ramenée à l'animation, à l'éducation ou au travail social. Une œuvre qui revendique son indépendance à l'égard de toute fonction risque de ne plus pouvoir justifier son financement. L'utilité n'a donc pas disparu avec l'autonomie. Elle intervient en amont, dans l'allocation des moyens, puis en aval, dans l'évaluation des effets, tandis que l'œuvre doit continuer à se présenter comme indépendante d'elle.

Dans *Théorie esthétique*, publié en 1970, Theodor W. Adorno propose la défense la plus rigoureuse de l'autonomie de l'art. L'inutilité de l'œuvre n'y constitue pas une faiblesse à corriger, mais la condition de son pouvoir critique : refusant de se rendre utile, l'œuvre échapperait à la loi de l'échange, où tout se mesure à son usage, et sa forme même — dissonance, difficulté, refus de la consommation immédiate — porterait une résistance qu'aucun contenu paraphrasable ne pourrait égaler.

Cette défense suppose une condition qu'elle ne discute jamais : que l'inutilité soit accessible en actes, également et sans exception, à chacun. Pour Bourdieu cependant, la capacité de juger une œuvre sans se soucier de son utilité n'est pas une disposition universelle, mais une compétence qui s'acquiert, réservée à ceux que l'éducation a familiarisés avec les œuvres. Se rapporter à une chose sans en attendre aucun usage suppose déjà d'être en position de le faire — position que l'éducation et l'accès aux institutions distribuent inégalement.

L'inutilité qu'Adorno décrit n'a donc pas cessé un jour d'exister sous l'effet d'une capture extérieure. Réservée à quelques-uns, elle n'a jamais été inutilité : elle a toujours été distinction, sous le masque de sa négation.

À cette condition, l'art devient même formidablement utile. La proclamation de son inutilité par le discours savant est démentie dans les faits, mais en silence : discourir sur l'inutilité de l'art relève déjà d'une compétence acquise — celle-là même que Bourdieu vient de décrire. Le discours qui affirme l'absence de fonction est donc lui-même une fonction, sans jamais se désigner comme telle. Cela suffit à faire passer pour naturelle une distinction pourtant bel et bien construite. La distinction ne se présente nulle part comme distinction, la construction reste donc invisible en tant que telle : elle se donne à voir comme goût, comme sensibilité, comme don — et devient de ce fait insaisissable, puisqu'elle échappe d'abord à la nomination.

Il ne s'agit donc pas de rendre l'art utile. Il l'est déjà, malgré lui, tant que son inutilité reste un privilège plutôt qu'un partage. Il s'agit de porter l'inutilité au point qu'elle n'a jamais atteint : celui où chacun, sans exception, peut ajouter à ses propres actes, comme à ceux qu'il observe, cette part qui n'obéit à aucune fin — que celle de n'en avoir pas⁵.

Le pouvoir économique ne se contente pas d'imposer la contradiction de l'utilité. Il absorbe le langage qui semblait permettre de la combattre. Luc Boltanski et Eve Chiapello, dans *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, publié en 1999, nomment « critique artiste » la contestation du capitalisme industriel menée au nom de l'autonomie personnelle, de l'authenticité, de la créativité, du refus de la hiérarchie et de la réalisation de soi. La critique artiste n'est pas l'autonomie esthétique : la première porte sur les formes de la vie et du travail ; la seconde, sur l'indépendance du jugement et de l'art à l'égard des fonctions extérieures. Leur vocabulaire se rencontre cependant autour d'une même promesse de libération.

⁵ Adorno développe cette thèse dans la *Théorie esthétique* (1970, posthume). L'objection portant sur l'inégalité d'accès à l'inutilité de l'œuvre relève de LFKs.

Le capitalisme désormais organisé par réseaux et par projets reprend cette promesse. Il valorise la mobilité contre l'attachement durable, la flexibilité contre la règle stable, l'initiative personnelle contre l'obéissance, le projet contre la fonction et la créativité contre l'exécution, tout en faisant de ces qualités de nouvelles obligations. Le management emprunte à la critique artiste, notamment à sa contestation de la bureaucratie, son nouveau langage. L'artiste, longtemps présenté comme extérieur à l'organisation productive, fournit l'image du travailleur attendu : autonome, mobile, engagé personnellement, capable de constituer ses réseaux, de produire sa propre valeur et de passer d'un projet à l'autre sans garantie de continuité.

Une telle récupération ne supprime pas la critique artiste ; elle retourne ses mots. L'autonomie devient responsabilité individuelle dans un monde qui retire ses protections. La mobilité devient disponibilité permanente. La créativité devient obligation d'innover. Le refus de la routine devient impossibilité de construire une stabilité. La réalisation de soi rend le travail inséparable de la personne et reporte sur elle le coût de chaque échec. L'être artiste ne se trouve pas seulement capturé par un pouvoir extérieur : sa manière historique de revendiquer la liberté devient un modèle intégré de gouvernement et d'exploitation du travail.

Le capital symbolique complète le mécanisme. Pierre Bourdieu montre qu'il ne fonctionne comme capital qu'à la condition de ne pas apparaître sous sa forme économique. La reconnaissance, le prestige, la réputation de désintéressement et la consécration institutionnelle peuvent être convertis en accès, en positions et en valeur marchande ; leur efficacité dépend pourtant de la croyance partagée selon laquelle ils obéissent à d'autres principes que l'intérêt. Le désintéressement ne contrarie donc pas nécessairement la

conversion économique. Il peut constituer la condition de sa légitimité.

L'appareil culturel rend visible la conversion du capital symbolique en ressources matérielles et en valeur marchande. Les « industries culturelles et créatives » associent dans une même catégorie la production symbolique, la croissance et l'emploi. Les grandes institutions deviennent des instruments d'image, d'attractivité touristique et de concurrence entre territoires. La théoricienne Rosalind Krauss montre que le musée du capitalisme tardif ne se contente plus de conserver et d'exposer un patrimoine. Il mobilise son architecture, ses collections, son prestige et sa capacité d'expansion comme les actifs d'une organisation corporative. L'œuvre tend alors à devenir l'un des éléments d'une expérience institutionnelle dont le musée lui-même constitue la forme dominante.

Le capital symbolique ne se convertit pas seulement en positions ou en valeur marchande. Il permet aussi de produire de la rareté là où la matière, les images ou les formes pourraient circuler sans limite. L'attribution à un artiste, la signature, l'authentification, la provenance, la consécration institutionnelle et l'inscription dans une histoire distinguent un objet de tous ceux qui pourraient lui ressembler. Elles lui confèrent une singularité reconnue, puis organisent la possibilité d'en contrôler la propriété, l'accès et l'échange.

Le géographe David Harvey permet de comprendre l'intérêt économique de cette fabrication de l'unique. Il appelle « rente de monopole » le revenu que peut tirer celui qui contrôle une ressource tenue pour irremplaçable : un lieu, une œuvre, un nom, une histoire ou une identité auxquels aucun équivalent exact ne peut être substitué. La rareté ne préexiste pas toujours à l'échange. Elle peut être produite par les dispositifs qui qualifient, authentifient, classent, exposent et consacrent. Plus l'art se proclame ouvert à toute forme, à tout

matériau, à tout geste et à toute situation, plus ses infrastructures doivent décider ce qui, dans cette ouverture illimitée, mérite d'être isolé comme unique. La signature, le certificat, l'exposition, la collection et le récit critique créent alors les différences sans lesquelles la spéculation ne pourrait opérer.

L'ouverture formelle de l'art ne s'oppose donc pas à la rareté marchande. Elle lui fournit un champ presque illimité. Tout peut entrer dans l'art, à condition que les appareils de qualification puissent transformer une occurrence parmi d'autres en objet sans équivalent.

Le musée Guggenheim de Bilbao condense cette transformation : la singularité artistique, architecturale et territoriale y devient un moyen d'accroître la valeur économique et symbolique d'une ville.

La rente de monopole artistique repose ainsi sur les qualités mêmes que l'autonomie prête à l'œuvre : singularité, indépendance, absence d'équivalent et irréductibilité à l'usage. L'œuvre, l'artiste ou le lieu doivent paraître soustraits aux fonctions communes pour produire la différence que le marché, le tourisme et la concurrence territoriale pourront exploiter.

La rareté ainsi produite rend possible un pas supplémentaire : l'œuvre peut devenir un actif spéculatif. Une telle conversion ne repose pas sur le seul désintéressement kantien. Elle exige la combinaison de plusieurs opérations : attribution à un auteur, signature, rareté ou unicité, authentification, provenance, consécration institutionnelle, réputation, organisation d'un marché secondaire et anticipation du jugement des acheteurs futurs. L'absence d'usage mesurable participe à ce système sans suffire à l'engendrer.

La valeur d'un outil, d'un logement ou d'une entreprise peut être rapportée, au moins partiellement, à un service rendu, à un rendement ou à une capacité de production. La valeur marchande

d'une œuvre reconnue comme autonome ne rencontre aucun étalon extérieur comparable. Son prix dépend de la rareté construite, du nom, de la provenance, des institutions qui l'ont exposée, des collectionneurs qui la possèdent et de l'anticipation de ce que d'autres seront prêts à payer. La valeur devient largement autoréférentielle : la reconnaissance produit le prix, et le prix confirme la reconnaissance.

L'art offre ainsi des conditions particulièrement favorables à l'effet Veblen : loin de décourager l'acquisition, un prix élevé peut accroître la désirabilité de l'œuvre en signalant sa rareté, son prestige et la puissance économique de celui qui la possède. La dépense ostentatoire participe alors elle-même à la production de la valeur. Le prix ne vient plus seulement sanctionner la reconnaissance ; il entre dans la perception sociale de ce qui mérite d'être reconnu.

La spéculation peut toutefois se détacher entièrement de cette recherche de prestige. L'œuvre intéresse alors moins pour ce qu'elle donne à voir, pour l'histoire dans laquelle elle s'inscrit ou pour la distinction qu'elle procure que pour la rapidité et l'ampleur espérées de sa valorisation. Les ports francs de Genève ou du Luxembourg donnent une forme matérielle à cette séparation. Des œuvres peuvent y demeurer emballées, invisibles et soustraites à l'exposition comme à l'usage, tandis que leur propriété se transmet et que leur prix évolue⁶. L'acquéreur peut n'entretenir aucun rapport personnel avec l'art : il investit dans une valeur dont il anticipe la hausse. La séparation qui avait soustrait l'œuvre à l'usage finit par la soustraire au regard. Finalement, l'usage revient. Seul.

⁶ Les ports francs sont des espaces douaniers dans lesquels des biens peuvent être entreposés sans acquittement immédiat des droits et taxes liés à leur importation. Certains, notamment à Genève et au Luxembourg, ont accueilli d'importantes réserves d'œuvres d'art. Une œuvre peut y changer juridiquement de propriétaire sans être exposée ni même déplacée hors de son lieu de stockage. Le port franc réalise ainsi, sous une forme matérielle, la transformation de l'œuvre en actif conservé principalement pour sa valeur d'échange.

Le contraste apparaît avec les objets anciens produits pour un culte, une cérémonie, une sépulture ou une pratique magique. Les liens qui les attachent à un lieu, à un groupe, à des morts ou à une histoire de transmission continuent de peser sur leur circulation. Leur mise en marché rencontre alors les questions de provenance, de spoliation, d'exportation illicite, de trafic et de restitution. La spéculation doit rompre, dissimuler ou neutraliser des attaches qui demeurent perceptibles comme constitutives de l'objet.

L'autonomie historique de l'œuvre ne l'a donc pas protégée contre son assignation exclusive à un nouvel usage. Elle n'a pas supprimé les usages de l'œuvre, mais les a rendus extérieurs à sa définition et à son jugement comme art. Sans constituer la cause unique de sa capture économique, elle a contribué à former un objet singulier et détaché dont la spéculation peut faire une rente et un actif. Elle conserve pourtant une fonction critique : l'exigence d'indépendance qu'elle porte permet de reconnaître la censure, la récupération, l'instrumentalisation ou la capture pour ce qu'elles sont, plutôt que de les naturaliser en nécessités budgétaires, administratives ou économiques.

Le pouvoir contemporain n'a donc pas besoin de retirer à l'artiste sa liberté expressive. Les institutions publiques, les financeurs, les marchés et les appareils territoriaux peuvent la proclamer, la financer sous conditions, la transformer en critère de sélection, en modèle de conduite professionnelle, en ressource territoriale et en valeur spéculative. La contrainte ne s'exerce plus principalement contre l'autonomie ; elle organise les conditions dans lesquelles celle-ci pourra être reconnue, montrée et rentabilisée. Un artiste dont l'expression ne peut être intégrée à ce système, ou ne lui apporte aucune ressource, échouera à l'une des étapes de la sélection. L'échec sera imputé à la valeur de son travail plutôt qu'aux conditions qui déterminent ce qui peut être reconnu, montré et financé.

L'artiste demeure libre de ce qu'il dit. Sa dépendance porte sur la possibilité de le dire publiquement, sur les formes selon lesquelles son travail devient intelligible, sur les effets qu'il doit promettre et sur les institutions qui décideront de son existence. L'autonomie protège moins l'art du pouvoir qu'elle ne détermine les formes sous lesquelles le pouvoir peut désormais agir sans paraître le contraindre.

La liberté proclamée devient alors le langage sous lequel s'organise la dépendance.

Chapitre VI.

L'anthropologie perd la bataille de la culture

Le mot « culture » aurait pu changer de sens lorsque l'anthropologie a établi qu'aucun être humain, aucun groupe et aucune manière de vivre n'en étaient dépourvus. La cuisine, les techniques, les croyances, les relations de parenté, les manières d'habiter, de travailler, de transmettre ou de mourir entraient dans son champ au même titre que les arts et les lettres. Une telle extension aurait dû rendre impossible l'idée de personnes auxquelles la culture manquerait et auxquelles des institutions auraient pour mission de l'apporter.

La définition anthropologique s'est imposée dans les sciences sociales, puis dans les déclarations internationales. Les institutions dites culturelles ont pourtant continué d'organiser la sélection, la conservation et la diffusion d'un ensemble beaucoup plus restreint de productions, principalement les arts, les œuvres et le patrimoine. L'anthropologie a étendu le concept ; elle n'a pas obtenu les institutions correspondant à cette extension.

Aucune unité originelle du mot ne s'est divisée. Deux significations modernes se sont formées à peu d'années de distance pour répondre à des questions différentes. L'une désigne l'ensemble des formes par lesquelles une société produit et transmet son existence. L'autre distingue, parmi les productions humaines, celles qui mériteraient d'être préservées, enseignées et admirées. La première rend toute absence de culture inconcevable. La seconde a besoin de cette absence pour justifier sa mission.

La *cultura animi* de Cicéron désignait la cultivation de l'esprit individuel. La philosophie devait travailler l'âme comme l'agriculture travaille un champ. Le terme qualifiait un processus de formation : une personne pouvait être plus ou moins cultivée selon la maîtrise qu'elle avait acquise de certaines connaissances et dispositions. La

culture ne désignait ni une collectivité ni l'ensemble des formes qui régissent son existence.

Johann Gottfried Herder engage au XVIII^e siècle un déplacement décisif. Contre l'idée d'une civilisation unique selon laquelle les peuples occuperaient différents degrés d'un même progrès, il affirme la singularité historique de leurs langues, de leurs mémoires et de leurs manières de vivre. Chaque peuple produit une forme d'existence qui ne peut être réduite à l'état incomplet d'une autre. La culture se collectivise et se pluralise. Elle cesse de désigner seulement le perfectionnement de l'individu pour devenir la configuration historique d'un monde commun.

Herder ne constitue pas encore le concept anthropologique au sens scientifique. Son travail ouvre cependant la possibilité de penser les techniques, les institutions, les croyances et les usages comme les éléments interdépendants d'une même réalité sociale. Gustav Klemm étend au XIX^e siècle le terme à l'ensemble des activités humaines. Edward Tylor lui donne en 1871 sa définition devenue canonique : un tout complexe comprenant les connaissances, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes et les capacités acquises par l'être humain en société.

L'extension accomplie par Tylor reste prise dans l'évolutionnisme de son époque. Toutes les sociétés possèdent une culture, mais elles sont encore ordonnées sur une trajectoire supposée conduire de la sauvagerie à la civilisation. Franz Boas rompt avec cette échelle unique. Chaque forme culturelle doit être comprise dans son histoire propre et dans les relations particulières entre ses langues, ses techniques, ses institutions et ses représentations. Le pluriel des cultures cesse de désigner plusieurs états d'un même développement : il interdit à une société de se prendre pour la mesure générale des autres.

Malinowski insiste sur l'intégration des institutions, des techniques et des croyances dans l'organisation de la vie collective. Lévi-Strauss recherche les relations qui structurent les systèmes de parenté, les mythes et les classifications. Leroi-Gourhan inscrit les gestes, les outils, le langage et le graphisme dans un même processus d'extériorisation humaine. Leurs pensées divergent, mais elles contribuent à abolir toute frontière de principe entre les activités qui seraient culturelles et celles qui ne le seraient pas.

La cuisine, les manières de se vêtir, les techniques du corps, les relations de parenté, les rites funéraires, les jeux, les façons d'habiter, de soigner, de travailler ou d'élever les enfants appartiennent à la culture autant que la peinture, la musique et la littérature. L'art n'en constitue qu'une opération parmi d'autres, parfois impossible à isoler comme domaine distinct.

La culture anthropologique ne consiste donc pas en une collection d'objets. Elle désigne les relations par lesquelles une collectivité fabrique son milieu, organise ses différences, conserve sa mémoire et transforme les formes de son existence. Sa transmission ne dépend pas seulement de l'école, du livre ou des institutions consacrées. Elle s'accomplit en parlant, en observant, en imitant, en travaillant, en mangeant, en se déplaçant, en prenant part à des rites, à des conflits et à des usages. Entrer dans la vie sociale signifie entrer dans une culture déjà là et contribuer à sa transformation.

Une autre signification se constitue presque au même moment. Matthew Arnold publie *Culture and Anarchy* en 1869, deux ans avant *Primitive Culture*. La culture n'y désigne pas la totalité d'une manière de vivre, mais la recherche de ce qui aurait été pensé et dit de meilleur. Elle doit opposer la perfection de l'esprit aux intérêts particuliers, aux passions politiques et au désordre qu'Arnold associe à l'élargissement de la démocratie.

La fonction de cette culture est normative. Elle ne décrit pas ce que les êtres humains produisent ; elle décide quelles productions méritent le nom de culture. Une autorité doit sélectionner, transmettre et préserver les formes reconnues comme supérieures. La conception anthropologique affirme que toute société produit des significations. La conception normative distingue les significations légitimes de celles qui demeurent du côté de l'habitude, du divertissement, de la superstition ou de l'ignorance.

F. R. Leavis radicalise ce partage au XX^e siècle en opposant la culture préservée par une minorité instruite à la civilisation de masse produite par la presse, la publicité, le cinéma et l'industrie. T. S. Eliot associe la continuité culturelle à la religion, aux classes et aux groupes chargés de transmettre des formes héritées. Arnold, Leavis et Eliot ne défendent ni les mêmes œuvres ni le même ordre politique. Leur lignage repose pourtant sur une conviction commune : la culture survit parce que certains savent la reconnaître et la transmettre à ceux qui n'en possèdent pas spontanément la maîtrise.

Les deux conceptions ne sont pas symétriques. L'anthropologie peut comprendre la littérature, les musées, les concerts et les œuvres consacrées comme certaines des pratiques et des institutions d'une société. La conception normative ne peut inclure toutes les pratiques humaines sans perdre le principe qui la constitue. Sa fonction exige l'extraction d'une partie des productions humaines hors de leur ensemble et leur élévation au-dessus des autres.

L'une étend le champ de ce qui compte. L'autre organise la frontière entre ce qui compte comme culture et ce qui demeure coutume, loisir, folklore, consommation, artisanat ou ignorance. La première décrit les différences entre des formes de vie. La seconde établit une différence de valeur entre les formes.

L'anthropologie gagne ainsi la définition. Elle échoue à transformer l'appareil chargé de décider ce qui sera conservé, financé et transmis.

La raison de cette défaite tient d'abord à l'administrabilité. Une culture comprise comme totalité des manières de parler, de fabriquer, d'habiter, de croire, de se nourrir, de travailler et de transmettre ne peut devenir un secteur séparé de l'action publique. Elle engage presque toute l'organisation sociale : l'éducation, l'urbanisme, le travail, la famille, l'alimentation, les techniques, les langues, le droit et les médias. Une administration spécialisée ne peut la prendre en charge sans reconnaître aussitôt les limites de sa propre compétence.

Le sens normatif se prête au contraire à la construction d'un appareil. Des œuvres peuvent être sélectionnées, des bâtiments administrés, des professionnels reconnus, des budgets distribués, des collections constituées et des fréquentations mesurées. La définition restreinte gagne parce qu'elle peut devenir ministère, direction, programme, diplôme, ligne budgétaire et statistique.

La création en France du ministère des Affaires culturelles en 1959 fixe matériellement ce choix. La mission confiée à André Malraux consiste à rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre⁷. La culture devient un patrimoine d'œuvres déjà reconnues, dont l'État organise la conservation et la rencontre avec la population.

Malraux n'invente pas la conception normative de la culture. Il lui donne une forme administrative. Une sélection d'œuvres devient

⁷ Le décret n° 59-889 du 24 juillet 1959 assigne au ministère chargé des Affaires culturelles la mission de rendre accessibles « les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français », d'assurer une vaste audience au patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit. La formule institue l'accès aux œuvres reconnues comme l'un des principes de la politique culturelle française.

l'objet d'une politique publique qui parle au nom de la culture entière. L'accès à ces œuvres est présenté comme l'accès à la culture elle-même.

La démocratisation culturelle repose dès lors sur une égalité proclamée et une inégalité préalable. Chacun doit pouvoir rencontrer les œuvres, mais leur valeur et leur caractère représentatif ont été établis avant cette rencontre. L'institution n'enquête pas sur les formes symboliques, les savoirs et les capacités déjà présents dans la vie de ceux auxquels elle s'adresse. Elle organise leur déplacement vers un bien constitué hors d'eux et présenté comme universel.

La forme même du ministère tranche donc entre les deux définitions. Une administration conforme à la conception anthropologique devrait reconnaître la culture dans les pratiques ordinaires, les techniques, les langues, les relations et les transmissions qui composent toute existence sociale. Le ministère retient les arts, les œuvres, les monuments et les institutions chargées de les produire ou de les conserver. Il n'administre qu'une partie de la culture, mais conserve le nom du tout.

Les Maisons de la Culture matérialisent cette organisation. Des œuvres produites et qualifiées ailleurs doivent être portées vers des populations définies par leur distance à leur égard. Des artistes créent, des spécialistes sélectionnent, des institutions diffusent et les habitants reçoivent. La division entre producteur et public, décrite dans la formation de l'art autonome, se reproduit à l'échelle de la politique culturelle.

Le modèle se transforme au cours des décennies suivantes. À partir des années 1980, les politiques conduites sous le ministère de Jack Lang élargissent le domaine des pratiques reconnues. Le cirque, les arts de la rue, la mode, la photographie, les fêtes populaires, certaines formes de cuisine, les cultures urbaines ou les savoir-faire

peuvent désormais recevoir des financements, des lieux, des festivals, des écoles, des labels et une visibilité institutionnelle. L'évolution est réelle. Des pratiques longtemps méprisées acquièrent des moyens de production et de transmission ; des professions se structurent ; des formes fragiles trouvent parfois les conditions de leur maintien.

L'élargissement du catalogue ne signifie pourtant pas que la conception anthropologique de la culture ait déterminé le fonctionnement de l'institution. Reconnaître que la cuisine, le cirque ou la fête appartiennent à la culture pourrait conduire à considérer les mondes sociaux qui les produisent comme capables de déterminer eux-mêmes leurs formes, leurs critères et leurs modes de transmission. L'appareil culturel accomplit une autre opération. Il prélève certaines pratiques, les distingue des autres, les qualifie, les professionnalise et les rend programmables. Il décide quelles formes du cirque deviennent des arts du cirque, quelles manifestations collectives deviennent des événements culturels, quels savoir-faire accèdent au patrimoine et quelle cuisine peut être reconnue comme création.

Le système électif de distribution de la valeur n'est donc pas détruit par l'élargissement. Il change d'objets. Le nombre des pratiques susceptibles d'être élues augmente, tandis que le pouvoir de les élire demeure concentré dans les institutions, les professions et les dispositifs de consécration. Le catalogue s'élargit ; le catalogue demeure.

L'opération ne consiste pas seulement à ouvrir un monde culturel constitué à des formes auparavant tenues au-dehors. Elle peut extraire ces formes des relations, des usages et des groupes qui les ont produites, puis les reconstituer selon les catégories du monde qui les accueille. Une fête devient programmation, une pratique collective devient discipline, un savoir transmis dans l'usage devient patrimoine, un geste populaire devient œuvre ou signature. Les formes gagnent

une reconnaissance que leurs porteurs antérieurs ne reçoivent pas nécessairement avec elles.

L'institution peut ainsi accueillir les moyens d'expression de groupes dominés sans leur céder le pouvoir de les qualifier. Elle reconnaît leurs productions après les avoir rendues compatibles avec ses propres lieux, ses temporalités, ses professions et ses critères. Le monde culturel ne se laisse pas transformer à proportion de ce qu'il absorbe ; il transforme ce qu'il accueille afin de pouvoir continuer à fonctionner comme monde séparé.

À mesure que son catalogue s'élargit, l'institution répartit les formes qu'elle accueille entre des secteurs administratifs distincts. Patrimoine, spectacle vivant, arts plastiques, musées, cinéma, livre et lecture disposent chacun de professions, de critères, de procédures et de budgets propres. L'intégration de pratiques nouvelles ne dissout donc pas les frontières du monde culturel : elle en multiplie les divisions internes, chacune dotée de ses experts, de ses marchés et de ses publics.

Une fois les pratiques réparties en secteurs administratifs, l'appareil statistique peut les constituer en domaine mesurable de la culture. Les enquêtes sur les « pratiques culturelles » comptent la fréquentation des musées, des théâtres, des cinémas et des concerts, la lecture, l'écoute de musique ou certaines pratiques amateurs. La cuisine, les relations de parenté, les manières de transmettre un métier, les rites domestiques ou les usages ordinaires de la langue n'entrent pas sous le même nom dans la mesure.

Le questionnaire ne se contente donc pas d'observer la culture. Il détermine ce qui deviendra mesurable sous ce nom. Une pratique retenue par le dispositif entre dans la statistique culturelle ; les autres restent hors champ. La définition administrative acquiert ainsi l'apparence d'un fait : les personnes qui fréquentent peu les institutions culturelles peuvent être décrites comme ayant peu de

pratiques culturelles, alors que leur existence entière relève, au sens anthropologique, d'activités et de transmissions culturelles. Les enquêtes étudiées par Pierre Bourdieu et Alain Darbel montrent que cette distance aux institutions suit étroitement la distribution sociale de l'instruction et de la familiarité avec les œuvres. La qualification du manque ne s'applique pourtant pas de manière identique à toutes les populations placées à distance des institutions.

À position de classe comparable, les classes populaires blanches et les populations immigrées ne sont pourtant pas qualifiées de la même manière. Les premières peuvent être décrites comme une version déficitaire de la norme dominante : elles posséderaient simplement moins de culture légitime, en maîtriseraient moins les codes et fréquenteraient moins ses institutions que ne le font les classes placées au-dessus d'elles dans la hiérarchie sociale. Le même schéma s'applique plus difficilement aux populations immigrées. Les différences de langue, de religion, de cuisine, de vêtement, de parenté ou de fête sont alors saisies comme les signes d'une altérité que le seul vocabulaire du manque ne suffit plus à décrire. Leur subordination sociale est alors aussi interprétée comme différence culturelle.

L'inégalité de classe ne disparaît pas ; elle change de langage. Chez les pauvres blancs, elle prend principalement la forme du déficit : moins de culture, moins de goût, moins de maîtrise. Chez les immigrés et leurs descendants, elle prend aussi celle de l'étrangeté, souvent accentuée, circonscrite et folklorisée. Des groupes placés dans des rapports économiques voisins se trouvent ainsi séparés par deux modes de qualification : les uns sont jugés insuffisamment conformes à la Culture, les autres porteurs d'une culture particulière qu'il faudrait intégrer, aménager ou contenir. L'un peut un jour cesser de manquer. L'autre ne cessera jamais d'être autre.

La conception anthropologique de la culture subit ici un retournement. Elle avait montré que toute société et tout groupe humain produisent leurs propres formes de vie, de transmission et de

valeur. L'usage institutionnel qui en est fait concentre pourtant le regard anthropologique sur ceux qui sont désignés comme étrangers. La culture dominante conserve le statut d'une norme générale, tandis que les pratiques des autres deviennent cultures d'origine, traditions ou identités. Les institutions peuvent les exposer, les célébrer et leur réserver une place sans se laisser transformer par elles. La cuisine, la musique, la danse, le vêtement ou la fête deviennent recevables sous la forme de programmes, de patrimoines ou de spectacles, ou se trouvent regroupés sous des catégories institutionnelles telles que les « cultures urbaines », tandis que les conflits portant sur le travail, le logement, la langue, la religion, la police ou la distribution du pouvoir restent séparés de leur traitement culturel. Ce qui pourrait obliger le monde commun à se redéfinir est ainsi reconstitué comme diversité à administrer.

Pierre Bourdieu et Alain Darbel mesurent dès les années 1960 les effets sociaux de cette démocratisation. L'ouverture des musées ne produit aucune égalité automatique devant les œuvres. La fréquentation, la compréhension des codes et le sentiment d'être autorisé à juger restent liés à l'instruction et à la familiarité acquise.

L'institution ouvre ses portes sans modifier la distribution sociale des compétences qu'elle exige. L'universalité des œuvres masque alors le privilège de ceux dont l'éducation correspond déjà aux attentes du musée. Les autres apparaissent comme éloignés de la culture alors que leurs propres façons de produire du sens ont d'abord été exclues de la définition qui sert à mesurer cet éloignement.

Le manque culturel est ainsi produit par l'instrument qui prétend le constater. Les personnes auxquelles la culture devrait être apportée possèdent déjà des langages, des savoirs, des mémoires, des pratiques et des capacités de symbolisation. Leur défaut de culture signifie en réalité que ces formes ne disposent pas des institutions

capables de les qualifier, de les financer et de les inscrire dans une histoire reconnue.

L'Unesco porte la victoire intellectuelle de l'anthropologie et sa défaite institutionnelle. La Convention du patrimoine mondial de 1972 organise la protection de monuments, d'ensembles et de sites remarquables. La déclaration de Mexico de 1982 définit au contraire la culture comme l'ensemble des traits spirituels, matériels, intellectuels et affectifs d'une société, incluant les modes de vie, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances⁸.

La définition anthropologique gagne dans la déclaration. Les instruments continuent de réclamer des objets identifiables : sites, monuments, biens, pratiques, expressions, patrimoines, listes. La totalité d'une forme de vie ne devient administrable qu'après avoir été découpée en éléments susceptibles d'être nommés, décrits, évalués et protégés.

La notion de patrimoine culturel immatériel élargit le domaine reconnu aux pratiques, aux connaissances, aux expressions et aux savoir-faire. Le déplacement est réel. Son application impose néanmoins de circonscrire une pratique, d'identifier une communauté, de produire un dossier, de désigner des détenteurs et de construire une représentation stable de ce qui, dans la vie, demeure mobile, conflictuel et transformable. L'administration ne peut reconnaître la totalité anthropologique qu'en la convertissant de nouveau en objet.

La défaite ne réside donc pas dans l'oubli de la définition anthropologique. Celle-ci est citée, célébrée et intégrée aux textes officiels. Elle perd au moment où une institution doit décider de ses

⁸ La Convention de 1972 porte sur la protection du patrimoine mondial culturel et naturel. La Déclaration de Mexico de 1982 étend la culture aux traits spirituels, matériels, intellectuels et affectifs caractérisant une société ou un groupe social, et y inclut les modes de vie, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. La Convention de 2003 reconnaît ensuite le patrimoine culturel immatériel : pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire transmis entre générations. L'idée selon laquelle l'administration reconvertit cette extension anthropologique en catégories d'objets identifiables, sélectionnables et protégeables constitue l'interprétation défendue.

moyens, de ses catégories et de ses procédures. L'universel anthropologique devient le préambule d'un appareil qui continue de fonctionner par sélection.

Michel de Certeau retrouve la création là où l'institution culturelle ne la cherche pas. Lire, cuisiner, habiter, marcher, parler et consommer sont des « arts de faire ». Les personnes s'approprient, détournent, combinent et réemploient ce qui leur est imposé. Leur activité ne produit pas nécessairement une œuvre distincte et ne porte pas toujours le nom d'un auteur. Elle agit dans l'usage.

Les pratiques ordinaires résistent à la définition institutionnelle de la culture par leur existence même. Elles montrent que la réception n'est jamais pure passivité et que la production de formes se poursuit hors des lieux consacrés. Leur existence ne suffit pourtant pas à modifier la distribution des moyens de reconnaissance. Une tactique d'usage peut transformer un objet ou une situation sans recevoir le pouvoir de qualifier sa propre transformation comme culture, comme œuvre ou comme savoir.

Le déplacement social du tatouage rend visible cette dissociation entre la reconnaissance d'une forme et celle des mondes qui l'ont portée. Sa longue histoire ne se réduit pas à une pratique des classes populaires : elle traverse des sociétés non européennes, des usages rituels, des aristocraties, les mondes maritimes et militaires, la prison, le spectacle, les contre-cultures et de nombreux groupes professionnels. Dans les sociétés européennes contemporaines, certaines de ses formes ont toutefois été durablement associées à des populations jugées marginales, dangereuses, vulgaires ou socialement inférieures.

La diffusion du tatouage dans les groupes bénéficiant d'une plus grande légitimité culturelle n'a pas seulement levé cet interdit. Elle a transformé les conditions sous lesquelles la pratique pouvait être perçue. Le tatoueur peut devenir artiste ; le motif, composition

originale ; le corps, support d'une œuvre ; l'atelier, studio ; le catalogue, portfolio ; la pratique, expression singulière d'une identité individuelle. La photographie, la mode, le design, l'édition, les conventions spécialisées et parfois le musée participent à cette requalification.

La forme reconnue n'emporte pourtant pas nécessairement avec elle la reconnaissance de ses usages antérieurs ni celle des personnes qui les maintiennent. Le même tatouage, ou un tatouage formellement proche, peut être lu comme stigmaté lorsqu'il appartient à un corps populaire, carcéral ou fortement racialisé, et comme choix esthétique, signe d'indépendance ou distinction lorsqu'il apparaît sur un corps déjà autorisé à produire sa propre valeur. La légitimité ne se déplace donc pas uniformément avec la pratique. Elle dépend aussi de ceux qui la portent, des lieux où elle est montrée, du langage qui la présente et des institutions qui l'entourent.

La Culture ne se contente pas ici d'admettre une expression auparavant exclue. Elle sépare la forme des conditions sociales dans lesquelles elle possédait déjà un sens, puis lui attribue une nouvelle valeur à travers d'autres porteurs et d'autres appareils. Les groupes dominés peuvent ainsi perdre une part de la maîtrise symbolique de moyens d'expression qu'ils avaient développés ou investis, tandis que les groupes mieux dotés les réinvestissent comme ressources esthétiques, identitaires ou marchandes.

La victoire institutionnelle ne consiste donc pas à faire disparaître les pratiques ordinaires. Elle consiste aussi à pouvoir les prélever hors des mondes qui les produisent, à les requalifier et à redistribuer leur valeur sans redistribuer avec elle le pouvoir de qualification.

L'anthropologie n'a donc perdu ni son objet ni la capacité des groupes à produire leurs propres formes. La vie collective continue de produire ce qu'elle avait rendu visible. Elle a perdu la capacité de

déterminer les institutions, les budgets et les catégories qui parlent en son nom, mais aussi celle d'empêcher que les formes ainsi produites soient détachées de leurs mondes et requalifiées par d'autres.

Raymond Williams permet de comprendre comment la défaite peut demeurer invisible. Le même mot désigne encore la formation individuelle, les œuvres intellectuelles et artistiques, et la manière de vivre entière d'un groupe. Le passage d'un sens à l'autre peut s'accomplir sans être signalé. Une institution chargée d'un secteur restreint parle ainsi au nom de « la culture ». Une sélection d'œuvres devient défense de la culture. Une politique consacrée aux arts et au patrimoine se présente comme politique culturelle. Une identité nationale mobilise le sens anthropologique lorsqu'elle prétend représenter un mode de vie complet, puis le sens normatif lorsqu'elle choisit les monuments, la langue, les œuvres ou les traditions qui seraient censés l'incarner.

La totalité sert à rendre la sélection incontestable ; la sélection donne une forme homogène à une totalité qui ne l'a jamais été. La culture institutionnelle administre une partie en conservant le nom du tout.

La captation du mot donne au secteur restreint une autorité qui excède son domaine réel. Les institutions artistiques peuvent se présenter comme dépositaires de la culture d'une société entière, tandis que les populations situées hors de leurs lieux deviennent des publics éloignés, empêchés ou déficitaires auxquels il faudrait apporter ce qui leur manque.

Une culture nationale, un patrimoine ou une politique culturelle ne reproduisent jamais la totalité d'une existence collective. Ils en produisent une image à partir de choix. Toute institution sélectionne, faute de pouvoir soutenir l'ensemble infini des formes culturelles. Le problème commence lorsque certains acteurs

choisissent pour tous, puis présentent leur sélection comme la mesure du rapport de chacun à la culture.

L'anthropologie a rendu impossible l'idée de peuples sans culture. Elle n'a pas rendu impossible l'idée de personnes auxquelles la culture devrait être apportée. La contradiction subsiste parce que le même mot reconnaît universellement une capacité, puis réserve institutionnellement sa forme légitime à certaines productions, à certains lieux et à certaines professions.

L'anthropologie a gagné le droit de définir la culture. Elle a perdu le pouvoir de décider ce que les institutions font en son nom.

La « participation » apparaît au point où cette défaite devient difficile à soutenir. L'institution culturelle ne peut plus traiter les personnes comme dépourvues de culture. Elle peut cependant continuer à leur demander de prendre part à des formes dont d'autres conservent l'initiative, la qualification et l'autorité. La frontière entre ceux qui possèdent la culture et ceux qui devraient la recevoir ne disparaît pas nécessairement avec la participation. Elle peut se déplacer à l'intérieur même de son dispositif.

Chapitre VII.

La participation déplace la séparation ; déplacer la participation

La « participation » répond à la difficulté sur laquelle achoppe la démocratisation culturelle. L'institution ne peut plus considérer les personnes auxquelles elle s'adresse comme dépourvues de culture. Elle peut reconnaître leurs expériences, leurs savoirs et leurs capacités, puis les inviter à entrer dans la production artistique elle-même. Le public ne reçoit plus seulement une œuvre élaborée en son absence : il parle, choisit, agit, fabrique, négocie, délibère ou se montre.

La transformation est réelle. La participation déplace la frontière entre l'artiste et le public, entre la production et la réception, entre l'œuvre et la situation sociale où elle apparaît. Elle ne supprime pas nécessairement le pouvoir qui trace cette frontière. Le participant entre dans une proposition dont le principe, le cadre et la qualification ont été établis avant sa participation. Quelqu'un ouvre la situation, en définit les conditions, invite les personnes et détermine sa durée. Quelqu'un recueille ensuite les actes accomplis, les documente, les attribue et décide sous quelle forme ils entreront ou non dans l'histoire de l'art.

Le verbe lui-même contient cette antériorité. Participer signifie « prendre part à quelque chose ». La part peut être vaste, décisive, imprévisible ; le tout auquel elle appartient demeure susceptible d'avoir été institué par un autre. La participation modifie donc la quantité d'activité dévolue au public sans décider, à elle seule, de la distribution de l'autorité.

Une personne peut agir beaucoup dans une situation dont elle maîtrise peu les conditions. À l'inverse, une intervention minimale peut modifier la situation entière si celui qui intervient dispose du pouvoir d'en changer les règles. La quantité de gestes accomplis ne mesure pas le pouvoir exercé.

La question porte sur plusieurs opérations : qui rend la situation possible, qui en définit l'objet, qui choisit les personnes

concernées, qui décide de son commencement et de sa fin, qui peut en modifier les règles, qui en assume les risques, qui en recueille les conséquences, qui la nomme, qui la signe et qui décide de ce qui en restera. La participation peut redistribuer certaines de ces opérations tout en maintenant d'autres dans les mêmes mains.

L'événement, la relation et l'action partagée peuvent redistribuer l'activité sans abolir l'autorité artistique. Le problème ne tient donc plus à l'opposition entre un public passif et des participants actifs. Il porte sur la répartition de l'initiative, de la qualification, de la responsabilité et de la mémoire à l'intérieur d'une situation où chacun peut agir.

Claire Bishop, critique d'art et théoricienne des pratiques participatives, conteste la tendance à faire de la qualité morale des relations le principal critère de valeur d'une œuvre. Une collaboration serait tenue pour réussie parce qu'elle produit du dialogue, du consensus, de l'inclusion ou du bien-être. La valeur esthétique deviendrait suspecte dès qu'elle paraît distincte de la valeur éthique ou politique du processus.

Bishop refuse une telle absorption. Pour elle, une œuvre participative peut être conflictuelle, inconfortable ou même traversée par des relations moralement ambiguës sans perdre sa force artistique. Le consensus ne constitue pas nécessairement une émancipation ; il peut effacer les antagonismes qui structurent une situation. L'art conserve une capacité propre lorsqu'il produit des ruptures, des tensions et des expériences irréductibles au bon fonctionnement d'une communauté.

La critique vise un moralisme de la participation : l'idée que faire parler, collaborer ou se rencontrer suffirait à garantir la valeur d'une pratique. Bishop rappelle que toute participation possède une forme, une histoire et une construction du regard. La présence active

de personnes ne dispense pas d'examiner la manière dont elles sont représentées, exposées et placées dans le dispositif.

Sa position conserve pourtant l'art comme puissance de différenciation. L'artiste descend vers une situation sociale, un conflit ou une population et en rapporte une forme capable d'entrer dans l'espace artistique. La descente peut être longue, engagée et risquée. Elle n'abolit pas la différence entre celui qui transforme la situation en œuvre et ceux dont les gestes, les paroles ou les corps deviennent visibles en elle.

La domination par la descendance ne réside pas dans l'intention morale de l'artiste. Elle tient au mouvement de l'art qui quitte ses lieux consacrés pour aller vers les autres sans abandonner le pouvoir de qualifier le résultat. L'artiste se rapproche des personnes par l'espace, le temps et l'action ; il conserve la position depuis laquelle leur rencontre devient une forme artistique.

La différenciation peut même devenir la substance de l'œuvre. Les conflits, les identités, les écarts de pouvoir et les refus produisent la tension esthétique que Bishop valorise. Les personnes ne sont plus réunies dans l'image consensuelle d'un groupe accordé ; elles apparaissent dans leurs différences. Celles-ci demeurent cependant organisées, cadrées et exposées par un dispositif artistique. L'œuvre produit le spectacle de la différenciation.

Le mot « spectacle » ne signifie pas que la situation serait fausse. Les conflits peuvent être réels, les engagements sincères et les effets durables. Leur exposition artistique ajoute une relation : les différences vécues deviennent aussi les éléments d'une forme offerte au jugement d'un public, d'une institution et d'une histoire de l'art.

Grant Kester, historien et théoricien des pratiques artistiques collaboratives, construit presque le mouvement inverse. Son esthétique dialogique refuse le modèle de l'artiste qui confronte un public supposé passif à une rupture dont lui seul détiendrait le sens.

L'œuvre se développe dans la durée, l'écoute, la conversation et la coopération. L'artiste n'impose plus nécessairement une forme préalable ; il participe à un processus de transformation réciproque.

Kester accorde une valeur particulière aux pratiques qui travaillent avec des groupes dans des situations concrètes : conflits territoriaux, mémoires collectives, conditions de travail, problèmes écologiques ou luttes sociales. La forme ne précède pas la relation. Elle émerge des échanges, des apprentissages et des décisions prises au cours du processus.

L'esthétique dialogique prétend abattre la frontière entre ceux qui produisent les formes et ceux auxquels elles sont destinées. Les personnes concernées ne sont plus les destinataires d'une culture produite ailleurs ni les matériaux humains d'une représentation. Leur parole et leurs connaissances participent à la constitution même de la démarche. L'artiste abandonne la maîtrise au profit d'une autorité distribuée.

Le dialogue ne supprime pourtant pas l'asymétrie contenue dans l'invitation. Quelqu'un a identifié une situation comme lieu possible d'une intervention artistique. Quelqu'un a mobilisé les financements, les partenaires et les institutions. Quelqu'un apporte la capacité de faire reconnaître le processus comme art, d'en produire le récit, de le documenter et de le faire circuler dans des espaces auxquels les autres participants n'ont pas nécessairement accès.

La facilitation constitue elle-même un pouvoir. Choisir les interlocuteurs, ouvrir la conversation, distribuer les temps de parole, reformuler les désaccords, déterminer ce qui pourra être rendu public et convertir les échanges en une forme transmissible sont des opérations de composition. Leur discrétion ne les rend pas neutres.

À la domination par la descendance répond, dans le modèle dialogique, une « domination par la condescendance » : celui qui

possède l'autorité artistique consent à la partager, mais demeure celui qui peut l'accorder et conserve souvent le pouvoir d'en définir l'étendue. Il ne s'agit pas d'abord d'une attitude méprisante. L'égalité est proposée depuis une position sans égale.

Le dialogue, quant à lui, peut produire des effets que personne n'aurait obtenus seul. Il peut déplacer les savoirs, les décisions et les rapports de force. Mais son efficacité ne suffit pas à abolir la différence entre ceux pour qui l'action engage une condition d'existence et celui ou celle qui peut, en outre, la convertir en œuvre, en publication, en exposition ou en position professionnelle.

L'indifférenciation des rôles peut néanmoins devenir la forme publique du dispositif. Artistes, habitants, militants, travailleurs, chercheurs ou institutions sont présentés comme réunis dans un espace de parole où chacun contribue selon ses connaissances. Les moyens d'agir, les responsabilités, la mobilité et les possibilités de reconnaissance y demeurent pourtant très inégalement distribués, tandis que ces écarts deviennent moins visibles. Le dispositif produit le spectacle de l'indifférenciation.

Sur la forme souhaitable de la participation, Bishop et Kester s'opposent donc. Bishop refuse d'identifier l'exigence éthique au consensus : le conflit, la différence et le dissensus peuvent, selon elle, préserver ce que l'harmonie relationnelle tend à recouvrir. Kester privilégie le dialogue, la durée et la transformation réciproque contre l'autorité de la rupture artistique. Leurs positions dessinent deux conceptions presque inverses de la relation.

Une continuité plus profonde les rassemble pourtant. L'art demeure l'instance capable d'organiser la relation, d'en faire apparaître la valeur et d'en conserver la trace. Chez Bishop, la relation acquiert une force artistique par l'exposition de ses différences et de ses antagonismes. Chez Kester, elle l'acquiert par la construction

dialogique d'un monde commun. La différenciation ou son dépassement deviennent les ressources de l'œuvre.

Jacques Rancière, philosophe consacré aux rapports entre art et politique, retire à Bishop et à Kester une prémisse qu'ils partagent sans la nommer. Dans *Le Spectateur émancipé*, il conteste la logique explicatrice qui associe le regard à la passivité et l'action à l'émancipation. Cette logique suppose un spectateur ignorant de ce qu'il voit, que le dispositif — rupture chez l'une, dialogue chez l'autre — aurait pour tâche de corriger. Regarder constitue déjà une activité : comparer, traduire, rapprocher ce qui est montré d'autres expériences, composer son propre poème avec les éléments du spectacle. Une telle capacité n'attend aucun dispositif pour s'exercer, puisqu'elle appartient par principe à quiconque regarde. L'émancipation ne consiste donc pas à faire passer le spectateur de la réception à l'action ; elle consiste à cesser de présupposer entre les deux une inégalité que Bishop et Kester continuent, chacun à sa manière, de tenir pour acquise avant même de vouloir la réduire.

Cette critique retire à Bishop et à Kester une prémisse commune. Elle ne défait pas pour autant tout ce que leurs dispositifs présupposent encore. L'égalité que Rancière rend au regard est une capacité — interpréter, relier, juger — la même chez quiconque regarde, quelle que soit la situation. Elle ne touche pas à la position elle-même. Rester spectateur, fût-on émancipé, c'est encore occuper une situation organisée pour être vue par quelqu'un. Rancière délie le regard de l'incapacité qu'on lui prêtait ; il ne retire pas au dispositif participatif — chez Bishop comme chez Kester — la fonction de public qu'il continue d'assigner à celui qui l'exerce.

La transversalisation des arts reste ainsi utilitariste. L'art traverse le social, le politique, le travail, l'éducation, le soin ou la vie quotidienne ; il les mobilise pour produire une expérience, une forme et une valeur qui continuent d'entrer dans son propre système de

reconnaissance. Les relations humaines cessent d'entourer l'œuvre : elles deviennent ses moyens.

L'utilitarisme ne tient pas à la recherche d'un effet pratique. Il tient à la relation par laquelle l'art emploie une situation sociale pour accomplir son propre mouvement. Une conversation, une lutte, une mémoire ou un groupe peuvent être respectés dans leur complexité et rester utilisés comme le matériau d'une opération artistique dont les conditions de qualification leur échappent.

La participation peut redistribuer la parole sans redistribuer le droit de qualifier. Elle peut partager la production sans partager la signature. Elle peut ouvrir la forme sans ouvrir l'institution. Elle peut transformer une situation locale tout en laissant intacte la division entre ceux dont l'action produit l'œuvre et ceux qui disposent des moyens de l'inscrire dans l'histoire.

L'institution reçoit elle aussi un bénéfice de ce déplacement. La participation lui permet de répondre aux critiques de l'élitisme, de l'éloignement social et de la passivité du public sans abandonner son pouvoir de définir ce qui compte comme art. Les populations ne sont plus décrites comme privées de culture ; leurs cultures, leurs récits et leurs capacités deviennent les ressources d'une programmation participative.

L'institution reconnaît désormais que chacun possède une culture et une puissance de création, mais continue de décider selon quelles procédures cette puissance deviendra visible, finançable, exposable et artistique. Le manque n'est plus attribué aux personnes ; il est déplacé vers leur besoin supposé d'un dispositif capable de révéler, d'organiser ou de valoriser ce qu'elles possèdent déjà.

L'artiste participatif peut alors occuper la fonction de médiateur entre des capacités ordinaires et leur reconnaissance institutionnelle. Il ne crée plus nécessairement à la place des autres. Il

devient celui grâce auquel leurs gestes pourront être perçus comme création. Le monopole de la créativité se transforme en monopole de la qualification.

La critique de cette structure ne conduit pas à nier les effets des pratiques participatives. Des situations peuvent ouvrir une parole, interrompre une domination, produire des alliances, transmettre des savoirs ou rendre une action possible. Leur réalité ne prouve ni leur égalité ni la disparition de la séparation. Une relation peut être asymétrique et féconde, transformatrice tout en faisant l'objet d'une appropriation, collective dans son accomplissement et individuelle dans sa reconnaissance.

Reconnaître ces effets ne permet pourtant pas de mesurer la participation au seul degré d'ouverture du dispositif. Augmenter le nombre de décisions confiées aux participants, prolonger la durée du processus ou partager davantage la signature peut modifier la situation. L'absence de signature ne suffit pas davantage : celui qui renonce à signer peut rester celui auquel revient le droit de décider si l'œuvre sera signée. La logique de participation subsiste tant que certains prennent part à une forme dont l'existence et la qualification demeurent garanties par une instance artistique préalable.

La question doit donc changer. Qui participe à quoi ? L'artiste participe-t-il à une action dont d'autres portent la nécessité, ou les autres participent-ils à une œuvre dont l'artiste porte l'initiative ? La symétrie grammaticale dissimule deux organisations contraires.

LFKs nomme « inversion de la participation » le renversement par lequel la partie artistique devient elle-même participante. L'art ne demande plus à des personnes de prendre part à une forme dont il porte l'existence et la qualification ; il prend part à une action dont d'autres portent la nécessité, les enjeux et les conséquences.

L'action précède alors l'intervention artistique et peut se poursuivre sans elle. Ceux qui la portent disposent du pouvoir d'accepter, de modifier, de limiter ou d'interrompre la participation de LFKs. Celle-ci conserve une initiative, des savoir-faire et une responsabilité propres, mais son intervention ne confère pas à l'ensemble son existence ni sa finalité.

L'inversion de la participation engage également un éloignement du mot « artiste ». LFKs cherche dans chaque situation une identité qu'elle puisse partager avec ceux qui la portent. Lorsque ses membres s'installent et vivent sur les lieux de l'action, ils deviennent aussi des habitants du quartier et participent à son existence quotidienne. Leur présence ne se définit plus d'abord par une identité artistique séparée. Ils prennent part à l'action comme des participants disposant de savoir-faire particuliers, mobilisés pour élaborer et réaliser ce qui a été décidé collectivement. Leur différence de savoir-faire ne fonde aucune souveraineté sur l'ensemble.

L'art entre en action au lieu de demander à l'action de participer à l'art. La séparation ne commence à céder que lorsque personne ne participe plus à l'œuvre d'un autre. L'action appartient à ceux qu'elle engage ; sa forme naît de sa nécessité ; ses risques ne peuvent être délégués à des figurants ; ses conséquences reviennent à ceux qui les produisent et les subissent. La puissance symbolique n'est plus extraite de l'efficacité pratique pour devenir une œuvre autonome.

Chapitre VIII.

Les arts passent à l'action

Dans les actions de LFKs, l'objet qui subsiste n'est pas l'œuvre, mais une archive. D'autres pourront éventuellement requalifier cette archive comme œuvre ; cette qualification ultérieure ne détermine ni l'existence ni l'accomplissement de l'action. Un film, un texte, une photographie, un plan, un enregistrement ou un ensemble de traces peuvent conserver la mémoire de ce qui s'est produit, permettre de l'étudier ou rendre sa transmission possible. Ils ne viennent pas accomplir l'action à sa place ni la reconstituer après coup comme objet destiné à un public. La dimension artistique de l'action est l'œuvre : la manière dont elle compose les personnes, les lieux, les savoir-faire, les décisions, les formes et les conséquences. LFKs nomme « action artiste directe » cette coïncidence entre l'action et sa mise en œuvre.

Aucune situation publique séparée n'est préparée comme destination de l'action. L'action n'est pas conçue en vue du moment où elle sera montrée. Lorsqu'elle prend la forme du tournage d'un film ou d'une série, le tournage lui-même et sa préparation font œuvre ; le film qui en sera tiré en constituera l'archive. Son montage n'interviendra que des mois, parfois des années plus tard. Il pourra ensuite rencontrer des spectateurs. Ceux-ci formeront le public de l'archive, non le public nécessaire à l'existence de l'action. L'action artiste peut mobiliser des habitants, des entreprises, des services, des institutions et une part entière d'un quartier ou d'une ville. Les degrés d'engagement diffèrent. Certains portent l'action, d'autres la rendent possible, interviennent ponctuellement, l'accompagnent, y assistent ou se trouvent affectés par elle. Voir ce qui a lieu ou se tenir à sa proximité ne suffit pourtant pas à constituer un public. Le public apparaît lorsque des personnes sont conviées à occuper une position séparée de destinataires de l'œuvre. Aucune fonction de cette nature n'est ici nécessaire à l'accomplissement de l'action.

Les fonctions séparées d'artiste, de participant et de public cessent alors d'en organiser le cours. Les différences d'engagement, de responsabilité et de savoir-faire subsistent, mais elles ne distribuent plus les personnes entre celui qui fait l'œuvre, ceux qui y prennent part et ceux auxquels elle est destinée. Personne ne détient la situation comme son œuvre ; personne n'y entre comme participant de cette œuvre ; personne n'est requis comme public pour en achever l'existence.

Une action artiste directe peut produire une forme saisissante, une image durable, un récit, un rythme, une invention collective et une transformation des perceptions. Aucune de ces qualités n'appartient en propre à l'art séparé. La vie collective produit elle aussi des formes, des symboles, des inventions et des intensités sans devoir les extraire de l'action pour les constituer en œuvres autonomes.

L'inversion de la participation ne cherche donc pas à augmenter la part accordée à ceux qui étaient maintenus hors de l'œuvre. Elle retire à l'œuvre séparée la position depuis laquelle cette part pouvait leur être accordée. L'art entre dans une action dont il ne possède ni l'origine, ni la nécessité, ni la destination. Les formes qu'il apporte ou contribue à produire demeurent dans le mouvement de cette action ; les objets qui en gardent la trace restent des archives.

Personne ne participe à l'œuvre d'un autre. Tous prennent part, selon des degrés et des responsabilités différents, à une action qui n'appartient à personne comme œuvre.

La responsabilité ne suffit pourtant pas à distinguer une action d'une œuvre participative. Un artiste peut répondre du dispositif qu'il organise tout en maintenant autour de lui la séparation entre ceux qui conçoivent, ceux qui exécutent et ceux qui regardent. La question porte alors sur la forme elle-même : vient-elle représenter une action, la rendre visible ou lui donner une valeur artistique, ou appartient-elle

aux moyens par lesquels l'action se décide, engage les corps, rassemble ses forces et produit ses conséquences ?

Une telle différence ne se laisse pas saisir par une définition abstraite. Elle apparaît dans des gestes où l'image, la parole, le vêtement et la disposition des corps ne peuvent être retirés sans que l'action change de nature. Deux scènes, séparées par plus de sept siècles, permettent d'en prendre la mesure.

Dans la cour du palais épiscopal d'Assise, en 1206, devant l'évêque, les notables rassemblés et sa famille, François, fils d'un marchand de draps de luxe, crée l'effroi : il se met nu. Les vêtements qu'il retire, il les rend, renonçant avec eux à l'ensemble des biens auxquels son père prétend encore le rattacher. Sa nudité ne représente pas une décision prise ailleurs. Elle vient rompre publiquement la filiation patrimoniale ; c'est par le dépouillement du corps que le fils abandonne le rang auquel sa naissance le destinait. Après ce geste et la puissance qu'il libère, le retour en arrière devient impossible. Le geste agit par la forme qu'il prend⁹.

Le 2 mai 1967, à Sacramento, Bobby Seale et des membres du Black Panther Party entrent armés au Capitole de Californie. Ils ne sont venus ni pour tuer ni pour blesser ; ils ne prennent pas d'otages ; ils entrent pour se faire entendre. Le vêtement noir, les bérets, les armes chargées et portées légalement, la discipline du groupe, son déplacement dans le bâtiment et la lecture d'une déclaration composent une apparition qui donne à l'instant un poids que le temps n'allégera pas. Pour ceux qui la vivent, la scène n'illustre pas une lutte menée ailleurs : l'acte d'opposition a lieu ici, à l'endroit où se prépare

⁹ La scène du dépouillement est rapportée par Thomas de Celano dans la première Vie de François, rédigée après la canonisation de 1228, puis par d'autres récits hagiographiques. François, conduit devant l'évêque à la demande de son père, retire ses vêtements et les lui rend ; l'évêque le couvre alors de son manteau. La date de 1206 est couramment retenue. La scène est historiquement transmise par une hagiographie, un récit qui documente des événements tout en leur donnant une signification spirituelle.

une loi destinée à interdire le port public d'armes chargées et à mettre fin aux patrouilles armées par lesquelles les Panthers entendent protéger les quartiers noirs des violences policières. Quelque chose s'est joué et personne n'a joué¹⁰.

François d'Assise et le Black Panther Party appartiennent à des mondes, des doctrines et des histoires qui interdisent de les confondre. Ils constituent deux des grands thèmes récurrents de LFKs parce qu'ils permettent d'observer une articulation commune : l'action acquiert sa puissance à travers des formes qui ne peuvent être séparées de ce qu'elles accomplissent. La tenue, la parole, le récit, l'image et la disposition des corps ne se déposent pas sur l'engagement comme un décor. Ces formes permettent de comprendre la situation, de rendre une position sensible, de rassembler des forces et de produire des conséquences. La séparation commence à céder lorsque l'enjeu n'est plus de participer à l'œuvre d'un autre, mais d'agir et de répondre de la nécessité, des risques et des effets de l'action. Ceux qui entrent dans la scène ne fournissent pas leur présence à un auteur extérieur : ils accomplissent une action dont la forme appartient aux moyens de son efficacité.

D'où viennent ces formes ? François n'invente pas seul le langage qui lui permet de faire de la pauvreté sa dame souveraine et de son service une manière de vivre. Les Panthers ne produisent pas à partir de rien leur éloquence, leur silhouette, leur graphisme, leur conception de la puissance noire ni leur courage. Dans les deux cas, les arts leur indiquent des formes — des manières d'aimer, de parler,

¹⁰ Le 2 mai 1967, un groupe d'une trentaine de membres du Black Panther Party, conduit par Bobby Seale, se rend armé au Capitole de Californie pour protester contre l'Assembly Bill 1591, futur Mulford Act. Le port visible d'armes chargées était encore autorisé dans les conditions alors prévues par le droit californien. Bobby Seale lit une déclaration dénonçant un texte destiné à entraver les patrouilles armées par lesquelles les Panthers surveillaient les interventions policières. Le Mulford Act, adopté quelques semaines plus tard et signé par Ronald Reagan le 28 juillet 1967, interdit le port public d'armes chargées sans autorisation.

de voir et de se présenter. Ni François ni les Panthers ne s'arrêtent à l'art : ils l'intègrent à l'action, et il se fond avec elle.

L'art se trouve au commencement de l'action autant qu'en son sein. Une œuvre produite ailleurs peut voyager jusqu'à une existence, y modifier l'ordre du désirable et du pensable, puis devenir l'une des origines d'une action qu'elle ne contenait pas.

Dans *L'Amour et l'Occident*, Denis de Rougemont situe l'invention occidentale de l'amour-passion dans la poésie courtoise du XII^e siècle et dans le mythe de Tristan. Les troubadours du Midi de la France n'ont inventé ni le désir ni l'attachement ; leur poésie a composé une manière nouvelle d'aimer : le désir y devient service, discipline, fidélité à une dame souveraine, épreuve et transformation morale de l'amant¹¹. La poésie ne se contente pas de donner des mots à un sentiment qui les attendait. Elle organise le désir et rend cette organisation transmissible. La distance, l'obstacle, la soumission volontaire, la constance et l'élévation de l'amant peuvent passer du poème dans une existence.

François naît dans le siècle de cette révolution culturelle — celle de l'amour. Les récits de prouesse, les chansons et la poésie venus de France et du Languedoc le fascinent. Avant d'aimer la pauvreté, il a aimé les arts qui lui avaient appris comment un homme pouvait choisir une dame comme maîtresse de son existence. Le désir du jeune François de devenir chevalier et son amour futur de Dame Pauvreté procèdent d'une même formation imaginaire, d'une même esthétique, même si le second retourne la direction du premier. La révélation religieuse ne rencontre donc pas un désir sans histoire.

¹¹ *Denis de Rougemont interprète dans L'Amour et l'Occident la poésie courtoise et le mythe de Tristan comme des moments de formation de l'amour-passion occidental. Les sources franciscaines et les historiens documentent par ailleurs le goût de François pour les chansons françaises, l'imaginaire chevaleresque et les formes de la courtoisie. La représentation de la Pauvreté comme dame, souveraine et objet d'un service amoureux apparaît dans la littérature franciscaine, notamment dans le Sacrum commercium.*

Avant la voix de Saint-Damien et son injonction à reconstruire l'Église, la poésie a révélé à François une forme d'amour capable d'ordonner une vie entière. Il ne remplace pas une dame courtoise par la pauvreté : il fait passer dans l'action une manière d'aimer que les arts lui ont transmise. La forme artistique reçue le guide vers une forme de vie qui renverse les codes sociaux auxquels sa naissance le destinait tout en conservant la structure de désir, de service, de fidélité et d'épreuve héritée de la poésie courtoise.

Chez François, une parole ou une image appelle un accomplissement matériel. La voix entendue dans l'église de Saint-Damien lui demande de « reconstruire [son] Église » : il se fait maçon et commence par réparer le bâtiment. Les récits de l'amour chevaleresque l'avaient convaincu de tenter la chevalerie. Il parle et chante en français, langue qu'il maîtrise mal, lorsque la joie, l'exaltation ou la prière débordent la langue ordinaire. François ne maintient pas l'image dans le seul espace du récit ou de la contemplation : il veut la faire apparaître dans le réel. Même lorsqu'il en comprend la puissance métaphorique, il refuse qu'elle dispense de l'accomplissement matériel.

Son goût pour les arts ne le quitte pas, mais François change leur régime d'existence en les appliquant à la vie même. Les images deviennent des conduites, les récits des situations ; les figures poétiques deviennent des manières d'organiser les relations et des règles de vie. Lorsque deux de ses compagnons partent pour l'un de leurs séjours de retrait et de méditation dans la montagne, François leur donne ce conseil : que l'un prenne pour l'autre le rôle de la mère, puis qu'ils échangent les rôles. La maternité ne constitue pas une vertu abstraite ; elle devient une manière de nourrir, de protéger, de veiller et de recevoir. La première fraternité prolonge ce passage des formes dans l'existence. Parmi les premiers compagnons, certains ont connu les pratiques du jongleur et du bateleur, et le groupe réuni autour de François se pense sous la figure des « jongleurs de Dieu ». Le nom ne

désigne pas une activité artistique ajoutée à leur vie pieuse. Il engage une manière de parler, de chanter, de se déplacer, d'apparaître et de renverser les valeurs reçues. François et ses compagnons ne quittent pas les arts pour entrer dans la vie pieuse : ils les font entrer dans une forme de vie où leurs images, leurs rôles et leurs rythmes deviennent des moyens d'agir.

Dame Pauvreté prend la place de la dame courtoise. Le désir chevaleresque devient désir de servir ce que la société fuit. La prouesse change d'objet : elle ne consiste plus à conquérir un rang, un territoire ou une épouse, mais à renoncer aux biens, à la filiation patrimoniale et à la sécurité matérielle et sociale promises par la famille et la cité. Le service amoureux devient service des lépreux, des abandonnés et des pauvres. L'épreuve n'est plus racontée : elle organise une existence. François ne passe pas de l'art à la religion en laissant le premier derrière lui. Il fait entrer dans la vie religieuse une forme d'amour que la poésie lui a transmise. L'amour de Dame Pauvreté constitue le retour dans l'action d'une possibilité produite, codifiée et diffusée par les arts. De cet amour, François en vient à aimer tout ce qui, dans le monde, demeure étranger à la richesse, au rang et au pouvoir des hommes : les animaux, les plantes et les éléments.

Le *Cantique des créatures* ne décrit pas un monde ordonné hors de lui : il rassemble les êtres dans une cosmologie de louange et donne une voix commune au soleil, à l'eau, au feu, à la terre, à la maladie et à la mort. François écrit de la poésie, compose des prières et des chants, organise sa prédication par le rythme, l'image et le récit. À Greccio, en 1223, il porte ce principe à l'échelle d'une scène collective. Il ne se contente pas de commenter la Nativité. Il organise un lieu, une nuit, une grotte, une mangeoire, un âne, un bœuf, des lumières, des voix et la présence des habitants. Le récit devient une situation sensible dans laquelle les personnes ne sont plus placées

devant une représentation achevée : elles entrent dans la scène et font l'expérience du dénuement qu'elle rend présent.

Greccio prolonge le principe qui organise depuis l'origine l'apparence et la vie du groupe. L'habit grossier, la corde, les pieds nus, les cheveux hirsutes, les barbes sales et les corps exposés aux conditions de la vie errante classent les frères parmi les plus pauvres plutôt que parmi les clercs et les savants. Ils rendent visible le renoncement de jeunes hommes dont plusieurs viennent de familles riches et auraient dû hériter de biens, de métiers et de positions. L'apparence ne symbolise pas seulement la pauvreté. Elle la rend praticable, adapte les corps à la marche et à la vie dans les bois, rapproche les frères de ceux avec lesquels ils choisissent de vivre, les éloigne des signes du rang abandonné et leur donne une silhouette collective reconnaissable.

L'institution ecclésiale comprend la puissance de cette apparence lorsqu'elle cherche à la normaliser. L'imposition de la tonsure ne modifie pas seulement une coiffure : elle fait entrer le visage des frères dans la lisibilité cléricale. François, qui n'est pas en position de refuser, demande qu'elle soit légère. Le geste ne supprime pas l'obéissance, mais il en réduit la marque. Les sandales imposées par l'Église donnent lieu au même compromis. Les premiers frères marchaient pieds nus selon les prescriptions de François, qui veut appliquer à la lettre la vie du Christ telle que les textes la rapportent, et peu importent les différences de climat : il faut réaliser les images. Ils portent les sandales dans les villes, devant les autorités qui les exigent, puis les retirent hors de ces espaces et les suspendent à la corde qui serre leur habit¹².

¹² *Les règles relatives à la tonsure et aux sandales témoignent de la pression exercée pour rapprocher progressivement les frères du statut cléricale et des usages ecclésiastiques. Les premiers récits insistent inversement sur la marche pieds nus, les vêtements grossiers, les pièces rapportées et la corde portée en guise de ceinture. Les appellations populaires liées à la couleur grise, à la saleté ou à l'aspect des habits rappellent que cette pauvreté produisait*

La concession ne diminue guère l'impact de leur apparence. La robe taillée en cloche dans le tissu le plus pauvre, ramenée à la taille par une corde douloureuse, rapiécée de toutes parts, maculée de taches assez nombreuses pour leur valoir le nom populaire de « ventres gris », son odeur et l'état des corps suffisent à précipiter le groupe dans les profondeurs de l'être en bas. Les sandales ne les rendent ni propres, ni clercs, ni socialement présentables. Leur retrait, une fois les villes quittées, révèle la fonction de l'habit. Devant le pouvoir, les frères concèdent un signe de conformité qui ne suffit pas à effacer leur apparence. Loin du pouvoir et du regard public, ils l'abandonnent alors que personne ne les voit. Il s'agit moins de projeter une image que de l'incorporer et de la vivre. Le costume composé par François ne représente pas la pauvreté ajoutée à une existence qui se déroulerait ailleurs. Il classe les frères parmi les pauvres et impose à leurs corps la marche, le froid, la douleur, la saleté et l'exposition qui accompagnent cette place. Il ne représente pas une épreuve : il la produit.

Le franciscanisme défait l'essentiel de la violence de l'image vécue et offerte par François et ses premiers compagnons. L'ordre religieux, ses couvents, ses savants, ses dignitaires, ses représentations pieuses et la douceur rétrospective du saint recouvrent la forme sous laquelle le groupe était apparu. François devient presque impossible à percevoir à travers le filtre de ce qu'est devenu l'ordre franciscain. Pour retrouver l'impression produite par les premiers frères, il faut éloigner leur image de celle d'un ordre constitué. Le rapprochement avec les « punks à chiens » apparus dans les villes européennes à la fin du XX^e siècle est, de ce point de vue, plus fidèle que l'iconographie franciscaine. Il ne compare ni leurs convictions ni leurs manières de vivre, mais la perception sociale qu'ils provoquent : des jeunes gens errants, sales et odorants, dont les vêtements, les coiffures

une apparence physique, tactile et olfactive éloignée de l'iconographie franciscaine ultérieure. Les détails et leur interprétation s'appuient notamment sur les travaux de Jacques Dalarun et de Sylvain Piron ; les pratiques n'ont cependant pas été uniformes pendant toute la vie de François ni dans l'ensemble du mouvement.

et les manières d'apparaître obéissent à des codes propres et entretiennent une distance volontaire avec les codes vestimentaires communs de leur époque. La présence des animaux appartient à cette image. Chez François, l'amour des animaux participe de l'élargissement de l'amour au-delà de la fortune, du rang et du pouvoir des hommes ; chez les punks à chiens, le chien accompagne une vie tenue à distance des normes d'intégration. Le rapprochement ne suppose aucune identité entre ces relations, mais fait apparaître dans les deux cas une proximité visible avec des êtres que l'ordre social place hors de ses hiérarchies principales¹³.

L'image offerte par François et ses compagnons possède cette violence. Des fils de familles aisées adoptent l'apparence de ceux que la cité tient au plus bas et l'aggravent en forçant le trait. Ils s'avancent parmi ceux qui les ont connus autrement. Ils étaient au-dessus, ils sont passés en dessous. Leur vêtement n'exprime pas une conviction intérieure ; il détruit publiquement la continuité entre la naissance, l'apparence et la position sociale. Portant une image d'hommes des bois — où ils vivent la plupart du temps —, ils empêchent que leur pauvreté soit reçue comme une disposition spirituelle abstraite. Elle devient une présence difficile à regarder, à approcher et à intégrer.

Après la mort de François, l'institution reprend aussi la mémoire de cette apparition. Thomas de Celano fixe une première vie encore proche des événements ; Bonaventure réorganise cette mémoire dans une légende appelée à devenir officielle ; les fresques d'Assise attribuées à Giotto et à son atelier donnent aux épisodes une forme monumentale et canonique. L'art identifié comme tel, rapporté à des auteurs et offert à la contemplation, prend alors pour objet un

¹³ *Le rapprochement avec les « punks à chiens » ne suppose aucune identité de doctrine, de morale ou de situation historique. Il constitue une analogie proposée pour restituer l'effet social d'une apparition : vêtements pauvres ou sales, cheveux soustraits aux normes communes, odeurs, présence animale et occupation visible de l'espace produisent une distance corporelle avec l'ordre social. La comparaison porte sur la force sensible de cette apparition, non sur l'équivalence des groupes.*

usage des arts qui ne s'était jamais séparé de l'action. La forme de vie devient biographie. Le conflit devient épisode exemplaire. L'instabilité, les refus et les éloignements deviennent les étapes cohérentes de la fondation d'un ordre. Le premier groupe devient l'entourage d'un saint.

Les images conservent François tout en le transformant. Elles adoucissent, lissent et angélisent des actions qui avaient engagé des ruptures sociales, patrimoniales et politiques. La violence de la nudité devant l'évêque peut devenir la scène d'un saint recueilli sous la protection de l'Église ; le dépouillement cesse d'apparaître comme rupture avec l'ordre familial et économique pour devenir le moment où l'institution religieuse accueille celui qui se donne à elle. Le glissement n'exige aucune intention mensongère. Il tient au changement de régime. Une action produisait ses effets dans une situation ; sa représentation la détache de cette situation, la compose, l'attribue et la rend transmissible à un public. Ce que l'image gagne en durée, elle peut le perdre en conflit. Ce qu'elle conserve de la forme, elle peut le séparer de ce que cette forme faisait.

L'histoire de François fait apparaître trois moments d'une circulation. Des œuvres séparées transmettent une manière d'aimer et d'imaginer ; cette matière artistique est réincorporée dans une forme de vie où poème, chant, vêtement, prédication, scène, marche, apparence et organisation collective agissent ensemble ; l'art séparé reprend ces actions, les fixe dans des œuvres, en organise la réception et peut substituer sa mémoire à ce qui s'est joué.

Le Black Panther Party permet d'observer la même circulation sans reproduire la même histoire. Newton, Seale et leurs proches reçoivent Fanon et Malcolm X sous des formes qui appartiennent à leur pensée. *Les Damnés de la terre* leur parvient par une écriture qui met les corps, la violence, l'humiliation, la peur et la décolonisation en mouvement dans la langue ; ses images, son rythme, ses

retournements et la tension de son adresse participent à ce qu'ils reçoivent. Malcolm X leur parvient par l'image télévisuelle, la radio et le disque vinyle. Sa cadence, son ironie, ses répétitions, la construction de ses phrases, sa maîtrise du silence et son renversement verbal de la honte produisent une dignité audible et visible. Son art oratoire ne transporte pas une pensée intacte hors de sa forme : il montre comment une parole transforme ceux auxquels elle s'adresse.

Le livre et l'enregistrement rendent ces formes disponibles au-delà de leur situation d'origine. L'art séparé accomplit ici une fonction que sa critique ne doit pas effacer : il permet à une voix, à une écriture et à une organisation du désir ou de la colère de voyager, d'atteindre d'autres vies et d'y provoquer des actions imprévues. Bobby Seale rapporte une autre scène de transmission. Pendant la fabrication du journal du Parti, Huey Newton fait passer et repasser sur le pick-up *Ballad of a Thin Man* de Bob Dylan. Il en interprète les images, les applique au regard que la société blanche porte sur les Noirs et les partage avec ceux qui travaillent autour de lui. La chanson entre dans la production politique du journal, non comme musique d'ambiance, mais comme instrument de perception. Newton ne devient pas le public passif de Dylan : il prélève dans la chanson une structure d'images et la transforme en moyen de lire la situation raciale. L'œuvre est reçue, commentée, déplacée, puis incorporée à une autre action.

La prison constitue un autre lieu de cette transformation. L'institution carcérale cherche à réduire les corps à l'obéissance, les vies à leurs dossiers et les conduites à un programme de correction. Newton, Cleaver, George Jackson et d'autres militants noirs refusent le récit qui leur assigne la faute, la peine, la réhabilitation et le retour à l'ordre. Le prisonnier politique ne se reconnaît pas comme un individu déficient que l'institution aurait la charge de réparer. Il se pense

comme le sujet d'un conflit et transforme l'enfermement en lieu de lecture, d'écriture, d'organisation et de prise de parole.

L'apprentissage de la rhétorique joue dans ce retournement un rôle précis. Les Gavel Clubs et d'autres formes d'enseignement de l'éloquence proposent aux détenus des techniques de composition, d'argumentation et de maîtrise de la présence. Destinées à la réadaptation, elles peuvent être détournées de cette fonction. Cleaver s'en sert pour construire une parole capable de contester l'ordre qui l'emprisonne. La technique institutionnelle ne produit pas une pensée révolutionnaire ; elle fournit une forme dont l'usage peut changer de destination. François avait reçu de l'amour courtois une structure du désir qu'il avait retournée vers Dame Pauvreté ; Cleaver reçoit de l'institution carcérale une technique de parole qu'il retourne contre le statut de détenu auquel elle prétend le réduire.

L'écriture accomplit la même opération. Newton, Cleaver et Jackson ne revendiquent pas une place dans le monde littéraire. Ils écrivent pour ne pas coïncider avec la définition que la prison donne d'eux. La lettre, l'essai, le récit et l'analyse politique leur permettent de ne plus être seulement les objets d'un dossier pénitentiaire. Ils reprennent l'autorité de qualifier leur situation, adressent leur parole hors des murs et transforment l'isolement en tribune. L'art d'écrire et l'art oratoire ne compensent pas l'absence d'action : ils deviennent des moyens de résister à la réduction carcérale et de maintenir une existence politique là où l'institution veut produire un détenu réhabilitable.

George Jackson rassemble le corps, la pensée et l'organisation dans une même discipline. Il est, avec W. L. Nolen, l'une des figures fondatrices du mouvement révolutionnaire noir organisé dans les prisons californiennes et associé à la Black Guerrilla Family. La prison cherche à isoler les corps et à les rendre disponibles au contrôle ; la discipline corporelle leur rend une puissance, une tenue et

une dignité. La force physique ne vaut pas comme démonstration virile séparée de la pensée. Elle participe à une maîtrise de soi, à une capacité de protection et à une résistance collective. Le corps entraîné résiste à l'agression ; l'organisation collective résiste à l'isolement ; l'écriture affûtée résiste à la réduction¹⁴.

Bunchy Carter fait entrer dans le Parti une autre histoire du corps, de la parole et du style. Ancienne figure dirigeante des Slausons, surnommé le « maire du ghetto », il a construit dans les rues de Los Angeles une autorité fondée sur la réputation, le danger, la maîtrise de l'apparence et la capacité de tenir une place. Quatre années d'incarcération à Soledad transforment cette puissance sans l'effacer. Carter s'y forme en autodidacte, lit, écrit de la poésie et reçoit les enseignements de Malcolm X avant de fonder, après sa libération, la section de Californie du Sud du Black Panther Party.

Son élégance appartient à cette conversion. Chapeaux, manteaux de cuir ajustés, lunettes noires, soin du vêtement et maîtrise de la démarche composent une présence où l'esthétique noire du cool, le prestige du gangster de rue et l'autorité politique ne sont pas séparés. Carter ne quitte pas le style de la rue pour entrer dans la révolution : il en modifie la destination. L'aura de danger attachée à son passé devient capacité de commandement, de recrutement et de protection au service d'une organisation qui développe l'éducation politique, les petits-déjeuners pour les enfants et les actions de santé. La parole prolonge l'apparence. Carter écrit et récite de la poésie ; le rythme, l'image verbale, le charme, la réputation et la tenue

¹⁴ *L'histoire de la Black Guerrilla Family demeure traversée par des récits divergents. George Jackson, W. L. Nolen et, selon plusieurs sources, George « Big Jake » Lewis sont associés à la formation, à San Quentin, d'une organisation révolutionnaire de prisonniers noirs. Certaines sources situent sa fondation en 1966 ; d'autres distinguent une première « Black Family » de la Black Guerrilla Family constituée ou désignée ainsi après la mort de W. L. Nolen en 1970. Le texte retient moins une date institutionnelle certaine que l'articulation documentée, chez Jackson et ses compagnons, entre formation politique, étude, discipline corporelle, autodéfense et organisation collective. Voir notamment Bad, 1972, autobiographie de James Carr, ainsi que les écrits de George Jackson.*

composent une autorité sensible. Son dandysme voyou ne décore pas l'engagement : il transporte dans le Parti une science de l'apparition acquise dans les rues et transformée par la prison, la lecture et l'organisation politique.

La réappropriation de l'apparence noire appartient à cette production. Le béret, la veste de cuir, la chemise, les lunettes, la coiffure naturelle et le port des armes composent une silhouette collective, mais le vêtement ne se réduit pas à un uniforme militant. Le Parti défend aussi des manières noires de se vêtir, de se coiffer et d'apparaître contre les normes qui identifiaient la beauté, la dignité et la respectabilité à l'imitation des formes blanches.

La coiffure naturelle engage les femmes comme les hommes du Parti à assumer et à aimer la texture de leurs cheveux. Dans le film qu'Agnès Varda consacre au rassemblement « Free Huey » du 17 février 1968, Kathleen Cleaver rappelle que la beauté avait été associée aux cheveux lisses, à la peau claire et aux traits blancs. Porter les cheveux naturels refuse cette correction imposée au corps noir et affirme comme désirable ce qui avait été désigné comme laid, indiscipliné ou impropre. Le corps n'attend plus d'être rapproché du modèle blanc pour devenir digne d'apparaître.

« Black is beautiful » ne forme donc pas le versant esthétique ou sentimental du Black Power. Les deux propositions appartiennent à la même reprise de pouvoir. Définir ce qui est beau, décider comment les corps apparaissent, refuser la honte attachée à leurs traits, surveiller la police, nourrir les enfants, soigner les habitants et former une parole politique relèvent d'une même reconquête de la puissance. L'image transforme les conditions d'apparition ; les programmes sociaux transforment les conditions matérielles de vie. Le Parti ne juxtapose pas esthétique, autodéfense et soin : il les compose dans une même action.

Les Panthers produisent ainsi des formes à partir des formes qu'ils ont reçues. Le Parti naît dans une circulation entre littérature, éloquence, musique, photographie, mode, graphisme et pensée politique. Newton est fasciné par la musique et par la puissance politique du cinéma. Eldridge Cleaver est écrivain à succès avant de devenir ministre de l'Information ; à Paris, il dessine des vêtements et réfléchit par la mode à la construction politique et sexuelle du corps. À Alger, il prend part à des rencontres culturelles et panafricaines où révolution, cinéma, musique, littérature et diplomatie se composent dans un même espace. Elaine Brown écrit, compose, chante et enregistre *Seize the Time* ; les morts, les luttes, les fidélités et les promesses du Parti passent dans la chanson. Dans le champ proche du Student Nonviolent Coordinating Committee, H. Rap Brown travaille l'art oratoire jusqu'à faire de la voix, du rythme et de l'image verbale une puissance politique. Stokely Carmichael lie son parcours à celui de Miriam Makeba et aux réseaux musicaux, anticoloniaux et panafricains qui déplacent la lutte noire américaine vers une scène mondiale.

Le journal *The Black Panther* organise et diffuse cette production. Il est à la fois organe d'information, outil de formation, instrument de circulation, source de financement et œuvre collective. L'écriture, la typographie, la photographie, le dessin, le slogan, la mise en page, la vente de rue et la lecture collective appartiennent à une même opération. Emory Douglas ne décore pas la politique du Parti. Ses images nomment les forces en présence, produisent des figures de résistance, rendent les programmes lisibles et donnent à des personnes ordinaires une apparence de puissance. Le titre de « Revolutionary Artist » et la fonction de ministre de la Culture ne désignent pas un secteur périphérique de l'organisation : ils reconnaissent que le graphisme participe à la construction du pouvoir.

L'entrée armée du 2 mai 1967 au Capitole associe ces dimensions. L'apparence transforme le corps noir soumis au regard

policier en corps organisé, discipliné et capable de surveiller ceux qui le surveillent. Le geste possède une forme, mais cette forme ne constitue pas son but autonome. Elle produit une image politique parce qu'elle accomplit une action politique. Les membres présents du BPP risquent l'arrestation, la surveillance et la répression. Ils ne participent pas à l'œuvre d'un autre : ils répondent de ce qu'ils font.

La photographie de Huey P. Newton assis dans un fauteuil paon, une lance et un fusil à la main, produit une autre forme de puissance. Eldridge Cleaver et le photographe Blair Stapp organisent une image où se rencontrent souveraineté, tradition africaine, autodéfense et révolution. Le portrait ne documente pas seulement un dirigeant : il produit sa figure publique et donne au mouvement une iconographie. Les programmes de survie appartiennent à la même construction. Les petits-déjeuners pour les enfants, les dispensaires, les écoles, les transports, les distributions de vêtements et les actions de santé transforment les conditions matérielles de vie, tandis que le journal, les discours, les vêtements et les images transforment les conditions d'apparition et de pensée. Le Parti compose la confrontation, l'éducation, la nourriture, la médecine, la parole et l'image dans une même organisation de la puissance.

François et les Panthers ne se distribuent donc pas entre douceur et violence, dialogue et antagonisme, charité et lutte. François engage des ruptures publiques capables de scandaliser son milieu d'origine, la cité et l'Église. Les Panthers construisent des institutions de soin, d'alimentation et d'éducation. La comparaison ne dissout pas leurs différences ; elle interdit de réduire chacun à l'image pacifiée ou menaçante que sa postérité a retenue. Chez eux, les arts sont connus, aimés, appris et travaillés, sans constituer une fin séparée. Le poème, le chant, le vêtement, le journal, le discours, la photographie ou la scène appartiennent à une composition qui engage des corps, des biens, des institutions, des risques et des conséquences.

La forme agissante ne désigne pas une catégorie esthétique. Elle nomme une inséparabilité. Une forme agit lorsqu'elle participe à la décision, organise les corps et les relations, engage ceux qui la produisent dans ses risques et ses conséquences, et continue d'ordonner leur conduite hors du regard d'un public. Le dépouillement de François n'illustre pas son renoncement : il l'accomplit. Le costume des frères ne projette pas la pauvreté : il l'impose aux corps lorsque personne ne les voit. Le béret, le cuir et les cheveux naturels ne communiquent pas l'existence du Parti : ils organisent sa présence et modifient le rapport de ceux qui les portent à leur propre corps. Greccio ne représente pas la Nativité : il transforme un récit en situation vécue¹⁵. Le journal ne décrit pas une organisation politique : il l'instruit, la finance, la relie et la diffuse.

La performance artistique n'a inventé ni l'action publique, ni le geste symbolique, ni la création collective. Elle reprend ces puissances, les requalifie comme art, les attribue à des auteurs et les place devant un public. François et les Panthers montrent un autre régime : les arts y sont réintroduits dans une action qu'ils contribuent à former. Leur qualification comme art n'en contient pas la valeur.

L'art séparé peut reprendre cette action. Pour François, le récit hagiographique et les fresques ont fixé les gestes, assuré leur durée et pacifié une part de leur conflit. Les formes du Black Panther Party connaissent le même déplacement. Les musées, les expositions et les films prélèvent le fauteuil paon, le béret, le cuir, la coiffure naturelle et les images d'Emory Douglas sur l'organisation qui leur donnait leur

¹⁵ Thomas de Celano rapporte que François organise à Greccio, avec Giovanni Vellita, pour Noël 1223, une mangeoire avec du foin, un bœuf et un âne afin de rendre sensibles les conditions matérielles attribuées à la naissance du Christ. La messe est célébrée devant la mangeoire et François y prêche. L'analyse proposée ici insiste sur la transformation d'un récit en situation, sans faire de Greccio l'origine simple et entièrement constituée de la crèche théâtrale moderne, notant d'ailleurs que selon Bonaventure de Bagnoregio, François aurait pu assister à une mise en scène de la Nativité dans la grotte de Bethléem, lors de son voyage en Palestine (1219). Sur ce sujet, voir Giulia Puma, *Les Nativités italiennes (1250-1450), Une histoire d'adoration* - Publications de l'École française de Rome, 2019.

fonction. Une page du journal distribuée dans la rue pour informer, former et financer la lutte devient une estampe conservée sous verre. La photographie de Newton se transforme en icône détachée des programmes, des débats et des conflits du Parti.

La silhouette politique devient style vestimentaire, mais le commerce ne s'en empare pas sans médiation. La photographie, le cinéma, la musique, le graphisme, la danse et la mode reprennent les formes produites par les luttes noires, les développent et les font circuler. La réappropriation du corps noir, l'affirmation de sa beauté, le prestige du vêtement de rue, la sneaker, le cuir, le vêtement sportif et les formes afro-américaines du cool traversent le hip-hop et le streetwear avant d'entrer dans l'industrie du luxe.

La révolution commerciale passe par l'art, lui-même saisi dans le commerce. Les artistes agrandissent la puissance des formes : ils les rendent désirables, reproductibles et capables de traverser les frontières sociales. Le marché convertit cette puissance en valeur. L'image, le son, la démarche, le vêtement et la coiffure ne sont plus seulement les moyens par lesquels une population reprend possession de son apparence ; ils deviennent des signes échangeables, des produits et des ressources de marque.

L'arrivée de ces codes chez Louis Vuitton, jusqu'à la direction artistique confiée à Virgil Abloh et à l'association de Vuitton avec Nike autour de l'*Air Force 1*, rend visible l'aboutissement du mouvement. Une esthétique issue de la rue, du basket, du hip-hop et de la culture noire occupe le sommet de la hiérarchie marchande. L'institution du luxe ne se contente plus de regarder la culture populaire depuis l'extérieur : elle reconnaît en elle une source de formes, de désir et de valeur.

La révolution politique annoncée par le *Black Power* n'a pas eu lieu. Une révolution commerciale s'est accomplie par la reprise

artistique et marchande de l'esthétique des corps qui l'avaient portée. Les formes nées de la lutte ont conquis le marché sans que les structures politiques, économiques et raciales combattues par cette lutte disparaissent. La puissance collective devient désir individuel ; le signe d'autodéfense devient accessoire ; l'affirmation d'une beauté noire devient ressource de marque.

La capture ne détruit pas toute la signification de ces formes. La musique, le cinéma, la photographie ou le vêtement peuvent transmettre une mémoire, une fierté et une puissance. Mais le commerce leur permet de circuler en séparant leur désirabilité des risques, des disciplines et des obligations collectives qui les avaient produites. Il ne censure pas l'image révolutionnaire : il la multiplie, la transforme en art, puis en marchandise, et rend possible son adoption sans engagement dans la révolution dont elle provient.

La représentation ne constitue pas seulement une perte. Elle conserve, transmet et rend possibles de nouvelles rencontres. Sans les poèmes, les récits, les images, les livres et les enregistrements, une partie de ces actions aurait disparu avec ceux qui les ont accomplies. La séparation ouvre une durée et une circulation que l'action ne possède pas toujours. La même opération peut pacifier ce qu'elle transmet. La forme subsiste alors que le risque, la nécessité et les conséquences sont retirés. L'image devient admirable, collectionnable, imitable ou vendable parce qu'elle n'oblige plus celui qui la regarde ou la porte à entrer dans la situation qui lui donnait son sens.

Le cycle ne suit pas une histoire où l'art quitterait la vie avant d'y retourner. Une œuvre séparée peut atteindre une existence et lui transmettre une puissance : la poésie courtoise forme le désir de François ; Fanon, Malcolm X et Dylan forment une part de la pensée et de la perception des Panthers. L'action réincorpore ces formes et en produit d'autres. L'art séparé peut les extraire, les conserver, les neutraliser et les livrer au commerce. L'enjeu tient à cette circulation :

recevoir ce que les arts transmettent sans maintenir leurs formes séparées de ce qu'elles peuvent faire ; conserver ce qu'une action produit sans laisser ses représentations se substituer à elle.

LFKs situe son travail dans cette circulation. Son opération consiste à recevoir une histoire ou une situation chargée de représentations, à enquêter avec ceux qu'elle concerne, puis à produire une forme qui modifie leur place au lieu de les montrer. *Le Projet Jean Osinski* ne transforme pas le chômage en thème de musée. Il fait du chômage d'un homme, de ses archives, de son expérience et des savoirs qu'il a produits la matière d'une institution dont la forme doit modifier sa place. *Une situation Huey P. Newton* ne représente pas le Black Panther Party dans un opéra. Le travail engage de jeunes adultes d'un quartier d'Aix-en-Provence dans une enquête, une production collective et une transformation de leurs moyens d'apparaître, de parler et d'agir.

Sup de Sub pousse ce déplacement plus loin. « Faire sa vie comme une œuvre » ne soumet pas l'existence aux critères d'un objet autonome ni à la souveraineté d'un artiste. L'œuvre désigne ici l'attention portée aux formes que prend une vie, aux relations qu'elles organisent et aux conséquences qu'elles produisent. Les arts, les sciences, l'enquête, le geste, la parole et la présentation de soi deviennent des moyens d'agrandir les capacités d'action. La société n'a pas à devenir artiste : elle n'a jamais cessé de produire des formes, des récits, des apparences, des rythmes et des symboles. L'art séparé avait concentré leur qualification dans la figure de l'artiste et leur mémoire dans l'œuvre. Le travail consiste à rendre ces puissances à ceux qui les exercent, sans nier ce que les œuvres peuvent transmettre.

La circulation des formes transforme la question de l'auteur. François reçoit des troubadours une structure du désir ; les Panthers reçoivent de Fanon, Malcolm X et Dylan des formes de pensée, de parole et de perception ; leurs actions sont produites par des groupes, des situations, des savoirs et des moyens qu'aucun individu ne

contient. Aucun auteur n'en constitue l'origine souveraine. Une création commune n'est pas pour autant une création sans auteurs. Elle exige de savoir qui a proposé, décidé, fabriqué, transformé, rendu possible et répondu des conséquences. L'attribution protège la mémoire des contributions et empêche que le pouvoir se dissimule derrière le mot « collectif ». La responsabilité ne fonde pas un droit de propriété exclusif sur la totalité de ce qui a été produit.

LFKs distingue quatre opérations que le régime moderne de l'auteur tend à confondre : attribuer une contribution, répondre d'une décision, conserver une trace et posséder un usage. Dire qui a fait quoi n'implique pas que cette personne puisse interdire aux autres de reprendre, de transformer ou de poursuivre ce qui a été créé.

Le refus de la propriété patrimoniale exclusive ne découle pas d'une essence de l'action. Il constitue un choix politique correspondant à une conception de la création : une forme reçue d'autres formes et produite par une multitude de relations doit rester disponible pour d'autres actions. Une création commune tient par cette tension. Elle refuse l'auteur souverain sans dissoudre les responsabilités, conserve les œuvres sans les séparer des actions dont elles proviennent et transmet les formes sans fixer ce qu'elles pourront devenir.

LFKs existe pour travailler cette tension. Compagnie de création, elle produit les formes par lesquelles une situation devient sensible, pensable et transformable. Compagnie d'action, elle refuse que ces formes soient séparées de ceux qui les font, de ce qu'elles accomplissent et des conséquences qu'elles produisent. Ses créations changent de médium, de durée et d'échelle parce qu'aucune forme ne peut être tenue pour juste indépendamment de la situation dans laquelle elle agit.

Les arts retournent à l'action lorsque ce qu'ils ont transmis entre dans une vie et y produit une capacité de désirer, de comprendre,

de parler, de se présenter ou de construire. Ils y retournent aussi lorsque les formes produites par l'action restent disponibles pour d'autres, au lieu de se refermer sur l'œuvre, l'auteur et le public.

La séparation commence lorsque la forme est extraite de ce qu'elle fait. Elle cède lorsque ce qu'elle fait redevient inséparable de la manière dont elle prend forme.

LFKs ne fait pas de ce texte une œuvre ; elle en fait une archive, qui suit l'action sans s'y substituer.

Note sur les sources et les références

Ce texte procède d'une réflexion conduite par LFKs à partir de son expérience de création. Il s'appuie sur des travaux d'histoire de l'art, d'esthétique, d'anthropologie, de philosophie et de sociologie. Les références signalent les principaux ouvrages mobilisés. Elles ne constituent ni un état exhaustif de la recherche ni l'appareil critique d'un travail universitaire. Les interprétations et les hypothèses propres à LFKs demeurent distinguées des faits historiques et des analyses empruntées aux auteurs cités. Formation moderne de l'art, de l'artiste et des beaux-arts : Kristeller, Alberti, Léonard, Batteux, Baumgarten, Lessing, Kant, Félibien. Autonomie, institutions et publics : Weber, Habermas, Bourdieu, Adorno, Foucault, Boltanski et Chiapello, Krauss, Harvey, Veblen. Art, expérience et vie : Leroi-Gourhan, Dewey, Rancière, Bürger, Debord, Kaprow, Fluxus, Bishop, Kester. Culture et anthropologie : Herder, Klemm, Tylor, Boas, Malinowski, Lévi-Strauss, Arnold, Eliot, Williams, de Certeau, Bourdieu et Darbel, Malraux, UNESCO. François d'Assise : Thomas de Celano, Jacques Dalarun, Sylvain Piron, Denis de Rougemont, Giulia Puma, ainsi que les éditions utilisées des écrits de François. Black Panther Party : Autobiographies, textes, journaux, discours et travaux historiques effectivement mobilisés sur Huey P. Newton, Bobby Seale, Eldridge Cleaver, Elaine Brown, Kathleen Cleaver, George Jackson, Bunchy Carter, James Carr, Fred Hampton et Assata Shakur.

Note à propos de Bunchy Carter, Kathleen Cleaver et les arts des Panthers

Alprentice « Bunchy » Carter, ancienne figure des Slausons connue sous le surnom de « Mayor of the Ghetto », accomplit plusieurs années de prison — durant lesquelles il étudie — avant de fonder et de diriger la section du Black Panther Party en Californie du Sud. Il écrit de la poésie et devient une figure d'organisation et d'éloquence politique. Les détails relatifs à son parcours sont notamment documentés par Wayne Pharr et par les histoires du Black Panther Party ; l'interprétation de son style comme transformation politique d'une autorité acquise dans la rue appartient à LFKs.

Agnès Varda filme le rassemblement Free Huey du 17 février 1968 dans Black Panthers — C'est ce document qui permettra à LFKs d'interpréter l'événement dans le parc Gilbert Vilers à Aix-en-Provence, avec des habitants du quartier entourant le parc en juillet 2012, dans le cadre du festival d'Aix. Dans ce film, comme dans plusieurs autres documents, Kathleen Cleaver explique que le port naturel des cheveux noirs s'oppose aux normes qui identifient la beauté aux cheveux lisses, à la peau claire et aux traits blancs. Le film de Varda documente ainsi le rapport entre apparence, beauté noire et action politique.

*Le Parti entretient par ailleurs des relations multiples avec la création : Huey P. Newton écrit et s'intéresse à la musique et au cinéma ; Eldridge Cleaver est écrivain et travaille plus tard au dessin de vêtements ; Elaine Brown enregistre l'album *Seize the Time* ; Emory Douglas construit l'identité graphique du journal *The Black Panther* ; l'éloquence, la poésie, le chant, la photographie, la mode et la mise en scène de l'apparition publique appartiennent aux moyens par lesquels le mouvement se forme et se transmet. Leur réunion sous la catégorie d'« arts retournés à l'action » constitue la proposition de LFKs.*

Le passage du texte qui relie ces formes au hip-hop, au streetwear et à leur reprise par les industries de la mode ne décrit pas une filiation exclusive ou continue. Il désigne une circulation historique : une réappropriation politique du corps et de l'apparence noirs produit des formes ensuite transformées par la musique, la rue, le commerce et le luxe.

L'intégration de références issues du streetwear par Virgil Abloh (Off-White) chez Louis Vuitton manifeste l'un des termes commerciaux ultimes de cette circulation — sans accomplir la révolution politique dont ces formes procèdent.