

Les politiques culturelles et les pratiques amateurs

Perspectives historiques

Un texte tiré d'une intervention orale de Jean CAUNE¹, dans le cadre d'une Université rurales portant sur l'enjeu des pratiques artistiques et culturelles amateurs



Texte extrait de Courants d'Art : l'enjeu des pratiques artistiques et culturelles amateurs (Les cahiers d'Animer n°3) Coédité avec l'INJEP, cet ouvrage publié par la FNFR propose un éclairage ainsi qu'une réflexion sur ces pratiques : en quoi sont-elles des éléments qui "font société"? Quel rôle et quelles fonctions leur donner? Comment construisent-elles une culture active, populaire ? Quelles sont les conditions optimales souhaitées pour les accompagner ? Dans quel cadre pédagogique ? Avec quelles compétences ? Quels types de professionnels ? Et surtout sans "gâcher le plaisir" de l'*amateur*...

Je souhaiterais situer mon intervention non pas uniquement d'un point de vue académique, à partir de mon statut de professeur, mais également en tant que militant culturel : c'est-à-dire comme quelqu'un qui, à un moment donné de sa vie, a été conduit à modifier des pratiques professionnelles théâtrales, mais cela aurait très bien pu rester dans le domaine des pratiques amateurs, pour les inscrire dans un projet culturel. Les hasards de la vie l'ont fait ainsi. Tout cela pour dire qu'il ne faut pas établir des séparations de nature trop étanche entre la pratique amateur et la pratique professionnelle. Il y a certes des différences, mais elles sont déterminées par les conditions d'exercice de ces pratiques, donc par des structures institutionnelles, des réalités économiques, des modalités du temps personnel consacré à la pratique.

¹ Jean Caune est Professeur émérite d'université en sciences de la communication à Grenoble III. Ancien directeur de l'UFR des sciences de la communication. Docteur en troisième cycle en esthétique et sciences de l'art (La dramatisation, une méthode et des techniques d'expression et de communication par le corps - 1981). Docteur d'Etat en sciences de la communication (L'action culturelle communication sociale et phénomène artistique - 1989). Après avoir été comédien (chez M.-N. Maréchal, P. Debauche, A. Gatti, A. Mnouchkine 1963-1970), et metteur en scène (1968-1978), J. Caune a mis en place le centre d'action culturelle de la Villeneuve de Grenoble (1971-1975) et dirigé la maison de la culture de Chambéry (1982-1988). Depuis 1980, anime et encadre des stages en techniques d'expression verbale et non-verbale et en jeu dramatique pour des publics spécialisés (enseignants, travailleurs sociaux, avocats, élève-ingénieurs, etc.).

Je voudrais construire mon intervention autour de trois thèmes. Le premier celui des politiques culturelles et de leur évolution ; le second est celui de la place et la fonction de l'art, le troisième celui de l'expérience esthétique comme élément de la construction de la personne.

Les politiques culturelles et leur évolution

Les politiques culturelles qui se mettent en place à partir de 1959, à partir de la création d'un ministère des Affaires culturelles, vont donner lieu à une réelle évolution. Bien entendu, l'État est toujours intervenu sur le plan de la culture, mais il faut entendre par « politiques culturelles » une conception de l'intervention de l'État au service d'un projet. Je ne crois pas qu'aujourd'hui il y ait encore une vision et un projet mais il y a une histoire, des attentes, des offres et puis il existe un marché et un secteur économique. On vient de parler du tournant de 1972 et de la quantification de l'analyse et des visions du politique. Il y a eu certes dans l'exercice des politiques des variations. On pourrait citer les ministres qui se sont succédé ; je n'évoquerai que le nom de Jacques Duhamel qui a été un grand ministre de la culture. Il a opéré une rupture avec la définition de la politique culturelle, telle que l'avait mise en place André Malraux dans les années soixante. Duhamel a tenté d'introduire dans le domaine de compétences du ministère ce qui relève des pratiques culturelles et du développement personnel. Duhamel faisait partie du gouvernement de Chaban-Delmas qui, à la suite de la crise révélée par les événements de 1968, avait tenté de mettre en place un projet de "Nouvelle Société". Ce gouvernement n'a tenu que deux ans. Il a été chassé par la droite la plus dure, la plus conservatrice. Les ministres qui ont suivi, de droite, jusqu'en 1981, et ensuite Lang, Trautmann ou Tasca n'ont que très marginalement considéré la question des pratiques amateurs.

Je voudrais vous montrer pourquoi, selon moi, les politiques culturelles ont très mal pris en compte les pratiques amateurs, quand elles ne les ont pas ignorées. Il ne s'agit pas considérer que les différents ministères qui se sont succédé depuis les années soixante-dix ont conduit les mêmes politiques, ni que la droite et la gauche aient eu les mêmes priorités. Ce serait une erreur. Mais les différents ministres ont partagé des conceptions communes de la culture. La société française a profondément changé en trente ans ; la vision de l'art s'est modifiée ; l'intrusion du technologique et de l'économique a transformé les pratiques

culturelles... Pourtant, celles-ci n'ont jamais été considérées comme relevant des compétences du ministère de la Culture. Ces dernières ne pouvaient en aucun cas inclure la prise en compte de la pratique amateur. Pourquoi ? Pour un certain nombre de raisons que je veux essayer de schématiser.

La première a été celle d'une vision de la culture, qui a été essentiellement fondée sur l'accès aux biens culturels : fondée donc sur la notion d'avoir. Les biens culturels étant identifiés aux œuvres d'art. Bien entendu, cette vision est justifiée, mais elle est insuffisante. Hannah Arendt, qui est une grande philosophe du politique, disait que toute réflexion sur la culture doit partir de l'œuvre d'art. Elle a, par ailleurs, mis en évidence le rôle et la fonction du théâtre pour construire et une représentation du Vivre ensemble : pour elle le théâtre était l'art politique par excellence puisqu'il montrait les comportements des hommes entre eux. De ce point de vue, le théâtre n'est pas un bien, un objet, mais une relation qui apparaît pour mettre en visibilité aux yeux de la cité « les affaires des hommes ». Revenons à la culture : les conceptions de la culture sont multiples, vous y avez fait allusion ; les disciplines des sciences humaines et sociales qui s'intéressent à la culture depuis l'anthropologie jusqu'à la psychosociologie et l'esthétique sont nombreuses. Mais toute conception de la culture, donc toute pensée réflexive sur la culture, doit inclure la question de l'art, parce que l'œuvre d'art est ce qui dure et se transmet. L'œuvre permet de penser la culture, dans la mesure où elle modèle nos perceptions et nos sensibilités.

La place et la fonction de l'art

Le deuxième point que je veux évoquer pour examiner les politiques culturelles est celui du concept d'art. Je ne sais pas si on peut encore accepter le postulat de l'art comme défini par son essence, sa nature. Le concept d'art, depuis plus de quatre-vingts ans, avec Marcel Duchamp, est remis en question. Il est très difficile aujourd'hui, en termes philosophiques, de définir ce qu'est l'art, ou de définir l'identité de l'art. Donc il est peut-être plus intéressant de s'intéresser à ce qui a été formulé ici : « Qu'est-ce que je fais avec l'art ? », étant entendu que la personne peut être confrontée à l'art de deux manières. Elle peut être confrontée à l'art ou à l'objet d'art du point de vue du récepteur, de celui qui est mis en face de productions qui sont légitimes, qui rentrent dans le patrimoine, qui sont considérées comme des biens - j'en reste donc à cette idée de la culture comme

un bien.

Mais il y a une autre position possible par rapport à l'art. C'est celle qui s'intéresse non à l'objet d'art, mais aux langages artistiques, à l'expression artistique. Et c'est une autre dimension : on n'est plus dans l'avoir, on est dans l'être. Parce que s'emparer de la parole artistique, c'est se situer dans l'ordre de la subjectivité, du « Je » qui parle pour nécessairement s'adresser à un « Tu ». Je reviendrai sur les deux questions que vous avez évoquées et qui me semblent extrêmement importantes, la question de la voix, mais dans la voix il y a également la langue. C'est-à-dire ce qui est de l'ordre du social, du langage commun. Pour en revenir à la parole, dans le phénomène de prise de parole, il y a la question du contact, de la relation nécessaire. Sans ce contact, il n'y a pas de lien, de relation interpersonnelle. Mais il y a aussi du symbolique, il y a aussi du contenu. Il y a aussi du partage de la circonstance et de la situation. Il y a de la mise en commun, de l'être ensemble, du vivre ensemble. Tant qu'on reste, du point de vue la conception de la culture, dans la considération des biens culturels, on ne peut prendre en compte ce qui relève de l'expression artistique et de sa dimension relationnelle.

Aujourd'hui, il faut considérer la problématique de l'être, de l'être individuel et de l'être ensemble, car c'est cela qui fait culture. Il n'y a de culture que si le sujet peut être un sujet de parole, pas simplement un sujet politique, pas simplement un sujet citoyen, mais un sujet de parole. Mais il ne peut y avoir parole que si je m'adresse à l'autre. Parce qu'une parole qui reste sans rapport à l'autre n'est pas une parole humaine. Et il n'y a de rapport à l'autre que si nous partageons et construisons un monde commun. Donc, les politiques culturelles n'ont pas pu prendre cette dimension en compte parce qu'elles ont essentiellement été orientées vers l'aide à la création artistique, donc dans une politique de l'offre, de l'offre de biens. Il est nécessaire d'aider les créateurs, on a besoin d'aider les artistes, on a besoin de donner des coups de pouce ou des accompagnements à la production artistique, pour de multiples raisons. Simplement la question de la création artistique est complexe. Et les différents ministres ont rarement pris en compte les conditions socio-économiques et socioculturelles de la production artistique. Et puis les deux autres axes de la politique, vous les connaissez, c'est la politique de prestige et de rayonnement. La culture, elle sert aussi à cela : construire des pôles d'identification et de visibilité. On le voit bien lorsque les villes, les collectivités territoriales s'emparent de la compétence culturelle, le plus souvent, c'est comme image de rayonnement, comme image de la ville. C'est

légitime, mais ça ne suffit pas.

Le deuxième thème que je voudrais évoquer, en le liant à la question des politiques culturelles, est celle de la place de l'art. On a identifié culture et art, or le domaine de la culture est plus large que celui de l'art. L'art est appréhendé à partir de la production, de la création artistique. Chez Kant l'esthétique, c'est plus large que l'art. Être en rapport avec une fleur, avec un coucher de soleil ou avec une peinture, c'est ce qui produit, nous dit Kant, de la jouissance, du plaisir. Il y a dans la catégorie de l'esthétique, quelque chose de plus large que l'art. Depuis deux siècles, on a réduit l'esthétique à l'art ; on a ramené la culture à l'art et on a tout rapporté à l'avoir. Comme le disait un grand sociologue de l'art, Harold Becker, il y a « des mondes de l'art ». Les conditions dans lesquelles nous nous inscrivons dans des pratiques artistiques dépendent d'un grand nombre de paramètres. Prenons la question des intermittents du spectacle, vous voyez bien que certains intermittents sont en réalité des amateurs au sens où l'on pourrait définir l'amateur : celui qui n'arrive pas, ne peut pas ou ne veut pas (mais ce n'est pas le cas des intermittents du spectacle) vivre des revenus qu'il tire de l'exercice de son art. Ainsi, dans les politiques culturelles, il y a eu une part aveugle, une méconnaissance, une non-prise en compte des conditions de la pratique artistique. Politique essentiellement orientée sur l'offre et très peu sur la demande, pas simplement la demande d'art mais la demande d'expression. La question de la construction de soi dans le rapport à l'autre à partir de l'expression. Et puis enfin, dernière dimension des politiques, on en a déjà parlé, l'extension sociologique des publics. Je voulais d'une manière très schématique expliquer et montrer dans un premier temps pourquoi les politiques culturelles, celles qui ont été exercées par le ministère des affaires culturelles, ne pouvaient pas prendre en compte ce dont vous parlez. La demande d'expression, l'appropriation des langages artistiques, la connaissance des pratiques, enfin tout ce qui a été évoqué ici. Les politiques culturelles n'ont jamais considéré les publics que comme les publics de l'art et non des pratiques artistiques.

L'expérience esthétique comme élément de la construction de la personne

Je voudrais dans un troisième temps faire référence au thème de l'expérience

esthétique ou d'expérience sensible. Celle-ci est au cœur des phénomènes culturels, au cœur des phénomènes artistiques et au cœur des pratiques amateurs. En reprenant le mot « sensible » (en grec « aisthesis »), je voudrais en quelques mots montrer comment cette dimension du sensible participe de l'expérience de la personne et de sa construction.

D'abord un mot sur la notion d'expérience. Je la prends au sens des sciences humaines, et non pas d'expérience physique chimique qui consiste à reproduire des phénomènes et des processus. L'expérience est un concept fondamental pour les sciences de l'esprit, c'est-à-dire les sciences qui s'occupent de la manière dont nous pensons, éprouvons, construisons des représentations collectives et dont le langage fonctionne. Parce que le langage est une activité de l'esprit. C'est notre qualité première ; nous sommes non seulement des êtres de raison mais aussi des êtres de parole, c'est-à-dire des êtres qui pouvons nous approprier dans la transmission une langue qui est d'abord une langue maternelle, d'abord une langue qui nous construit et qui nous forme. Nous nous approprions cette langue, nous la faisons nôtre à travers l'expression et l'énonciation. Donc l'expérience, qui en allemand se dit « Erlebnis », signifie : « ce qui a été vécu ». Vécu non pour passer et être oublié mais ce qui a été vécu et qui donne trace, qui s'inscrit dans notre mémoire, qui nous transforme, parce notre perception du monde et notre perception de l'autre s'en trouvent modifiées.

Dans la notion d'expérience, il y a ces deux idées. Ce que j'ai vécu, ce qui m'a impliqué comme sujet autonome, comme première personne mais lié aux autres. Et puis, l'autre idée, celle de l'expérience esthétique. C'est notion apparaît avec Kant ; elle concerne l'expérience du sensible, qui est toujours une expérience qui donne une jouissance, un plaisir. Pourquoi ? Parce que l'expérience sensible me confronte à quelque chose qui en appelle à ma sensibilité, c'est-à-dire à ma mémoire affective, elle permet de faire revivre quelque chose qui a été déjà vécu et qui permet de me comprendre moi-même. C'est ce « revivre » qui est source de plaisir. L'expérience esthétique ou l'expérience sensible permet la construction de soi. Comment pouvons-nous nous construire, sinon en nous inscrivant dans une histoire, notre histoire, notre histoire singulière, subjective ? Chez Kant, l'esthétique c'est la subjectivité. Mais ça n'est pas uniquement la subjectivité ; l'expérience esthétique, c'est aussi celle qui me construit dans une histoire partagée, dans une histoire commune — les humanistes disaient « sensus communis », le sens commun, ce qui fait sens. Et c'est donc cette expérience esthétique qui fait sens, qui est partagée. Voilà pourquoi elle est d'ordre politique,

au sens large du terme. À travers nos sensibilités linguistiques, gestuelles, comportementales, corporelles, nous partageons des choses. Regardez les combats, les luttes et les affrontements, les conflits les plus terribles, c'est certes autour des questions de frontières mais c'est aussi autour des manières de sentir et de voir.

Cette expérience esthétique je la caractériserai par quatre éléments. Premièrement l'expérience esthétique c'est ce qui permet la compréhension de soi. Pourquoi ? eh bien parce que soi, c'est-à-dire le sujet, existe à travers des formes qui sont stables. Elles varient certes selon les institutions : on n'est pas autonome de la même manière. Mais la compréhension de soi, et de l'autre, passe par les signes que j'extériorise et qui peuvent être compris par une autre personne. La deuxième caractéristique de l'expérience esthétique, c'est qu'elle me construit dans ma globalité de sujet. Vous avez fait appel à cette chose essentielle dans la danse. La danse met en rapport un corps et la personne, mais pas simplement un corps mécanique, pas simplement un corps qui est fait de segments, qui est fait d'une mécanique dans le mouvement et dans le geste mais d'un corps qui signifie pour moi, qui signifie pour l'autre, qui signifie aussi peut-être à travers l'expérience du public. Donc l'expérience esthétique combine à la fois le corps et l'esprit. Non pas dans la dichotomie ou dans la hiérarchie qu'on a pu établir : le corps est premier ou l'esprit est premier ; non dans la fusion et le développement des deux. Donc l'expérience esthétique concerne le sujet dans sa globalité. Non simplement le corps et l'esprit mais également le sensible et l'intelligible. Schiller, qui était un continuateur de Kant mais aussi un grand dramaturge, a écrit un livre essentiel, au début du XIX^e siècle qui s'appelle *Les lettres sur l'éducation artistique* qu'il adressait à son prince. Il lui disait : « Prince, vous avez à construire un État esthétique ». Que voulait-il dire par là ? Un État qui permet le développement de la personne dans sa sensibilité et sa rationalité. Vous citez Condorcet, c'est-à-dire le combat de la raison, contre l'obscurantisme, Schiller voulait y adjoindre la dimension sensible qui permet la compréhension, voire la maîtrise, des émotions. Un homme n'existe que dans la convergence de ces deux dimensions. Un homme qui ne serait que dans la rationalité perdrait plus que la moitié de ce qu'il est ; il perdrait tout ce qu'il est, parce qu'un ordinateur fait mieux en termes de rationalité. Et un homme qui ne garderait que l'aspect sensible perdrait non pas la moitié de ce qu'il est mais tout ce qu'il est parce qu'il ne pourrait pas le mettre en situation.

La troisième dimension de l'expérience sensible, c'est le rapport à l'autre. Pour

Kant, on ne peut pas discuter au plan rationnel de la beauté de quelque chose, ou de sa non-beauté. Mais on peut partager des émotions. Et donc, dans l'idée même d'expérience esthétique, il y a l'idée que l'intersubjectivité, c'est-à-dire ce qui relie les sujets ou les relations interpersonnelles, construit un monde commun. Enfin, la dernière caractéristique de l'expérience esthétique, c'est qu'elle n'existe que dans ce qu'on pourrait appeler un « horizon d'attente ». Un horizon d'attente, c'est ce qui caractérise une société à un moment donné de son développement. Et cet horizon d'attente, il est historique, il n'est pas donné une fois pour toutes. La beauté, ça n'existe pas comme un concept défini une fois pour toutes. L'horizon d'attente dans lequel nous jugeons les œuvres artistiques dépend des genres esthétiques qui existent et dont nous avons la connaissance. Nous voyons bien depuis vingt ans que les catégories artistiques, les séparations entre les langages expressifs ne sont pas figées. Les genres hérités du classicisme, ça ne marche plus. L'horizon d'attente, c'est aussi la distinction entre l'expérience du monde imaginaire et celle du monde réel établi dans le cadre d'une société.

En dernier point, je souhaiterais dire un mot concernant l'expérience du théâtre, parce que c'est de là que je viens. J'ai pendant longtemps été comédien metteur en scène et je suis venu à l'action culturelle par l'exercice de ce métier. Je ne vais pas parler de l'expérience théâtrale du récepteur, du point de vue du spectateur ; c'est fondamental mais ce n'est pas le lieu. Je voudrais évoquer cette expérience du point de vue de celui qui joue. L'expérience théâtrale est fondamentale, elle est première. Si on lit ce que Freud raconte du jeu qu'il observe et qu'il appelle le « fort da » : ce jeu où l'enfant jette de son berceau une bobine attachée avec une ficelle qu'il fait disparaître, en s'écriant « Fort » (c'est-à-dire « là ») et qu'il fait réapparaître en s'écriant « Da » (c'est-à-dire « ici »). Ce jeu qui représente une dimension active, dramatique, lui permet de surmonter l'absence de la mère. Freud explique comment l'enfant maîtrise l'absence de la mère à travers un jeu qui lui procure du plaisir. L'expérience du jeu est fondamentale, et peut-être plus que tout autre expression. Pourquoi ? Parce qu'elle juxtapose, elle fusionne le langage du corps et le langage des mots, c'est-à-dire ce qui nous permet de nous construire à travers la langue. Ça ne veut pas dire que le théâtre est plus important que la danse, je ne crois pas, ni que la peinture. Mais dans la formation de soi, il mêle ces deux choses-là. Pourquoi le théâtre est-il si important sur le plan de l'expérience sensible ? Il mêle la dimension du corps en action et forcément en action par rapport à l'autre. Le théâtre c'est la personne, à la fois acteur et contenu de la pratique. En effet de quoi nous

parle le théâtre ? Sinon des relations entre les personnes. Ce qui est, me semble-il, fondamental dans cette construction c'est que le théâtre nous oblige à avoir un regard sur les comportements humains, sur la socialisation de ces comportements.

Je terminerai par une petite citation, une citation qui est tirée d'un des plus grands romans, un roman de formation (Bildung, en allemand). D'ailleurs en allemand « Bildung », la formation de l'être humain, c'est aussi la culture, Ce roman de Goethe qui s'appelle *La vocation théâtrale de Wilhelm Meister* est ce qu'on appelle un roman de formation. Pourquoi ? Parce qu'il raconte l'histoire d'un jeune homme, d'une famille bourgeoise qui choisit pour de nombreuses raisons d'être acteur. Il devient acteur par désespoir d'amour. Et puis il va rester acteur, devenir metteur en scène, pas par désespoir d'amour, mais par amour. Je vais vous dire simplement une des citations de ce livre qui résume la démarche du héros : « Croyant apprendre l'art d'acteur, Wilhelm Meister apprend l'art de vivre ». Je pense que c'est ça le fondement du théâtre.

Le théâtre, qu'il vous soit donné à voir, ou que vous le viviez comme un acteur amateur ou professionnel, et là ça n'a plus aucune espèce d'importance : le théâtre est cet art qui nous permet de prendre une distance avec la mise en forme des comportements humains. Il nous les donne à voir de manière intelligible et sensible, donc il nous permet de nous construire dans une collectivité partagée.