

Nostros Imaginarios paraxuste tice perim

A. Dauphiné

411 A2 (du mythe au texte)

Dissertation : 4 heures
aucun document n'est autorisé

Sujet :

Appréiez et discutez ce jugement touchant
la Machine Infernale de Cocteau :

" de manière paradoxale, il fallait que l'ironie et
le dérisoire deviennent une lecture du Réel,
pour que l'œuvre " emblématique " et incarne
la condition humaine moderne "

(24 45 exemplaires)

2^e session du 1^{er} semestre

Master Imaginaires

Du mythe au texte

411 A2

Durée: 1 heure,

Aucun document n'est autorisé

Enseignant: A. Deryhine

Une critique affirmait:

" Cocteau dans La Noëlle infernale a voulu
que l'anéantissement mathématique de son héros, Odysse,
soit la visualisation d'une victimisation à la fois
source d'ironie et de sagesse "

Qui en pensez-vous ?

Masters Imaginaires 1er semestre 1er semestre | A. Dauphiné

412 A (méthodologie en littérature comparée)

Durée: 4 heures
aucun document n'est autorisé

Sujet:

A partir d'exemples précis (littéraires, artistiques, intertextuels ...), discutez le point de vue ci-dessous:

« Être ou ne pas être comparatiste ... c'est, selon le cas, passer de l'Enfer ou du Purgatoire au Paradis, grâce à la traversée de l'écriture, celles accomplies par Dante, Nerval ou Borges. Le but à atteindre demeure le beau dont Margritte, citant Lautréamont, précisait qu'il était « comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Être comparatiste reviendrait à cultiver les infinis - et indéfinies - déclinaisons des alphabets du réel »

(en 25 exemplaires)

2^{ème} session du 1^{er} semestre

Maîtres Imaginaires

Méthodologie en littérature comparée

412 A

Durée: 4 heures,

Aucun document n'est autorisé

Enseignant: A. Dauphiné

"Curieux de tout et d'un peu plus" ... en quels sens, notamment,
cette célèbre devise pourrait-elle correspondre
aux apports de la littérature comparée ?

TECHNIQUES D'EXPRESSION ET COMMUNICATION

Master I - « Imaginaires et Genèses littéraires » et « Civilisations contemporaines et comparées »

Janvier 2009

414 B₂

414 F

Épreuve de résumé de texte

Durée : 3h.

DOCUMENT : L'émergence comme paradigme du renouvellement des politiques culturelles publiques. Philippe Chaudoir. Extrait de la revue : *L'Observatoire des politiques culturelles* – mai 2002.

[Sujet tiré du concours externe d'assistant territorial de conservation du patrimoine et des bibliothèques – Mai 2003]

Vous résumerez le texte ci-joint en **200** mots. Il sera toléré une marge de 20 % **au-dessus** du nombre demandé.

INSTRUCTIONS CONCERNANT L'ÉPREUVE DE RÉSUMÉ

La reprise, sur la copie, du titre du texte ne rentre pas dans le décompte des mots utilisés.

On comptera comme mot toute lettre ou groupe de lettres possédant par elle(s) même(s) une signification dans la langue française.

Ainsi, par exemple :

- Ex nihilo : 1 mot
- Avant-gardes : 1 mot
- C'est-à-dire : 3 mots
- Chalon-sur Saône : 1 mot
- Sotteville-les-Rouen : 1 mot
- De facto : 1 mot
- A posteriori/a priori : 1 mot
- A-t-il : 2 mots seulement, parce que « t » n'a qu'une valeur explétive et euphonique...
- L' : 1 mot
- Aujourd'hui : 1 mot

Toutefois, les chiffres et les pourcentages (écrits en chiffres ou en lettres) seront comptabilisés pour un mot.

Exemples :

1950 ou mille neuf cent cinquante = 1 mot

57% ou cinquante sept pour cent = 1 mot.

De la même manière, les sigles seront comptabilisés pour un mot.

Exemple :

SNCF ou société nationale des chemins de fer français = 1 mot.

ou encore les références juridiques (ex = L. 245...) = 1 mot.

L'émergence comme paradigme du renouvellement des politiques culturelles publiques

Le cas des arts de la rue

LA SOUDAINETÉ DE L'APPARITION D'UNE SÉRIE D'ÉVÉNEMENTS OU D'IDÉES DÉFINIT CLASSIQUEMENT LA NOTION D'ÉMERGENCE. CETTE MANIFESTATION, CETTE IRRUPTION, PEUT S'ENVISAGER D'UNE DOUBLE MANIÈRE : SOIT COMME UNE SURVENUE EX NIHILO, SOIT COMME LA MISE EN LUMIÈRE DE QUELQUE CHOSE DE CACHÉ, D'ENCORE OBSCUR.

La figure de l'émergence est apparue, de manière récurrente, depuis maintenant quelques années, pour qualifier l'apparition de formes esthétiques nouvelles, dans le champ du théâtre, de la danse, des arts plastiques, de la musique ; formes qui ne correspondaient plus aux modes de classification traditionnels, et disciplinaires, en particulier au regard du discours des politiques culturelles publiques.

Autrement dit, un terme, celui de culture émergente, s'est progressivement imposé, dans les années 90, pour venir désigner des formes artistiques, expressives, des figures de style nouvelles, non encore intégrées dans le réseau des institutions culturelles et qui étaient censées rompre – ou au moins renouveler – les codes artistiques tout en tentant d'acquérir une légitimité ou une reconnaissance de l'institution voire des autres artistes.

Les formes plastiques, musicales ou chorégraphiques du hip-hop, les arts de la rue, les musiques dites "actuelles", voire le multimédia, sont symptomatiques de ce nouveau paradigme qui viendrait donc remplacer, de manière très post-moderne, celui des avant-gardes.

Cultures émergentes et nouvelles formes d'action publique

Nous souhaitons ici interroger ce terme d'"émergence" d'une double manière. En premier lieu, il s'agit évidemment de se poser la question de savoir si ce qui émerge n'est finalement que ce qui peut se voir et ce qui est rendu visible à un moment donné. On prendra comme exemple le chan-

gement de statut de l'événementiel qui, de la fin des années 80 à aujourd'hui, va acquérir une valeur nouvelle de plus en plus collective et symbolique, voire identitaire, et ainsi, passer de l'ordre du ludique et du festif à celui de l'artistique et du culturel. Ce questionnement du visible suppose alors qu'existent des formes artistiques "cachées" et une possibilité quant à la "découverte" future de ces formes. Mais en creux, et c'est une critique souvent formulée, on peut également lire cette problématique sous l'angle de l'aveuglement, c'est-à-dire comme étant le signe de la difficulté de l'institution à reconnaître, dans leur vigueur et

dans leur capacité interpellative⁴, les renouvellements esthétiques. Enfin, cette dimension du "visible" appelle également à une réflexion sur la question de la médiation culturelle, voire de la médiatisation de l'art : qui rend visible, quand, comment et pourquoi.

Ceci nous amène à un second point qui constituera l'essentiel de notre propos. Ce terme de culture émergente, en effet, nous semble également à interroger du point de vue de ce qu'il révèle des nouvelles thématiques et des pratiques de l'action publique. Plus largement, nous

aimerions montrer ici que cette figure de l'émergence tend à constituer une nouvelle référence de l'action publique, un modèle concret permettant d'exemplifier la recomposition des règles de l'action à l'œuvre aujourd'hui, soit, comme le suggère Levinas, un paradigme dégageant "les possibilités de signifier à partir d'un objet concret libéré de son histoire".

Bien sûr, l'histoire nous montre que du sens naît en permanence dans toute société. Des "cultures émergentes" ne surgissent pas brusquement, toutes armées d'un propos cohérent et de certitudes esthétiques quant à leur pratique. Elles ne surgissent pas brusquement, en effet, ne serait-ce que parce qu'un temps de gestation est, en tout état de cause, nécessaire pour qu'un mouvement artistique² prenne pleine conscience de sa propre identité.

À l'inverse, on sait bien que, la plupart du temps, des pratiques artistiques se structurent progressivement, s'inscri-

vent dialectiquement dans des contextes sociaux, politiques, esthétiques, ou encore, viennent se saisir d'ouvertures ou d'avancées techniques. Ceci n'évacue pas, bien évidemment, la possibilité de gestes symboliques, souvent appelés fondateurs, qui marquent ou soulignent des ruptures. Ces gestes, le plus souvent individuels, complexifient toutes lectures "collectives" ou trop globales des pratiques artistiques sauf à les décoder dans l'a posteriori.

Ce constat nous renvoie donc au classique débat entre la question de l'artistique et celle du culturel mais nous ne voudrions pas situer notre propos sur ce plan. En effet, tout en reconnaissant la singularité de toute expérience esthétique, nous aimerions ici nous pencher sur "la dimension récurrente et collective de l'expérience, (ceci nous permettant) d'en dégager les constantes, les cohérences, les zones de stabilité"².

Ensuite, et pour paraphraser Nathalie Heinich, nous aimerions poser quelques jalons sur la question de savoir "ce que l'art fait aux politiques" c'est-à-dire, en l'occurrence, ce que l'art fait aux politiques culturelles publiques, que ce soit celles de l'État ou celles des collectivités territoriales.

Les arts de la rue comme symptôme

Dans la mesure, en particulier, où leur engagement social et territorial est particulièrement prégnant, il nous semble intéressant d'aborder ces questions à travers l'exemple spécifique des arts de la rue. Ceux-ci sont, d'abord, précisément reconnus comme forme émergente, c'est-à-dire comme phénomène rendu visible à un moment donné, dans un contexte où se pose la question d'une refonte paradigmatique des principes de l'action publique. Ce discours était particulièrement présent, par exemple, chez Catherine Trautmann qui "entend [...] soutenir les formes culturelles émergentes qui concourent à renouveler la notion même de culture."³

En fait, cette émergence, qui indiquerait une actualité, ne date pas précisément d'hier. Sans faire un historique trop approfondi, on peut identifier la période du début des années 70 comme étant celle des premières apparitions d'artistes se reconnaissant, plus ou moins consciemment, comme étant partie prenante d'un collectif, celui que nous identifierions aujourd'hui grâce au terme d'"arts de la rue". Cette posture de reconnaissance implicite d'une communauté d'action se fonde, en fait, sur le partage d'attitudes plutôt réactives à l'égard d'un théâtre ou d'un art conçu comme conventionnel. Ainsi, l'opposition dedans/dehors va-t-elle jouer un rôle central dans ce mouvement. C'est à travers elle que va se construire la légitimité de la présence dans la rue de ce mouvement, acteur d'un renouvellement festif et interpellant les lieux classiques de la spectacularité. Les événements ou interventions culturelles en espace urbain vont ainsi, tout au long des années 70, donner progressivement aux manifestations éphémères de scénographie urbaine un "statut" de genre

artistique. Celui-ci spécifiera tout d'abord un nouveau mode d'investissement de l'espace public, conçu par ses acteurs comme étant à l'articulation des champs sociaux et politiques, spatiaux et culturels.

Dans ce contexte, la fin des années 70 va voir apparaître une mutation dans le discours des politiques culturelles. Elle consistera à passer d'une notion ponctuelle et de plus en plus décriée, celle de l'animation culturelle, à une nouvelle référence, celle de développement culturel. Cette mutation va se traduire, pour des arts de plus en plus visibles dans le champ culturel, par une institutionnalisation de plus en plus marquée. En effet, dès 1982, Dominique Walion, directeur de la nouvelle direction "horizontale" du développement culturel, apportera le soutien du ministère de la Culture à ce qui ne se nomme encore que du "spectacle en espace libre". Il concrétisera, en particulier, son engagement à travers le soutien à la création, par Michel Crespin et Fabien Janelle, de Lieux publics à la Ferme du Buisson. L'association se définira, à cette époque, comme étant un "Centre international de rencontre et de création des pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres".

La fin de la décennie 80 et le passage aux années 90 seront marqués par deux événements importants du point de vue de cette visibilité et de la place majeure maintenant accordée aux grandes scénographies urbaines. C'est d'abord le bicentenaire de la Révolution orchestré par Jean-Paul Goude, sur les Champs-Élysées, en 1989. Enfin, en 1992, les cérémonies des Jeux Olympiques d'Albertville, mises en scène par Philippe Decouflé, parachèveront cette reconnaissance par leur retransmission internationale. Parallèlement,

On peut identifier la période du début des années 70 comme étant celle des premières apparitions d'artistes se reconnaissant, plus ou moins consciemment, comme étant partie prenante d'un collectif, celui que nous identifierions aujourd'hui grâce au terme d'"arts de la rue".

et c'est finalement la poursuite du mouvement entamé dès les années 70, cette institutionnalisation dans le champ du politique s'accompagnera d'un rapprochement de plus en plus concret des "Arts de la rue" avec le spectacle conventionnel.

Ces tendances, somme toute, ne feront que s'accroître dans les années 90. Mais c'est surtout la montée en

charge de l'interaction entre les acteurs de l'intervention en espace public et les collectivités territoriales qui va spécifier cette période. En effet, ces dernières vont voir leurs compétences étendues, voire démultipliées, avec la mise en place progressive de la Décentralisation. Celle-ci, en fait, se construit dès la fin des années 70. Elle va se concrétiser légalement vers 1982. Mais sa véritable mise en œuvre va nécessiter un temps d'incubation d'une dizaine d'années au terme desquelles les nouvelles collectivités (ou celles dont les compétences ont été renouvelées) vont véritablement prendre toute la mesure des enjeux auxquels elles doivent faire face. Cette situation va alors les conduire à multiplier une commande publique d'interventions. Mais, plus encore, dans la logique du développement culturel, une floraison de festivals va apparaître tels qu'"Éclat" à Aurillac, puis "Chalon

Philippe Chaudoir

dans la rue" à Chalon-sur-Saône, "Dedans-Dehors" à Tours. Les "Allumées" de Nantes, "Les Jeudis du port" à Brest, "Les Inattendus" de Maubeuge, "Vivacités" à Sotteville-Lès-Rouen, etc.

En définitive, ce qui se lit à travers cette histoire rapidement tracée c'est l'articulation entre un champ artistique en définition et un référentiel des politiques publiques en mutation. Les années 70, en effet, peuvent s'analyser en termes d'animation culturelle et l'on pourrait mettre en évidence, en quelque sorte, un partenariat "naturel" entre des artistes qui font de l'animation urbaine leur objet et le champ du politique. De la même manière, et dans les années 80, à travers la mutation du développement culturel, semble se mettre en œuvre une nouvelle congruence entre la prégnance de la notion de projet et un discours artistique fortement ancré territorialement.

La question qui se pose alors est de savoir de quelle manière les arts de la rue rendent compte ou, plus encore, constituent un symptôme de cette articulation ? En quoi ils peuvent être perçus, du même coup, comme des formes expérimentales permettant, d'une part, de lire les modifications structurelles qui traversent les logiques sous-jacentes aux politiques publiques et, d'autre part, de voir s'éprouver de nouveaux modes d'intervention de l'action publique ?

Dans un premier temps, au plan structurel, il nous apparaît que quatre évolutions importantes sont directement lisibles à travers la relation entre l'institution et les arts de la rue. La première consiste en une contestation de plus en plus forte des hiérarchies culturelles et des valeurs leur étant affectées. D'une certaine manière, il s'agit là d'identifier ce que l'on pourrait appeler le passage d'une légitimité de la culture à la reconnaissance d'un pluralisme des cultures. La deuxième concerne la relation orageuse entre les tenants d'une démocratisation culturelle, même renouvelée, et ceux de la démocratie culturelle. La troisième évolution "structurelle" que nous relevons nous semble être, dans la logique du discours privilégiant la question du développement (en particulier culturel), une sorte de généralisation des notions de médiation et de projet. Enfin, et ceci renvoyant à un mécanisme de modernisation globale des politiques publiques, une dernière évolution concernerait le passage quasi systématique (au moins dans les discours) de logiques sectorielles à des logiques transversales, ceci étant particulièrement lié à la territorialisation de plus en plus marquée de ces politiques.

De la culture aux cultures

Les hiérarchies traditionnelles de l'art ont été très largement remises en question dans la seconde partie du siècle dernier et ce, en particulier, pendant les vingt dernières années. En effet, même si la culture "cultivée" reste encore très largement présente et si elle occupe encore une part prépondérante dans les choix politiques (et financiers), sa préférence à l'universalisme a été très largement relativisée. Le passage à une perception plus plurielle des valeurs de l'art -

la reconnaissance et l'affectation d'une valeur esthétique à des modes d'expression classiquement repérés comme savoir-faire (la mode, par exemple) ou comme divertissement plus ou moins populaire (les musiques dites actuelles, le cirque, etc.) - indique une véritable recomposition de la pensée même du fait culturel, au moins du point de vue de ceux qui sont en charge des politiques culturelles.

Les arts de la rue, parce qu'ils posent précisément au cœur de leur démarche la question de l'espace public, du lien social et du lieu commun, participent au premier plan à cette recomposition. Ils en deviennent, en quelque sorte la figure exemplaire dans la mesure où, à partir d'autres champs (les arts plastiques, la danse...), de nombreux artistes vont tendre à entrer "en rébellion" contre ces hiérarchies et contre les cloisonnements et les baronnies qu'ils supposent. Cette mise en critique de l'establishment se traduira par toute une série de manifestations tendant à contester les lieux mêmes de la légitimité culturelle : les salles, les musées et galeries, etc.

Nous verrons plus loin, parlant des nouveaux modes de l'intervention, que cette critique tendra à prôner, de plus en plus, des formes de transversalité disciplinaire, à favoriser les échanges. Elle viendra définir de nouveaux territoires de son action (les quartiers, les lieux hors les murs), de nouveaux espaces de travail (les lieux de fabrication, les logiques de friches). À travers l'expérimentation de nouveaux rapports au public, la pratique artistique tendra ainsi, de plus en plus fréquemment, à se rapprocher du champ social.

Démocratisation octroyée ou développement endogène ?

Mais cette interrogation des hiérarchies culturelles ne peut se comprendre, au moins du côté des politiques publiques et de ceux qui les initient, qu'au regard d'un autre débat : celui mené entre les tenants de la démocratisation culturelle et ceux porteurs d'un discours prônant les dynamiques du développement endogène, c'est-à-dire de la démocratie culturelle. Les années 80, en effet, marquent, de ce point de vue une étape quant à la prise de conscience, jusqu'au sein même de l'institution, des limites d'une démarche "verticale" de démocratisation. S'y mesure, en particulier, l'insuffisance d'une réponse apportée en termes d'offre de grands équipements. Dans cette conception, l'accès généralisé à la culture, par le biais d'une offre culturelle élargie, constituait tout à la fois un projet social et un mode d'épanouissement de l'individu. Elle était, au moins jusqu'à la fin des années 70, encore assez largement partagée, tant par le politique que par les opérateurs culturels ainsi que par de nombreux artistes.

Mais cette vision du monde reposait très largement sur des hiérarchies culturelles légitimes, telles que nous les avons évoquées, et sur une pensée de la culture comme un tout homogène. La question démocratique, dans cette perspec-

tive, ne se concevait donc qu'à travers l'accessibilité aux œuvres, c'est-à-dire à travers la volonté de couvrir le territoire d'outils de diffusion, en pratiquant ainsi une forme de "redistribution". L'analyse montre cependant que cette redistribution impliquait, de fait, une sorte de modèle vertical et élitaire.

Les années 80 vont donc voir apparaître une mutation déjà engagée préalablement mais encore peu visible. Cette mutation repose essentiellement sur la reconnaissance de l'existence d'autres légitimités que celles de la culture cultivée et surtout sur la mise en évidence d'un principe de production des œuvres s'initiant "de la base". Le principe de penser le social comme ressource potentielle et non plus seulement comme simple réceptacle des œuvres vient alors fonder une nouvelle référence, celle du développement endogène comme facteur de démocratie culturelle. Nous ne sommes plus, de manière dominante, dans la logique de la redistribution ou de la restitution d'une culture par diffusion et accessibilité mais dans celle de la reconnaissance du fait "local", dans une logique où la spécificité et la singularité de cultures vernaculaires viennent s'ancrer dans un territoire d'appartenance.

De ce point de vue, les arts de la rue, dès le début des années 70, ont mis en œuvre ce principe au sein même de leur processus de création. Celui-ci a même constitué un point majeur de leur argumentation, notamment à travers la question de la participation du public à l'œuvre.

Développement culturel, médiation et projet

Parallèlement, l'implication souvent forte des arts de la rue dans le champ du social, à travers notamment l'action culturelle menée dans le cadre de la politique de la ville², a conduit de nombreux artistes à se retrouver dans un nouveau rôle : celui de médiateur culturel.

Cette médiation va agir comme une sorte de relais entre un (des) public(s) peu touché(s) par les institutions culturelles classiques et le politique. Le fait de vouloir redonner sens à l'espace public dans une intentionnalité socialisatrice³ inscrit, de facto, les créateurs et les pouvoirs locaux sur un même plan, permettant ainsi la constitution de cette position, de ce rôle intermédiaire. Cependant, l'apparition de la question de la médiation doit sans doute s'analyser au regard d'évolutions profondes quant aux modifications du rapport entre le politique et la population. La politique de la ville est, en partie, un analyseur de cette mutation. Mais, plus généralement, celle-ci traverse l'ensemble des champs, comme si, et en particulier depuis les années 80, une relation directe entre politique et population ne pouvait plus s'établir. Ainsi, une sphère intermédiaire entre l'action et la décision, une sorte de triangulation dans une relation orange, devient-elle un préalable à l'action publique. Dans ce sens, la logique de médiation culturelle s'inscrit dans un

contexte qui privilégie et généralise la notion de "porteur de projet de développement", qu'il soit culturel, social, urbain ou économique.

C'est sans doute dans ce sens que doit s'analyser la mutation qui marque le passage successif de l'animation⁷ à l'action culturelle puis au développement culturel. La figure de la médiation y prend, en effet, des contenus différents à chacune des étapes. Dans un premier temps, c'est-à-dire à partir des années 60, l'avènement de l'action culturelle va s'appuyer, "au plan local, sur des caractéristiques spécifiques qui font d'elle, non pas un substitut mais un complément indispensable du développement économique."⁸ Plus

tard, c'est l'idée de culture comme mise en communication qui va s'imposer et l'action culturelle se trouve ainsi sur un terrain de compétition avec l'action politique. Elle se construit, en particulier, autour de la conviction que son rôle consiste à offrir à un "non-public" des occasions de se politiser.

La fin des années 70 et le début des années 80 est un moment de prise de conscience d'une contradiction fondamentale entre art et politique. Si, en

effet, comme l'indique Jean Caune, l'art peut être une forme de transposition des antagonismes sociaux, les conditions socioéconomiques ne lui permettent pas pour autant de libérer l'individu. Cette contradiction résolue, le champ est alors libre pour que l'art s'engouffre dans la problématique des industries culturelles. L'action culturelle a vécu. En 1983, le colloque de la Sorbonne, "Liens entre la culture et la crise, la culture et les industries de l'avenir", consacre le passage au développement culturel où les concepts de création et de développement, apparaissent inséparables⁹.

Dans le même temps, Dominique Wallon, alors directeur du Développement culturel, définit sa mission¹⁰ comme étant la prise en compte d'un double mouvement : celui de la création intellectuelle et artistique et celui des pratiques culturelles "ordinaires" telles qu'en parle Michel de Certeau¹¹. L'artiste adopte alors dans un nouveau rôle médiateur, celui de développeur de possibilités latentes dont il peut être le révélateur. Ceci nous renvoie, bien évidemment, à ce que nous appelons plus haut la mise en évidence des dynamiques du développement endogène. Ainsi, une analyse, même succincte, des discours qui traversent, à cette époque, l'émergence de la politique de la ville, montre la prégnance de ces modèles théoriques et discursifs posant la logique médiatrice au centre d'une action publique pensée, quant à elle, de plus en plus comme projet de développement. Alors, plus largement, peut-être, c'est à la mise en place de la Décentralisation qu'il convient aussi de se référer.

L'extension des compétences, mais surtout leur éclatement au profit de collectivités juxtaposées, dont certaines nouvel-

Philippe Chaudoir

