

Nicolas Frize

# Exceptionnelles lumières... tandis que l'ordinaire resterait dans la nuit?

La politique culturelle des institutions, complétée par des dispositifs de protection des œuvres, des auteurs et des interprètes, constitue l'aspect exceptionnel d'une politique qui, en jouant sur la reconnaissance, laisse l'ordinaire dans l'ombre. Pour que les œuvres soient action, il faut préférer la dynamique et le mouvement aux états et aux identités.

**I**l a toujours été question d'écrire des œuvres sous commande, et peu de compositeurs dans les siècles passés purent écrire ou prétendre être joués en dehors des commandes : œuvres d'usage, d'événements, œuvres de divertissement ou œuvres « d'apparat », elles furent pour leur majorité associées à leurs conditions de production ; fortement ancrées dans les institutions dirigeantes de leurs époques, elles servirent les messes et les successifs pouvoirs de l'église, les rois, leurs cours, les mécènes (le nombre de compositeurs pragmatiquement catholiques ou royalistes à ces époques est saisissant). Naturellement l'art est resté en France dans le giron du pouvoir, sans déroger à ce statut, quelque fut la « nature » de ce pouvoir. Il subit de décennies en décennies nombre d'avatars, d'abandons ou de récupérations, nombre d'encouragements ou d'occasions de se développer.

### **Un niveau d'intervention « exceptionnel »**

Les politiques successives ont toujours maintenu peu ou prou cette situation, dynamiquement ou non, par l'initiative ou la conservation, privilégiant ou non, çà et là au gré des convictions idéologiques ou politiciennes, le patrimoine et la pierre, l'architecture et les espaces publics, les arts vivants et la création, les arts traditionnels ou populaires, soutenant parfois les industries de diffusion, de distribution ou de commerce (les artistes et les marchands découvrant aux œuvres d'art au fil des années des « vertus » de produit de consommation). Ainsi, se retrouve-t-on aujourd'hui en France, sous la responsabilité institutionnelle et financière de l'état ou des collectivités territoriales, de façon exceptionnelle et privilégiée, en présence de maisons d'Opéra avec troupes permanentes, d'orchestres et formations instrumentales sur tout le territoire, de conservatoires dans toutes les villes grandes et moyennes, de salariés communaux musiciens intervenant en milieu scolaire dans quantité d'entre elles, de Festivals de musique en grand nombre, de studios de recherche répartis sur tout le territoire, de collectifs de compositeurs ou d'interprètes. Ainsi pourrait-on compter les aides à l'édition, aides à la création, commandes, bourses pour les jeunes artistes étudiants, pour la recherche, pour des artistes étrangers en France, aides aux tournées internationales, en lien avec le réseau important des instituts culturels français à l'étranger, réseau unique au monde<sup>1</sup>. Exceptionnel !

Cette politique culturelle institutionnelle est complétée par des dispositifs de protection des œuvres, des auteurs et des interprètes, spécifiques et originaux en France, dispositifs de rétribution de la diffusion et de la reproduction, pas moins de quatre organismes d'auteurs se partagent cette mission... La défense de ce dispositif et des missions de ces sociétés d'auteurs ou d'interprètes n'est pas sans difficultés, dans les relations internationales, tant les règles de propriété intellectuelle, de diffusion et de distribution des œuvres sont radicalement différentes en dehors de l'hexagone. Très exceptionnel ! On n'aura pas besoin de rappeler ici que la radiodiffusion française publique maintient plusieurs chaînes musicales spécialisées sur plusieurs genres esthétiques, plusieurs chaînes diffusant de la musique et la faisant vivre (de France-Musique au Mouvement en passant par Fip, France Bleue, France Inter...) et une chaîne de réflexion et de création (France-Culture) dans laquelle la musique tient une place non négligeable.

**1** Issu du passé colonial ou d'une politique volontariste de présence française sans précédent, largement instrumentalisée aujourd'hui dans les échanges internationaux.

### **Tout à fait exceptionnel ! On ne peut pas tout citer**

Tous ces réseaux, toute cette dynamique, toutes ces pratiques, tous ces moyens, tous ces professionnels rémunérés, tous ces amateurs actifs, tous ces enseignants et animateurs en place, toutes ces salles et ces occasions de faire vivre les musiques, toutes ces œuvres anciennes préservées et développées, toutes ces œuvres nouvelles écrites et ouvrant la voie aux idées de demain, bâtissant le répertoire des années futures, nous les devons à la puissance publique.

Qui s'en vante ? Pourquoi revendiquer cette originalité et en retirer fierté ? À l'intérieur du territoire, quasiment personne : c'est un acquis qui semble ordinaire, de tradition et universel. À l'approche des élections, une brise légère souffle toujours, quand on entend certains candidats revendiquer que la culture doit être confiée à moins de monde, qu'il faut arrêter de saupoudrer, mieux choisir et sélectionner l'élite des artistes et des entrepreneurs qui promeuvent les concerts et les pratiques artistiques, faire que les lieux culturels soient rentables, que les œuvres obéissent aux mêmes exigences comptables et juridiques que les produits de consommation, etc. Mais ces alizés ne font pas chavirer le paquebot. Les seuls que cela concerne dans le fond sont les artistes, les structures culturelles, les lieux de production et diffusion et les salariés du « monde de la culture ».

Le « peuple » diraient les uns, le « public » diraient les autres, ne suit pas cette polémique avec précision, en ignore les enjeux.

En revanche, vis-à-vis de l'extérieur, pays voisins ou non, la revendication est plus claire, les artistes font « la différence », la France se représente et se donne quelques moyens pour que cette représentation soit conforme à l'idée qu'elle se fait de son patrimoine ou de sa création, se flatte d'en être le producteur public, une puissance en matière d'idées, de formes, de création, de foisonnement, d'invention. En la matière, les touristes français s'enorgueillissent de leur appartenance nationale lorsqu'ils voyagent à l'étranger. Les motivations concernent moins la musique française d'ailleurs que le vin, la cuisine, un peu l'architecture et l'histoire, la mode et le bon goût, la façon de recevoir et le fromage, la langue poétique et les manières...

## Démocratie et silence

Au fil du temps, les institutions contemporaines dites « démocratiques », ont entretenu cette notion de puissance publique, de gestion centrale, d'État maître, très hiérarchique, fortement ritualisé et théâtralisé, au fonctionnement rigide et souple à la fois, régalien et en même temps encadré d'un arsenal éthique et législatif de contrôle. Ainsi, le citoyen n'est pas au cœur de la pensée qui nourrit les décisions que prend l'état qui le représente. L'instruction, la conscience politique, la connaissance historique, les luttes et les débats, l'éducation populaire sont déficitaires. Quand celui qui parle est seul à parler, qu'il utilise un micro, empêchant de fait quiconque de lui répondre, quand celui qui parle est celui qui vend, quand celui qui parle dit ce qu'il faut entendre, élu par ceux qui ont décidé de se taire, le silence n'est plus celui qu'on croit, celui qui ouvre aux possibles, il est celui qui dit que plus rien ne sera jamais entendu d'autre. On élit à grand bruit pour faire soi-même silence. Cette société de médiatisation à outrance, qui pratique la délégation de pouvoir à outrance, qui fait glisser le bien commun vers le bien privé de soi, en toute logique, ne produit que ce qu'elle a programmé de produire : un art reconnu, reconnu par ceux qui le reconnaissent, des formes et des contenus non pas imposés mais induits (ce qui est plus complexe à discerner ou désamorcer), une cavalerie d'experts chargés de nommer les élites, non pas de les désigner mais de les induire (ce qui est plus structurant), un maintien des éthiques, des groupes de personnes, des coursives, des balcons et des parterres, des courants de pensée, des idées esthétiques et des innovations...

En matière de culture, cette offre de pouvoir – ou de puissance publique va déterminer de façon radicale ce qui va, par effet boomerang, revenir à l'état de références, nourrir le champ commun idéologique, philosophique, esthétique.

L'offre se mord ainsi la queue ! On offre ce qui permet de nourrir la bête qui a besoin de l'offre. On offre ce qui permet de priver la bête de ce dont on cherche à la protéger.

Quel bel idéal qu'un « État » qui rassemblerait les moyens et les redistribue, quel bel idéal que d'imaginer que pas une parcelle de territoire ne soit privée des biens intellectuels et culturels, que pas une parcelle d'espace mental collectif ne soit privée de l'étranger et de la proximité, de la modernité et du patrimoine, de la dispute et des contradictions, de la création et de la mémoire, que pas une parcelle d'espace public

ne soit privée, tout simplement. Privée de la présence en son sein de la confrontation conflictuelle des générations, privée de métamorphoses esthétiques permanentes, privée de routine, de rituels et de coutumes, privée des combats du siècle, hors des représentations et stéréotypes médiatiques...

Il est en effet précieux de réfléchir au rôle que pourraient jouer des dispositifs collectifs idéaux, qui viendraient non pas par délégation mais de façon directe, par ceux-là mêmes qui les ont créés, qui les gèrent, les contrôlent et les évaluent en permanence, dynamiser des processus de conception et de développement de biens publics et communs, qu'ils soient intellectuels, culturels, économiques, matériels... Quand je dis ceux-là mêmes, je ne parle pas des artistes, je parle de tout le monde. On voit que la notion de public l'emporterait ici sur la notion de puissance, les outils de distribution et d'évaluation de grande échelle ne relevant pas de la puissance d'un état souverain, animé de répétition, d'identité et de reproduction, mais à l'inverse, d'un processus collectif (non figé, non central et non personnalisé) veillant au partage précisément des outils de production et de diffusion.

Un tel processus serait dépossédé de toute logique de distribution (force centrifuge) car sa nature intrinsèque, organique et structurelle, en propre, serait constitutif de la production critique et de la diffusion contradictoire (force centripète) des pratiques, des œuvres, des idées. La question n'est pas de posséder à quelques-unes puis de chercher à donner au plus grand nombre [...] mais que ce qui se crée avec tous soit à l'origine de ce qui se crée pour tous.

À Cuba, l'Institut des cultures communautaires ne promeut pas les cultures minoritaires de groupes héritiers d'immigrations successives, venus de l'une ou l'autre région d'Afrique, du continent américain, d'Espagne ou de Chine... Dans l'idée de développer ces cultures de façon identitaire et pour qu'elles survivent sur le territoire en tant que telles, qu'elles aient un « permis de séjour », mais tout au contraire pour les promouvoir comme cultures nationales (la nation étant là-bas intrinsèquement, organiquement, structurellement et éthiquement pluri et inter-nationale), habitées et habitués, partagées et pratiquées par tous, comme constituantes de la culture collective. À l'inverse, en France, on a pu « aider » diverses pratiques culturelles de communautés maliennes, turques, maghrébines, vietnamiennes, de façon parfaitement stigmatisée et isolée, par des subsides censés les soutenir dans leur

statut minoritaire parcellisé, pour donner leurs fêtes, accompagner leurs pratiques, leurs créations, en dehors de tout contexte culturel collectif, sans qu'aucune reconnaissance de type national ne soit imaginée : ces cultures ne feront jamais partie de la culture française. Ainsi, se dessine là implicitement ce qui définit la culture, des pratiques et des œuvres labellisées (la chanson française), estampillées (le patrimoine baroque de l'Europe occidentale), consommées (les opéras italiens, allemands et français), reconnues (la musique d'un jeune compositeur qui vient d'obtenir son prix au CNSM de Paris ou de Lyon).

### **Consommation ou intelligence du monde ?**

Tout ce qui n'est pas le fait de la puissance publique et se diffuse sur le territoire, relève de la sphère privée : isolement structurel, survie forcée, pratiques stigmatisées et marginalisées d'un côté, de l'autre côté, diffusion commerciale, culture de produit, moyens de propagande importants. De fait, la distribution à grande échelle de « produits musicaux » construit ses propres réflexes de consommation, ses propres mythes ou rêves, ses propres courants ou modes, hors de toute pratique partagée préalable... Mais ces réflexes de consommation peuvent à long terme se muer en références « culturelles » et agir en réelles influences sur les pratiques artistiques environnantes, en positif (fédératrices) comme en négatif (excluanes). Apportée comme essence musicale « actuelle », occupant tout l'espace médiatique et construisant son image précisément dans la « stigmatisation positive » et la spécialisation, chaque proposition musicale devient le cas échéant « pratique populaire », s'inscrit dans un désir de reconnaissance et dans une pratique de groupe identifié, pratique à vocation identitaire.

Tandis que cette consommation pulvérise les records de profit, c'est-à-dire les records de partage, de vécu, de pratique et de rassemblement, les concerts subventionnés, les œuvres subventionnées, les conservatoires et orchestres subventionnés, n'en finissent pas, à grands frais de communication sophistiquée, de chercher à convaincre un public toujours très réticent à écouter des musiques qui ne font pas partie du paysage sonore de tous les jours, des voyages ordinaires de l'ouïe... : elles ne sonnent pas dans les magasins, dans les autoradios, dans les films d'action, dans les génériques télévisuels, dans les publicités, dans les ascenseurs, dans les sonorisations de fêtes commerciales ou d'espaces publics, dans les gares et aéroports, trains, avions, téléphones, réveils, fours à micro-ondes...

À grand renfort de déclarations de bonne foi, des ministères de la culture successifs ont tenté de mettre en œuvre des politiques dites de démocratisation, qui se sont avérées bien vaines<sup>2</sup>. Le « public » fait ce qu'il peut : chacun ne peut pas être toujours volontariste et stakhanoviste, la culture ne peut pas demeurer à jamais ce diamant rare et cher, exceptionnel, coupé du monde. Elle doit aussi imprégner le quotidien, faire partie du vécu de tous les jours, le servir et le colorer. Toute œuvre est bonne à prendre pourtant pour cela. Il n'en est pas une qui ne réponde pas de façon définitive à ces critères. Il n'est pas question de faire le procès des formes, des contenus, des inventions et des esthétiques, des partis pris d'écriture, d'interprétation ou de scénographies.

Et si l'accès aux pratiques artistiques, à la philosophie, à l'histoire, aux mathématiques, aux œuvres du passé, ne relevait pas de la consommation ou de la démocratisation, mais d'une autre façon de penser la culture, l'intelligence et le rapport au monde ? Et si nous parlions d'éducation (populaire) tout court, et si nous parlions dialectique et non conservation, action et non contemplation, multiples et non unité, usage et non sacralisation, scission et non évolution, multiplication et non addition, et si nous donnions leur chance aux luttes et ce qu'elles peuvent nous enseigner sur les formes, les rapports aux temps, aux espaces, si nous donnions sa chance, au quotidien, à l'écoute jubilatoire de la matière et de la forme des sons, au lieu de n'écouter que leur source anecdotique ou pire, ce qu'ils nous font ?

La séduction alors ferait silence. Car dans cet univers de la victoire de soi (c'est-à-dire la conquête de l'autre), le maître mot est la séduction : faire venir l'autre à soi !

Ce silence enfin rendu viendrait à donner du désir à nos vies, un espace ouvert aux attentes, aux appétits inconnus, attendus, hasardeux, étrangers, coutumiers... Inclinaisons enfin centripètes.

## Interrogations

Plusieurs questions se posent.

Sur le champ de l'innovation : peut-il y avoir de la création en matière de musiques traditionnelles, pourquoi la chanson française produit si peu d'œuvres et reste-t-elle divertissante, pourquoi la musique

<sup>2</sup> « Il me semble que les services de l'État s'occupent plutôt de manifestations de la culture et non de la culture elle-même. Les ministères successifs de la culture ont eu plus tendance à diriger la culture qu'à la susciter », Édouard Glissant in *Cassandre* n° 17, Été 2007.

contemporaine ne sert-elle que dans les films fantastiques ou d'horreur, pourquoi les moyens des uns ne servent-ils pas aux autres autrement que de façon spectaculaire et anecdotique (les orchestres, la recherche sur ordinateur, la lutherie expérimentale, la pratique amateur), pourquoi les enfants musiciens sont-ils contraints d'avoir besoin des adultes pour inventer et se produire... ?

Sur le champ de la connaissance : nous invitons avec admiration et voyeurisme, lors de concerts de prestige quasi ethnologiques (salles très officielles et prix d'entrée garantis) des musiciens extra européens, auxquels on reconnaît un réel aboutissement esthétique (chant chuchoté du Burundi, siffleurs Bouyis de Chine, chants diphoniques d'Afrique du Sud, de Mongolie ou de Russie...) mais on entretient soigneusement ou implicitement l'idée que ces œuvres musicales, souvent transmises de façon orale, sont spontanées, le fruit de pratiques quotidiennes, fonctionnelles et/ou ancestrales (entendez figées) et non de pensées (entendez contemporaines<sup>3</sup>).

Cette distinction légitime entre l'œuvre d'art et la pratique artistique sous-tend en fait une idéologie méprisante : la première est liée à l'écriture, a vocation à être intemporelle, la seconde est temporalisée, dans le vécu et l'anecdote : au point que les œuvres conçues avec des amateurs ne peuvent en être et que les œuvres conçues par des amateurs n'en seront jamais !

**3** Les musiques traditionnelles et extra-européennes n'ont pas droit à la contemporanéité, leur histoire est prétendue cyclique et non évolutive, seul l'occident posséderait une histoire linéaire et donc une musique contemporaine !

**4** Il faut voir pour le croire le nombre incalculable de chorales, d'harmonies, de guildes (fédérations très importantes de musiciens amateurs qui jouent d'un même instrument) qui vivent dans toutes les régions, en autonomie complète et hors de toutes aides financières publiques.

Il faut dire que la pratique amateur, très riche en France<sup>4</sup> ne développe pratiquement pas la création, l'initiative et la recherche, se limitant au plaisir de jouer, de se rassembler, de reprendre le répertoire (pour des occasions régulières) et de faire de la musique un instant de fête et non de transformation, de contestation, d'invention, d'expérimentation ou d'abstraction... Ainsi, la présence d'un non musicien occidental dans un moment musical est disqualifiante aux yeux de certaines institutions, professionnels ou critiques musicaux.



Ainsi, il y a ceux qui font et ceux qui pensent, ceux qui pensent font faire par les autres (et accessoirement se font appeler « maîtres ») et ceux qui font ne sont pas censés avoir de pensée musicale. C'est ce dont on soupçonne les interprètes des musiques extra-européennes, des musiques dites génériquement « amplifiées »... Solfège ancien, moderne, science orale, usage, neumes, notes, sons, barres de mesures, graphismes formels, transmission, clefs, inventaires, portées, expérience, nomenclatures, règles de l'art... Ce n'est pas vraiment là que s'écoute la musique. Elle y est certainement pour le « compositeur » (celui qui « pose avec »), pas pour l'auditeur ni non plus pour l'interprète : la perception musicienne n'a que faire de sa cuisine, de son anecdote mnémotechnique, de ses transmissions savantes, de ses livres. Elle fait disparaître les lieux et les temps, elle est à l'intérieur de l'écoute, attente, épreuve, trouble de l'intime.

Par ailleurs, cette notion d'écriture est complexe (il existe des partitions non écrites) et cache des malentendus terribles. L'élite reconnaît pourtant d'abord ce qui s'écrit parce que l'art de l'écriture écrite (il existe en effet des œuvres écrites sans écriture) est garante d'un accès à un appareillage intellectuel, un apprentissage, des moyens, une stature sociale, un « niveau » ou un accompagnement culturel, historique, économique, référentiel. Elle permet la trace, la reproduction, le commerce, la recherche musicologique, la connaissance historique, la valorisation, la reconnaissance, la mémoire, la conservation, un fond référentiel qui bien sûr entretient des légitimités, celle du goût et de la décision de production. Ce qui n'est pas écrit est considéré comme un détour de la rigueur, de l'effort, de la connaissance, comme de la pratique sans théorie, du quotidien sans abstraction. Ici, pas de validation des acquis de l'expérience. L'écriture est un lieu savant, un lieu de distinction et de sélection. Le solfège occidental est sans conteste un critère d'exclusion de la pratique musicale et donc de sa compréhension. Les vocables « musique moderne », « grande musique » ou « musique classique » (au singulier), « musiques actuelles » (au pluriel) ne sont pas privés de connotations : qui est grand, qui est actuel, qui est savant ou populaire, qui est classique ou moderne ?

### **Toute politique induit ses œuvres...**

L'exceptionnalité, c'est le besoin de l'exception. Besoin de relever la tête, d'élever la France, la mettre en relief sur la mappemonde, la distinguer et l'éloigner des autres. Les autres plus loin, plus bas, plus ordinaires. Besoin de compenser la colonisation perdue, façon de la

prolonger, de la maintenir vivante, d'en conserver les bénéfiques : néo-colonialisme intellectuel (« la patrie des droits de l'homme »), supériorité sociale (« la révolution française... la commune... »), supériorité culturelle (les archives nationales, la cinémathèque, la Grande Bibliothèque, Le Louvre, la Comédie-Française, l'Opéra Garnier, les grands Musées nationaux, Versailles et pourquoi pas la Tour Eiffel...), supériorité mondaine (joaillerie, haute couture...), parfois même écologique (le bio...), scientifique (le nucléaire...). La qualité et la grandeur de la France ne sont plus à démontrer : ses besoins de commerce extérieur se font sans cesse plus pressants. Plus la France étendait ses colonies, plus elle affichait sa fierté à l'extérieur<sup>5</sup>, plus elle développait le droit d'asile, plus elle faisait venir de la main-d'œuvre étrangère, plus elle exportait ses produits de prestige et s'auto valorisait dans le monde avec son histoire et sa modernité, plus elle s'enfermait. Dans ses références culturelles, induisant conservation, identité, et peu à peu auto censure. Toute politique induit ses œuvres ? Il suffit de regarder ce qui est produit par les artistes allemands pendant la guerre, par les artistes états-uniens il y a vingt ans ou par les artistes polynésiens aujourd'hui pour mesurer tout le poids des conditions de production, des références culturelles, de l'histoire... Sur les œuvres et les publics...

Ce qui fait l'exception culturelle française, ce sont deux choses : a) les œuvres produites le sont grâce à la puissance publique – dite service public – b) ces œuvres ne sont pas appréhendées comme des marchandises mais par contre sont accessibles, libres et résistantes face au déversement commercial des produits dits culturels en particulier états-uniens donc promeuvent la diversité. Mais cela ne doit pas nous empêcher de critiquer ce service public : non pas dans son principe, auquel nous tenons plus qu'à tout, mais dans les effets politiques pervers induits par la nature du pouvoir qui le gère. Pourquoi le service public ne serait-il pas plus horizontal

**5** « Il y a des pays où la culture est broyée comme celle des pays Andins par le catholicisme ou celles des anciennes colonies françaises, par une conception fétichiste de la culture française. L'inféodation à des structures culturelles occidentales peut aussi produire de l'aliénation... », Édouard Glissant in *Cassandre* n° 17, Été 2007.

(un service du peuple au peuple) au lieu d'être vertical et descendant (un service des représentants du peuple au peuple) ? Il n'est en effet pas à l'abri de servir les élites, les experts et les références culturels du conservatisme et des courants. Car c'est ainsi que les œuvres deviennent officielles ou académiques ou prestigieuses... Et qu'elles sont étrangement rares et chères, voire désertées. Les protégeant ainsi

« de l'extérieur », leurs conditions de production les emmurent à leur insu « à l'intérieur ».

On voit poindre aujourd'hui les relents d'une politique culturelle qui impose une quantité de public présent, le souci de ce qu'il aime, ce qu'il veut ressentir, qui répond à « ses » attentes et « ses » désirs. Il semble, de façon terrible, qu'un consensus populiste et racoleur se fait jour entre les élus de la majorité et de l'opposition, étranges diapasons des uns et des autres, dont on aurait pu espérer qu'ils ne soient jamais accordés.

La tentation réformiste consisterait à réclamer un rééquilibrage des forces, des tendances, des pratiques, des pensées, des moyens, des potentiels. C'est ainsi que les gouvernements et les politiques culturelles font croire les uns après les autres à des redistributions des préoccupations artistiques, des esthétiques et des conditions de production de l'art et de l'éducation<sup>6</sup>.

L'élite se renforce en tendant la main, tout comme en la retirant.

On entend certains clamer : « Maintenant... Un peu aussi à nous ! Il vous faut nous reconnaître ! » Mais le principe de reconnaissance dans cette situation est ce qui renforce le pouvoir de celui qui reconnaît (il est connaisseur) ! Quand ce sont les hommes seulement qui changent, la vie continue c'est-à-dire que rien ne change, et quand rien ne change, ce sont les hommes qui meurent<sup>7</sup> ! Tout au contraire, il ne s'agit pas de prendre place, d'occuper la place, de se placer, ni en regard des moyens ou du pouvoir, ni sur le terrain de la reconnaissance. Il s'agit de déplacer, au sens d'enlever à la place son statut même, en ce qu'elle représente une situation de pouvoir, un état de conservation, une figure d'identité. Face à l'immobilisation des places, la question n'est pas d'occuper mais de vider, de changer le système des systèmes, d'introduire d'autres idées dynamiques de redistribution et d'évaluation : il ne s'agit nullement de créer un nouvel ordre, de changer les priorités, de compenser, il s'agit d'inscrire de façon organique et dialectique une règle

**6** « Toute lutte de pouvoir est mouvement d'échange, prestation réciproque. Au moment même où je renverse l'existant pour prendre sa place et recréer ma propre loi, je tombe sous la sienne, puisque j'occupe la place même d'où il promulguait, la place dominante », Alain Badiou, *Théorie de la contradiction*, Éd. François Maspero, 1975.

**7** *Ibid.*

de circulation des décisions et des actes, qui meurt et naît sans cesse, qui se renouvelle et ne fixe pas ;

« partout où l'interversion des places régit seule le phénomène, le changement se change en son contraire ; la continuation et son envers, la destruction<sup>8</sup> ».

### ...Et ses opposants... consentants

Une avant-garde critique d'artistes et acteurs culturels a lancé en 2007 une pétition pour défendre le service public à la française, service public clairement appréhendé comme « d'exception ». Aïe. Il y était question d'attendre des politiques français d'actualiser et de consolider le service public<sup>9</sup> et de le porter en exemple pour les autres. Aïe. La notion de service public de la culture est effectivement un préalable à toutes les luttes : malheureusement et cependant, celles-ci ne pensent pas plus loin que ce préalable, n'interrogent pas ce que sous-entend ce service public, en tant qu'outil de contrôle des pratiques culturelles, que donneur de bourses, commandes et aides au développement, dans une société où la notion même d'état de pouvoir n'est plus interrogée par quiconque. Au lieu de concentrer sa vocation à se reproduire, à conserver et créer de l'identité, nous pourrions lui substituer des processus de gestion et de pensée collective, de transformation permanente<sup>10</sup>.

**8** *Ibid.*

**9** Louable combat auquel l'auteur a par ailleurs souscrit.

**10** « La nature interne des choses, leur essence, n'est rien d'autre que la loi de leur transformation. [...] Un état transitoire de la réalité n'a précisément pour être que la transition, c'est-à-dire la scission interne dont il n'est que le développement. [...] Non seulement la réalité ne se résorbe pas dans l'unicité d'un état ou d'un équilibre, mais l'unicité elle-même n'est pensable que comme division. [...] Le réel n'est pas ce qui rassemble, mais ce qui sépare. » Alain Badiou, *op. cit.*

**11** *Ibid.*

« Il faut s'emparer du présent comme tendance, comme croissance ou décroissance, comme cumulation des forces, comme rupture, et non pas comme état ou comme figure<sup>11</sup>. »

On ne peut pas passer d'un état à un autre, d'un Je à un autre, d'une esthétique identitaire à une autre. Il faut d'une part que des processus de rupture agissent sans fin, d'autre part que la culture accepte d'être polymorphe, hétérogène, complexe, et reconnaisse les métamorphoses successives dont elle est l'essence. Il n'y a pas d'origine, de souche, de nature ou de racine, il n'y a que des sédimentations, et ce

sont elles ensemble que l'on nomme de façon concentrée, la culture. Encore faut-il ne pas interrompre le cycle des métamorphoses, productrices de pensées, d'écritures, d'actions... Exister ne veut pas dire « être », dans un état ou une identité, mais être dans une histoire, dans un mouvement – qui se rompt sans cesse, dans des rapports de force et de pensées contradictoires, dans des sédimentations et transformations collectives (qui ne sont pas des évolutions personnelles)...

La culture et l'art ne sont pas des artefacts, objets de reconnaissances, figures d'état. Ils doivent devenir des facteurs de développement politique, sensible, social, humain...

Il est nécessaire que les références culturelles chavirent sens dessus dessous, se démultiplient, laissent leurs traces et leurs places, ouvrent la porte au monde, aux sensibilités les plus silencieuses, les plus lointaines, aux êtres les plus inattendus. Laissons des imaginaires improbables nommer le réel, laissons les réels se disputer l'avenir, permettons à chacun de nous de dire dans des fragments, écrits ou oraux, ce qu'il entend... Et que tout soit « permis » – dans l'entendement !

### **Imaginaires : pour que les œuvres soient action**

Imaginons que des écoles grandissent en tout point du territoire, lieux d'inventions formelles, d'expériences collectives inédites, que la transmission soit le lieu de la critique et de la contradiction, que les pratiques musicales entendent les gestes quotidiens, que les bruits fleurissent sur le papier, que des musiciens travaillent et jouent dans les champs, préoccupés d'acoustique et de rebonds, que des compositeurs aient des commandes d'un institut de philosophie ou d'une usine de métallurgie, que des enfants apprennent la lutherie, que des musiques écrites soient jouées par cœur, que des musiques transmises oralement soient écrites, que des formations instrumentales naissent en tous points, que les voix crient les soupirs de leurs corps, que nous devenions tous étrangers et nous lancions dans de nouvelles inconnues, que le fourmillement des actions sonores ne cesse de parcourir le sens des choses, que les débats politiques soient poétisées, que les orchestres se déplacent sans cesse de village en village...

« L'homme ne peut sans dommage profond seulement vivre dans un contexte. Il doit pouvoir créer du contexte pour vivre<sup>12</sup>. »

**12** Yves Clot in « Re-crérer le travail », intervention aux États Généraux de la Culture à Aubervilliers 15 nov. 2005.

Imaginons que les conservatoires soient ouverts la nuit, que le design sonore soit ludique, que les musiques de film soient libérées des images, le jazz hors de lui, la musique baroque écoutée dans les commissariats, le rock and roll écouté dans les antennes de sécurité sociale, les musiques traditionnelles écoutées dans les laveries, les musiques électroniques écoutées dans les facultés de droit, les musiques contemporaines écoutées dans les banques, les musiques romantiques écoutées dans les raves, les musiques du Bénin écoutées dans les rectorats et inspections d'académie, les musiques du Maghreb et du Japon écoutées pendant les entractes des séances de cinéma, des paysages sonores de montagne écoutés lors de fêtes de la musique, des paysages sonores d'usine écoutées le 14 juillet...

Le danger de la diffusion magistrale des œuvres est de substituer la rencontre à la consommation. De fait, on peut aller à un concert et ne rien entendre ! C'est pour cela que beaucoup de gens n'y vont pas... Écouter signifie rencontrer l'œuvre, son auteur, son époque, sa propre subjectivité, et cela ne se fait pas sans un contexte social, artistique, économique et culturel privilégié.

« L'œuvre, séparée du travail de l'artiste, mutée en chose culturelle, devient un objet de consommation comme un autre, alors, elle n'est plus que perfusion culturelle, tranquilisant qui engourdit encore une vie amputée<sup>13</sup>... »

Cela n'accuse pas les œuvres ni les artistes ni les publics : cela accuse le processus qui clôt, unit, définit, identifie, classe, objectifie, rationalise, évacue la notion d'histoire en rupture, mystifie et fige les genres, favorise les postures identitaires, mondaines, expérimentales, rebelles, commerciales, festives... Pourtant, la culture a à voir avec nos activités professionnelles, avec nos vies quotidiennes, avec nos sexualités, avec nos façons d'habiter, de nous déplacer, de consommer, de rire et de penser. Les œuvres d'art, œuvres produites ou œuvres rencontrées, sont appelées à avoir un rôle privilégié dans cette essence complexe qui pétrit et forge sans relâche notre culture, dans la formation de l'intime collectif.

**13** *Ibid.*

### **C'est l'histoire qui écrit les musiques, pas les stylos à plume**

Qu'est-ce qu'une œuvre? Cette question doit être posée. Car ce concept bien flou, contestable, polémique et puissamment référencé, historiquement, socialement, esthétiquement, est néanmoins central. Sans œuvre, sans achèvement sémantique ou formel, point de pratique artistique relancée, qui débouche sur l'émancipation et les transformations. J'imagine qu'une œuvre est une expérience sensible qui dépasse son objet, qui sublime son langage, qui déboute son anecdote, qui transfigure son propos et son contexte, qui intemporalise tout en incarnant l'instant... C'est ce résultat concret qui parle de l'abstrait, qui le figure tandis qu'il transfigure, qui le poétise tandis qu'il le chorégraphie, qui représente tandis qu'il cesse de nommer, de décrire ou de démontrer, qui désynchronise tandis qu'il s'inscrit dans le présent... L'œuvre est donnée à entendre : un groupe social lui donne vie en l'écoutant, et, lui accordant sa destination collective, lui offre alors son ancrage intime. C'est l'acuité écoutante des auditeurs, tiers vivant entre les auteurs (compositeurs ou interprètes) et leur « activité » musicale (l'interprétation, l'appropriation sensible, la subjectivité présente, la pensée artistique...) qui fait advenir l'œuvre. Cet instant de fixité, souvent fugitif, donne l'ouvrage achevé, fait sens. Lui seul valide le travail artistique, justifie tout, donne corps, construit l'idée de cultururation, d'appropriation et de mouvement esthétique durable : le travail alors disparaît, et cette disparition réussie le nomme en tant que travail incarné, travail « au service de » ! Les règles de l'art sont faites pour servir et non pour se représenter. Ce travail intense de l'écriture et de l'interprétation est appelé à se fondre, se diluer, se pulvériser au contact de l'ouïe, toute tendue vers la musique. C'est parce qu'il se consume ainsi, se dissimulant derrière son objet, qu'il laisse place à la musique, que l'œuvre naît et que la pratique culturelle prend son sens : la pratique à pour objet de se dissoudre, de disparaître, de se soumettre à l'écoute pour elle-même. Tout résultat énoncé, anecdotique, descriptif, académique, fastidieux, est la perte de l'œuvre mais surtout de l'action artistique, il détourne la pratique de sa finalité. Il est une condition d'existence de l'œuvre et de la pratique artistique, qui est dialectiquement implacable : elles sont séparées mais définitivement inséparables; sans quoi l'une sans l'autre n'est que mythe ou activité de compensation. L'œuvre n'est là que comme finalité et sa finalité rend vitale la pratique artistique, les lieux, les interprètes, les idées, l'histoire, l'invention, les partitions, les improvisations, le quotidien et les échanges dont elle est l'héritière, le sujet esthétique, le projet historique.

Les œuvres sont action. La question posée est bien politique.

L'exception culturelle française se situe bien dans cette ignorance – ou cette surdité : l'œuvre ne se sacre pas dans un isolement, elle naît d'une sédimentation, d'une quotidienneté et d'une condition historiques.