

LES RAPPORTS DU MONDE DE L'ART AVEC LE POUVOIR POLITIQUE : UNE DANSE DE MORT ?

N'étant ni savant, ni philosophe, ni sociologue, je me contenterai de vous proposer ce soir un ensemble de réflexions personnelles autour d'un sujet qui a constitué et nourri mon expérience professionnelle et intellectuelle – dans un premier temps j'avais écrit spirituelle. Le mot expérience est important : j'ai suivi avec un immense intérêt les conférences philosophiques précédentes mais nous savons que *certaines choses ne sont pas dans les livres*. Je vais donc simplement vous parler de ce que j'ai vu et vécu, armé de quelques outils indispensables, je veux dire des exemples de nos grands prédécesseurs, beaucoup plus grands que nous. L'énoncé de notre sujet nous ouvre l'horizon sans limite du *lieu commun* dont Charles Baudelaire disait qu'il n'y avait rien de plus fertile. Je dis lieu commun parce que je suis persuadé que vous avez tous, déjà, en tête vos références historiques. Ainsi, au cours des échanges que j'ai pu avoir avec quelques amis avant cette soirée, **Image 2 Molière** tout de suite a surgi l'exemple de Molière et de Louis XIV, et quelques autres que nous rencontrerons au cours de mon propos... Dans l'entretien qu'il donne au journal *Le Monde*, le week-end dernier, Costa Gavras affirme que Molière est l'un des plus grands écrivains politiques. Il cite aussi le mot fameux et terrible de Napoléon : "La politique c'est l'économie, et l'économie c'est la tragédie". Et Avignon est une ville où le théâtre dialogue régulièrement avec la politique.

Le monde de l'art n'est pas fait que d'artistes ; gravitent autour de lui des commerçants, agents, producteurs, industriels, investisseurs, techniciens, critiques, attachés de presse, des publics (on emploie aujourd'hui ce mot au pluriel) – des spectateurs, lecteurs, des amateurs et des professionnels... Il s'agit d'un *monde* complexe étroitement lié à la société, donc d'un monde *politique*. C'est pourquoi il conviendra d'étudier les liens du *monde de l'art* avec le *monde politique* autant que du *pouvoir artistique et culturel* avec le *pouvoir politique*. Car ces deux mondes ne nous parlent que de *pouvoir* : pouvoir de l'art, art du pouvoir... L'art étant le *quatrième pouvoir* à travers la communication et la culture – notre ministère ne couvre-t-il pas ces deux domaines en un seul libellé : ministère de la Culture *et* de la Communication ?

Question préalable : quels sont les trois autres pouvoirs ? Aux concepts de pouvoir législatif, pouvoir exécutif et pouvoir judiciaire, laissez-moi préférer ceux plus triviaux mais tellement plus excitants pour faire vivre notre échange de *sabre, goupillon et coffre-fort*. Et nous verrons que l'art, les arts, ont fort à faire avec l'État, la religion, l'argent.

Avant d'explorer ce monde, commençons par tenter de faire le portrait de celui ou celle qui l'habite : l'artiste.

Un artiste, selon le dictionnaire, est un individu faisant une œuvre, cultivant ou maîtrisant un art, un savoir, une technique, et dont on remarque la créativité, la poésie, l'originalité. Ses œuvres sont source d'émotions, de sentiments, de réflexion, de spiritualité – et j'ajouterai de plaisir. Un *artiste* ou un poète est aussi un individu marginal, oisif, rêveur, qui n'a pas le sens des règles, qui est rebelle ou fou, et qui peut aussi faire preuve de génie. L'artiste, dit Baudelaire dans ses *Curiosités esthétiques*, est *une figure du désordre et de l'inspiration s'exprimant par toutes formes d'inconduites*. Marcel Aymé, dans *Le Confort intellectuel*, précise que l'artiste s'emploie à montrer qu'il est *dessalé* et pas bourgeois du tout. En gros nous sommes en présence du combat des saltimbanques contre les gestionnaires, des cigales contre les fourmis, des libertins contre les puritains, des anarchistes contre les bourgeois, rapport par essence conflictuel.

Antoine Vitez évoquait souvent *les liens indémêlables du théâtre et de la société*. Avant lui, Vilar – dont je vous parlerai longuement – et Malraux ont fortement interrogé leurs époques et les héritages dont ils étaient comptables mais aussi avec lesquels ils souhaitaient rompre (j'insiste sur ce dialogue et cette connaissance réciproque entre tradition et modernité). Avec eux, les intellectuels et créateurs européens, écrivains, philosophes, sociologues, chroniqueurs, cinéastes, ont participé à un examen aussi virulent que fertile de l'état de notre monde, à la suite de ceux qui les avaient précédés et qui s'étaient *engagés* sur les chemins de cette complexe relation de l'art avec la société : Romantiques du XIX^e siècle, Lumières du XVIII^e... Tous ces mouvements de pensée ont à la fois étudié, critiqué, respecté ceux qui les avaient précédés pour mieux inventer leur présent. Aragon dit assez joliment qu'il faut savoir *se souvenir de l'avenir*.

Pour mieux comprendre notre présent – et notre sujet de ce soir - jouons à remonter plus avant encore dans le temps.

À l'origine de notre monde occidental, et suivant la tradition homérique – VIII^e siècle avant JC -, les neuf filles de Zeus, les Muses **Image 3 les 9 Muses** (d'où nous viennent la musique et le musée) sont les médiatrices entre le dieu et le poète - ou tout créateur intellectuel – (notons que, dans l'Antiquité, il n'y a aucune inspiratrice divine pour les arts manuels comme la peinture, la sculpture ou l'architecture, les activités manuelles étant alors pratiquées par les esclaves). Rappelons les neuf piliers de l'inspiration divine : *Kalliópê*, « qui a une belle voix », incarne la poésie épique ; *Kleió*, « qui est célèbre », incarne l'histoire ; *Erató*, « l'aimable », incarne la poésie lyrique ou érotique ; *Eutérpê*, « la toute réjouissante », incarne la musique ; *Melpoménê*, « la chanteuse », incarne la tragédie et le chant ; *Polumnía*, « celle qui dit de nombreux hymnes », incarne la rhétorique et l'éloquence ; *Terpsikhórê*, « la danseuse de charme », incarne la danse ; *Tháleia*, « la florissante, l'abondante », incarne la comédie ; *Ouranía*, « la céleste », incarne l'astronomie.

Nous retrouvons les Muses dans les 6 arts qui précèdent le septième – le cinéma - : l'architecture, la sculpture, la peinture (et le dessin), la musique, la littérature, le théâtre.

Plus tard – IV^e siècle avant JC -, en distinguant la science théorique (*épistémè*) des arts appliqués (*techné*), Aristote marque les débuts de la reconnaissance des arts manuels en face des arts intellectuels. Un art est aussi une technique, mais il est plus que cela comme nous le verrons. Signalons cependant que, dès le V^e siècle, un sculpteur comme Phidias animait un atelier au service de la grandeur d'Athènes conduite par Périclès et inspirée par Aspasia. Phidias est l'auteur d'une statue d'Athéna **Image 4 Athéna** qui fit l'étonnement de ses contemporains tant elle était difforme vue au niveau du sol, mais prodigieuse dès qu'elle fut installée à hauteur : en maîtrisant de la sorte et par avance les problèmes de la perspective, il démontrait que l'artiste est aussi un ingénieur, au service d'une idée collective, *re-ligieuse* car reliant les uns aux autres, portée par un grand politique. Nous y reviendrons.

Plus tard encore, peu avant la Renaissance, les arts se confondent avec les disciplines qui constitueront l'humanisme et finissent de s'éloigner du divin : il s'agit du discours (grammaire, rhétorique, dialectique) et de la lecture du monde à travers les mathématiques, la géométrie, l'astronomie, et la musique. On terminait ses études en obtenant une maîtrise ès arts.

C'est essentiellement en Italie entre XII^e et XIV^e siècle que, la condition des travailleurs manuels s'améliorant – car, tout de même, les sociétés avancent ! - des techniciens ou *artifex* dans les arts manuels et mécaniques se développent. *Artifex* comme il existe des *pontifex*, des

pontifes, des faiseurs de ponts. Le travail manuel, qui était itinérant, se fixe et se regroupe en corporations appelées *Arti* qui vont bientôt constituer les classes moyennes des grandes cités urbaines. Le peintre, le sculpteur, l'orfèvre ne sont que des artisans, mais ils vont progressivement se détacher de la condition inférieure liée à leur activité. Il en sera de même pour le chirurgien, considéré comme inférieur au médecin jusqu'à l'opération réussie par Félix de Tassy de la fistule du roi Louis XIV.

L'Église considérait la création de la beauté à partir de la matière brute comme une imitation de l'acte divin de création – si du moins l'exécutant la réalisait conformément aux règles définies par son commanditaire ecclésiastique. Nous devons à l'Église catholique l'incroyable débauche d'œuvres d'art suscitée par l'enthousiasme christique, résultat du pouvoir absolu de la religion catholique. Il nous faut garder sans cesse à l'esprit cette notion d'enthousiasme : *l'en théos* c'est la présence du dieu – du *théos* – en nous. La dimension spirituelle de l'œuvre d'art, même agnostique, même athée, même païenne, est inhérente à son existence. Mettre de l'art dans sa vie c'est y mettre de l'âme, même si l'on ne croit pas à son immortalité. Vilar écrit quelque part : *L'éternité, cette connerie !* Pour autant, que d'art et d'âme dans son existence !

C'est donc évidemment à la Renaissance qu'apparaît *l'artiste* que nous connaissons encore aujourd'hui. En faisant quelques recherches pour enrichir notre propos, j'ai même appris que nous devons l'idée d'*artiste* à Dante Alighieri – XIII^e siècle -, **Image 5 Dante** qui fait de l'artiste celui qui a le pouvoir de montrer la beauté jusqu'à la révélation de la splendeur céleste. Il introduit le mot dans la langue italienne, invente la figure de l'artiste et en fait l'égal du poète. Un peu plus tard – XV^e siècle - Michel-Ange, Léonard, Raphaël, puis Benvenuto Cellini – XVI^e siècle – **image 6 Benvenuto Cellini** achèvent d'imposer le mot *artiste* aux côtés d'*artifex* et *artigiano*. Le même Cellini aurait défloré notre sujet en opposant à Côme de Médicis, avec qui il avait une querelle esthétique, l'argument suivant : « *Vous vous y entendez comme un prince, mais moi comme un artiste* ».

Poursuivons notre survol historique. En 1571, Côme de Médicis **Image 7 Côme de Médicis** exempte les peintres et sculpteurs florentins d'appartenir à une corporation. Cela marque la fin du système médiéval des guildes d'artistes et leur accès au rang d'hommes de science. Par parenthèse, il convient sans doute d'attribuer aux décisions de ces visionnaires florentins le fait que l'Italie soit cette terre artistique incomparable...

Venons-en à la définition contemporaine de l'Unesco, en 1980 :

« On entend par *artiste* toute personne qui crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recréation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui, ainsi, contribue au développement de l'art et de la culture, qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque. »

Dans cet esprit, Charles Trénet disait du professionnel qu'il est celui qui fait ça toute la journée. Bon ... Accordons à cette langue de bois le bénéfice de la bonne volonté, mais précisons qu'aujourd'hui les artistes appartiennent à un *monde* codifié, régulé, encadré, hiérarchisé, cloisonné en chapelles, notoriété, succès d'estime ou d'argent, représentation de soi, idée que le public se fait de vous, apparence vestimentaire ou physique... *L'artiste* finit par accéder, dans la modernité, à une sorte de titre de noblesse que Vilar, dont je vous ai promis les nombreuses interventions, conteste avec véhémence : *Un artiste qui reste dans sa loge, qui ne s'inquiète pas de quoi et de qui est composé, tous les soirs, son public, n'est qu'un artiste. S'il est encore vivant, sa mort, j'en suis certain, est toute proche. Comme beaucoup, j'ai cédé à cette maladie, à cette rougeole, à cette acné juvénile. Je voulais que mon métier cédât à mes goûts, d'ailleurs très honnêtes. J'ai compris que jusque-là je n'avais fait que des gammes, des exercices de virtuosité. J'ai compris qu'il fallait d'abord savoir pour quel public on désirait jouer, c'est-à-dire travailler. Ceux qui n'accrochent pas leur wagon à cette locomotive resteront sur la voie, ou sur le ballast. C'est une attitude bien dangereuse que de cueillir des pâquerettes sur le ballast. Le train, celui de la vie toujours en marche, risque de vous écraser.*

On pourra regretter que Vilar fasse l'impasse sur la question intime de la *reconnaissance*, obsession dont il fut lui-même victime. La reconnaissance publique est le lien originel de l'artiste avec la société. Dès l'enfance d'un artiste se pose en effet cette question à l'encontre du milieu de naissance et des liens parentaux ou familiaux au moment où l'adolescent s'inquiète de faire de sa vie une œuvre d'art, ce moment qui fait dire à Rimbaud qu'on n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans. Cette jeune et douloureuse impatience, ce conflit de génération, n'est rien d'autre qu'un conflit de *pouvoir* et de *libertés*.

Les artistes qui pratiquent un art unique sont généralement désignés par un terme spécifique, par leur *métier* : écrivain, musicien, plus précisément encore instrumentiste, ou violoniste, ou bassiste, ou chef d'orchestre... Mais aussi artiste-peintre, cinéaste, plasticien, sculpteur, metteur en scène, auteur dramatique (qui n'est pas considéré par les écrivains comme un

écrivain, statut prétendument supérieur même si un auteur dramatique peut engranger beaucoup plus d'argent qu'un écrivain...) Et s'ils réalisent des *ouvrages* d'art, ils seront nommés ingénieurs ou architectes. Et s'ils pratiquent l'art de la guerre, ils seront nommés militaires ou généraux. En bref, ces artistes ont une pratique professionnelle qui les différencie des pratiques amateurs. Certains artistes dépassent leur métier – au singulier et au pluriel – et touchent au génie par la multiplicité de leurs dons et de leurs pratiques, ou l'immensité de leur œuvre : Picasso, Hugo, Mozart, Shakespeare sont bien plus que des écrivains, des musiciens, des auteurs dramatiques ou des peintres.

J'oserais ici vous faire part de ma réticence personnelle devant le mot "artiste", employé à tout va par le monde artistique lui-même. J'y sens une volonté - consciente ou pas - de valorisation de soi et de prétention à être. Je me méfie de ce mot valise aussi épuisant qu'épuisé. De l'artiste au créateur il n'y a que le pas de l'audace indécente. J'ai entendu un jour Antoine Vitez **Image 8 Antoine Vitez** saisi par un accès de modestie avouer : Dieu seul est créateur. En effet, n'est pas génial qui veut, et nous devons continuer d'interroger les insolences, les mises à distance d'un Salvador Dali qui plaçait le centre du monde dans la gare de Perpignan. **Image 9 Gare de Perpignan** De la même façon, j'avais l'impression, durant ma mission à la Maison Jean Vilar, que les directeurs du Festival d'Avignon marquaient une fâcheuse tendance à se trouver au centre du monde entourés d'artistes de tous gabarits parmi lesquels pas mal d'imposteurs. L'imposture en art est monnaie courante et je ne vois, pour la contester sans se faire taxer de réactionnaire rétrograde, qu'une seule réponse, la réponse de la *technique* : la maîtrise du burin sur la pierre qui conduit à la forme et au volume, de la plume sur le papier qui conduit au style et à la clarté, de la voix qui conduit à la vibration et à l'émotion..., cette maîtrise technique ne trompe pas le spectateur, pas plus que le maniement du bistouri par le chirurgien – cet expert manuel "*kheir* (la main)-*ergos* (le travail)" - ne trompe le patient opéré. Créer un *fa dièse* sur la corde d'un violon réclame un long apprentissage *technique* alors qu'on peut être acteur de cinéma sans avoir fréquenté aucune école, rien qu'avec sa gueule et son culot, et que Ian Fabre **Image 10 Jan Fabre** – plasticien incontestable – nous fait accroire qu'il est aussi un chorégraphe sans savoir esquisser le moindre pas de danse.

La différence entre un art et une technique est constituée par ce qu'il est convenu d'appeler le génie. Un *artisan* réputé moins *artiste* qu'un artiste est tout à fait susceptible de fabriquer un objet utilitaire de si haute qualité et invention qu'il sera génial, car l'utile est beau, et le beau est utile. Cet artisan n'est-il pas nommé *artisan d'art*, réalisateur *d'artefacts* de qualité

exceptionnelle ? *L'utilité* et sa *beauté* dans la question artistique est une problématique considérable, bien trop vaste pour notre seule réunion d'aujourd'hui. Jean Vilar s'interrogeait un jour sur une production qu'il jugeait insuffisante sur le plan artistique, trop rapidement menée, mais pas inutile sur le plan social.

Ces distinguos ont été largement bousculés par Jean Dubuffet [Image 11 Dubuffet](#) pour qui le peintre du dimanche est aussi estimable que le peintre reconnu par ses pairs, ses marchands ou son public, au nom d'une utopie de l'égalité universelle et de la contestation de l'art hiérarchisé par la culture dominante et la force, ou la farce, du marché. Un art dit *brut* éventuellement créé par des malades psychiatriques serait aussi estimable que l'art d'un Van Gogh [image 12 ciel Van Gogh](#) dont tout nous dit qu'il est lui-même aux frontières de la folie.

À quel type de folie pouvait bien obéir le dessinateur de la grotte Chauvet [Image 13 lions Chauvet](#) pour courir au fond d'une caverne dessiner en quelques minutes à la lumière de torches qui risquaient de l'asphyxier – d'où l'urgence à réaliser et, par conséquent, la nécessaire excellence du geste longuement répété – un ensemble de fresques que personne ne verrait jamais et qui répondait, sans doute, à une superstition chamanique ? Ce bestiaire sans spectateurs n'était pas, pour leur auteur, une œuvre d'art, pas plus que ne l'étaient les statues des cathédrales ou les Bouddhas de Bâmiyân [image 14 Buddhas de Bâmiyân](#), [image 15 buddhas détruits suite](#) décapitées par les révolutionnaires ou détruits par les talibans au nom d'une mission iconoclaste : aux yeux de leurs destructeurs, ces images, ces représentations n'étaient pas des œuvres d'art mais, la manifestation d'une idolâtrie oppressive ou d'une trahison mystique. L'iconoclasme est l'expression d'une révolte contre le pouvoir à travers ses images et ses représentations.

Peut-être est-il temps, à ce moment de notre propos, de nous interroger sur l'autre mot-clé de notre sujet, le mot *pouvoir*. Rappelons que nous étudierons ce mot sous ses trois aspects triviaux : le sabre, le goupillon, le coffre-fort. Autrement dit

- le pouvoir de la *polis* sous toutes ses formes, de la persuasion à la contrainte par force,
- le pouvoir de la religion et de ses prêtres,
- le pouvoir de l'argent.

Arrêtons-nous un instant sur le schéma du pouvoir tel que j'ai pu le comprendre au fil de nos réflexions précédentes...

Image 16 schéma du pouvoir

Sur le plan du sabre, donc sur le plan politique de l'État, le mot pouvoir désigne la capacité légale d'agir pour les autres soit par droit divin (féodalité) soit par mandat (État de droit). Le pouvoir féodal s'exerce sur des *sujets*, le pouvoir démocratique sur des *citoyens*.

Schématiquement, les sujets ne peuvent pas répondre aux dictats du souverain, il n'existe pas d'aller-retour, de dialogue entre maître et sujet, alors que le citoyen peut exercer un droit de réponse ne serait-ce que par son vote (n'entrons pas ici dans le débat actuel de la démocratie participative ou électorale, ni dans la crise de la démocratie, restons schématiques !) En démocratie, il existe une possibilité de va-et-vient entre le pouvoir et le citoyen qui n'existe pas dans le cadre féodal. Cependant, en démocratie, la légitimité du pouvoir repose *aussi* sur sa capacité à incarner une *autorité* non pas policière mais morale – toute morale pouvant justifier la force policière. Jean-Jacques Rousseau écrit dans son *Contrat social* : "*Le plus fort n'est jamais assez fort pour être toujours le maître s'il ne transforme sa force en droit et l'obéissance en devoir*". Pensons aussi à l'idée de violence d'État légitime largement invoquée au cours du mouvement des gilets jaunes et que Jean-Robert Alcaras a brillamment étudié la semaine dernière à propos de la réflexion d'Hannah Arendt.

L'altitude ou la noblesse de cette autorité lui permet – lui *autorise* – un ascendant sur le citoyen transformé du même coup en sujet en raison de l'affaiblissement du débat démocratique : cette relation de dépendance d'apparence protectrice s'appelle le paternalisme. Il pourra s'exercer de manière *légale* – comme l'État Français de Vichy, ou le péronisme argentin – mais il ne sera pas *légitime*, et sa perversité ne tardera pas à se révéler.

Par le hasard des lectures, j'ai lu dernièrement dans le journal *Le Monde* un entretien avec Abdelhaziz Rahabi, ancien ministre de la Culture du gouvernement algérien. Il dit : *Pendant vingt ans, Bouteflika n'a pas construit un État, il a construit un pouvoir à coups de complicités. Il s'est effondré parce qu'il a neutralisé toute forme d'intermédiation entre lui et le peuple. Son pouvoir ne reposait que sur des allégeances*. Cette analyse semble donner raison à ce petit schéma...

Toutes ces figures de la sujétion nous renvoient au chef d'œuvre d'un écrivain de 18 ans, **Image 17 Etienne de La Boétie** Étienne de La Boétie et à son *Discours de la servitude volontaire*. Pour La Boétie, les gouvernements ne perdurent pas en raison de leur bonne

gouvernance mais en raison de l'habitude de la servitude des gouvernés, habitude entretenue par la religion et la superstition. Le secret de toute domination tient dans la participation des dominés à leur domination. Les courtisans ne courent-ils pas *au-devant* des désirs du maître ? Ils les *devancent* tellement qu'il n'a même plus à les solliciter ! Lorsque la pyramide des dominations, depuis les esclaves jusqu'aux petits maîtres, puis des petits maîtres aux grands maîtres qui, eux-mêmes, servent le maître suprême, lorsque cette pyramide s'effondre par la désobéissance précipitée de ses rouages – ce qui s'appelle une révolution – alors le maître suprême tombe de son trône. C'est ainsi que l'Ancien Régime s'est effondré en 1789, ou l'empire soviétique à la fin du XX^e siècle.

Le génie du dominant n'est pas de se positionner comme maître à penser la vérité, mais comme ayant la maîtrise de la pensée et de la vérité. Il peut donc être un complet ignorant, mais un manipulateur diabolique. Nous en avons un vivant et inquiétant exemple en la personne de l'actuel président des États-Unis, maître en *fake news* auxquelles souscrivent ses *croissants*. L'amour du mensonge et de la servitude s'est substitué au désir de vérité et de liberté et a fini par engendrer un animal dénaturé, alors que la nature voudrait plutôt que tous soient égaux. L'oubli de la liberté, la coutume de la hiérarchie, l'habitude du servage, le confort de l'obéissance sont donc les premières causes de servitude volontaire. Un des fondateurs du Mouvement 5 Étoiles italien écrit : *Une fourmi ne doit pas savoir comment fonctionne la fourmilière, sinon toutes les fourmis souhaiteraient occuper les meilleurs postes et les moins fatigants, créant ainsi un problème de coordination.* **Image 18 La guerre des salamandres** Cette problématique est génialement traitée dans *La Guerre des salamandres* de l'auteur tchèque Karel Čapek...

Comme toujours, les poètes savent dire les choses en peu de mots. Ainsi Tchekhov **Image 19 Tchekhov** fait dire au vieux gardien de sa *Cerisaie*, Firz, gémissant sur la dureté des temps présents et regrettant les jours anciens : "Ah, c'était avant la catastrophe... – Quelle catastrophe ? lui demande son interlocuteur. – La liberté..." (Il s'agit de l'abolition du servage en Russie par le tsar Alexandre II, en 1861).

La Fontaine lui aussi a parfaitement décrit la situation dans sa fable *Le Loup et le Chien* : **Image 20 Fable le loup et le chien**

Un Loup n'avait que les os et la peau,
 Tant les chiens faisaient bonne garde.
 Ce Loup rencontre un Dogue aussi puissant que beau,
 Gras, poli, qui s'était fourvoyé par mégarde.
 (...)

 Sur son embonpoint, qu'il admire.
 « Il ne tiendra qu'à vous beau sire,
 D'être aussi gras que moi, lui repartit le Chien.
 Quittez les bois, vous ferez bien :
 Vos pareils y sont misérables,
 Cancres, hères, et pauvres diables,
 Dont la condition est de mourir de faim.
 Car quoi ? rien d'assuré : point de franche lippée ;
 Tout à la pointe de l'épée.
 Suivez-moi : vous aurez un bien meilleur destin. »
 Le Loup reprit : « Que me faudra-t-il faire ?
 – Presque rien, dit le Chien, donner la chasse aux gens
 Portants bâtons, et mendiants ;
 Flatter ceux du logis, à son Maître complaire :
 Moyennant quoi votre salaire
 Sera force reliefs de toutes les façons :
 Os de poulets, os de pigeons,
 Sans parler de mainte caresse. »
 Le Loup déjà se forge une félicité
 Qui le fait pleurer de tendresse.
 Chemin faisant, il vit le col du Chien pelé.
 « Qu'est-ce là ? lui dit-il. – Rien. – Quoi ? rien ? – Peu de chose.
 – Mais encore ? – Le collier dont je suis attaché
 De ce que vous voyez est peut-être la cause.
 – Attaché ? dit le Loup : vous ne courez donc pas
 Où vous voulez ? - Pas toujours ; mais qu'importe ?
 – Il importe si bien, que de tous vos repas
 Je ne veux en aucune sorte,
 Et ne voudrais pas même à ce prix un trésor. »
 Cela dit, maître Loup s'enfuit, et court encor.

Le tyran n'a donc plus qu'à avoir l'intelligence de cette stupidité, à engourdir la vigilance de son peuple par des *drogueries*, à exploiter sa capacité à rester sciemment dans l'ignorance. *S'ils sont si grands c'est parce que nous sommes à genoux*, affirme La Boétie repris plus tard par le girondin Pierre Vergniaud. C'est aussi dire si La Boétie a précédé Karl Marx lorsqu'il identifie les opiums des peuples : *Les théâtres, les jeux, les farces, les spectacles, les gladiateurs, les bêtes curieuses, les médailles, les tableaux et autres drogues sont pour les peuples les appâts de la servitude, la compensation de leur liberté ravie, les instruments de la tyrannie*. C'est même avec le propre argent du peuple que le tyran amuse la galerie à travers

les salaires et les subventions qu'il octroie aux artisans qui fabriquent la beauté du monde, créant ainsi une chaîne de clientèle où tous se tiennent par la barbichette.

Restent tout de même quelques poches de résistance peuplées de gens instruits, voire insoumis, capables de décrypter ces *storytellings*, de voir le scandale et secouer le joug. La Boétie souligne que ces résistants *rappellent les choses passées pour juger plus sainement le présent et prévoir l'avenir. Ayant par eux-mêmes l'esprit droit, ils l'ont encore rectifié par l'étude et le savoir.* Mais à ceux-là, le tyran donne des occasions de dominer, il les flatte, les leurre, leur accorde des faveurs, en fait les complices de son pouvoir. Il parvient ainsi à asservir les sujets *les uns par les autres* en créant une classe ou plus précisément une caste de courtisans, valets du pouvoir ou chiens de garde, faite de couches successives et composant une pyramide : le tyran tyrannise une cascade de tyranneaux tyrannisant à leur tour (Marcel Conche).

À ce compte, Shakespeare et Molière seraient-ils des valets du pouvoir, puisque leur succès leur permet de profiter de ses largesses ? Georges Forestier, l'excellent préfacier des pièces de Molière dans la la bibliothèque de la Pléiade, fait table rase, dans sa récente biographie, de la légende d'un Molière "populaire" parcourant les foires comme le montre le – très beau – film d'Ariane Mnouchkine qui s'appuie sur une biographie peu sérieuse, celle de Jean Grimarest éditée trente ans après la mort du dramaturge. Non : Molière, en chef d'entreprise et homme d'affaires avisé, écumait les châteaux et domaines des aristocrates, cultivait les protections – telle celle du Grand Condé – **Image 21 le grand Condé** courait après le "fric" et jouait le jeu de société obligé de son époque. Lorsqu'il était à court d'argent, ayant une troupe à nourrir et vivant sur un certain pied, il troussait un comédie-farce en trois jours pour amuser la galerie et surtout le roi, et c'est ainsi qu'il se *refaisait*, comme on le dit au jeu d'argent. La grosse réussite bourgeoise de la fin de sa vie ne fait aucun doute, pas plus que celle de Shakespeare, lui aussi authentique producteur de spectacles et homme d'affaires qui finira ses jours en bourgeois accompli.

Image 22 Victor Hugo Comme toujours, en tout cas comme souvent, le dernier mot, dans la relation de l'artiste et du pouvoir, revient sans doute à Victor Hugo. Ses succès – des *Contemplations* aux *Misérables* – ne doivent rien qu'à ses lecteurs et lui permettent de *tenir* dix-huit ans un pénible exil. Baudelaire et Flaubert connaîtront les procès de la censure de l'Empire, mais ils s'en tireront au prix de petits arrangements avec les autorités... Pendant ce

temps, lorsque Verdi faisait jouer à Paris ses opéras inspirés des œuvres de Hugo, les droits d'auteur de l'exilé de Guernesey lui étaient confisqués. Je vous renvoie sur ce point – et sur tant d'autres - à l'excellente démonstration de Jean-Marc Hovasse dans le deuxième tome de sa monumentale biographie. Comme toujours, donc, Hugo... *Et s'il n'en reste qu'un il sera celui-là !*

Ces détours à la fois historiques et sémantiques nous montrent qu'il s'agit de liberté(s), au singulier ou au pluriel, que nous sommes dans un espace de liberté partagée mêlé de responsabilités tout aussi partagées. Le monde n'est que contraintes et je fais mienne la définition d'un grand navigateur solitaire selon qui la liberté serait le choix des contraintes, partant du fait objectif que la vie est contrainte, la nature est contrainte, l'art est contrainte, la politique est contrainte. L'état de contrainte est un état de nature que les tyrans stimulent pour maintenir les hommes dans leur lâcheté en leur donnant *du pain et des jeux* (ou, pour Donald Trump, de la croissance en dépit des dangers qu'elle fait courir au mépris de toute réalité climatique). La question existentielle qui se pose à nous est donc celle de la libération des contraintes, de notre élévation vers la liberté – qui pourra ensuite, par un retournement ironique dont l'histoire est friande, devenir un outil de domination car nous sommes tous des tyrans potentiels. La vraie liberté consisterait alors à se tenir éloigné de toute possibilité d'oppression ou d'obéissance, à *ne tenir à rien*, dans un état de détachement du monde quasi ascétique, à n'être ni maître ni esclave comme à n'avoir ni dieu ni maître. **Image 23 Figaro** Souvenons-nous de la leçon de l'aimable Figaro : "Pourvu que je ne parle en mes écrits ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de l'Opéra, ni des autres spectacles, *ni de personne qui tienne à quelque chose*, je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de deux ou trois censeurs."

Pour "consoler" La Boétie, on aurait envie de lui dédier ces lignes de Victor Hugo, encore lui, que l'on trouve dans *L'Archipel de la Manche*, **Image 24 Pieuvre Travailleurs de la mer** ce poème en prose en guise de préface aux *Travailleurs de la Mer*. Hugo adresse le dithyrambe suivant aux libertés qui régissent les îles anglo-normandes qui ont abrité son exil :

Arrivez, vivez, existez. Allez où vous voudrez, faites ce que vous voudrez, soyez qui vous voudrez. Nul n'a droit de savoir votre nom. Avez-vous un Dieu à vous ? Prêchez-le. Avez-vous un drapeau à vous ? Arborez-le. Où ? Dans la rue. Il est blanc ? Soit. Il est bleu ? Très bien. Il est rouge ? Le rouge est une couleur. Vous plaît-il de dénoncer le gouvernement ? Montez

sur la borne et parlez. Voulez-vous vous associer publiquement ? Associez-vous. Secrètement ? Associez-vous. Combien ? Tant que vous voudrez. Quelles limites ? Nulle limite. Avez-vous envie d'assembler le peuple ? Faites. En quel lieu ? Dans la place publique. J'attaquerai la royauté ? Cela ne nous regarde pas. Je veux afficher ? Voilà les murailles. Pensez, parlez, écrivez, imprimez, haranguez, c'est votre affaire. (...) Franchise absolue de parole et de presse. Est imprimeur qui veut, est apôtre qui veut, est pontife qui peut. Il ne tient qu'à vous d'être pape. Vous n'avez pour cela qu'à inventer une religion. Imaginez une nouvelle forme de Dieu dont vous vous serez le prophète, personne n'a rien à y voir. Au besoin, les policemen vous aident. D'entrave point. Toute liberté. Spectacle grandiose.

Et pourtant... Et pourtant, alors qu'il écrit un essai qui ouvre sur les horizons de l'anarchie, La Boétie reste fidèle à l'ordre public. Sans doute moins par soumission que par espoir de lui rendre sa noblesse, mieux encore : sa grandeur. **Image 25 Jean Vilar** Donner de la grandeur au pouvoir c'est honorer et faire grandir ceux qui lui obéissent, car il y a de la grandeur aussi dans la servitude et l'obéissance. Puisque nous sommes à Avignon et que vous connaissez mes liens à Vilar, je dirai que Vilar s'est grandi de faire grandir son public, puis de renoncer à ce que son œuvre avait de personnel pour ne plus se consacrer qu'au Festival d'Avignon où il laissait toute sa place à l'avenir. De Cincinnatus à George Washington ou de Gaulle en passant par Vilar, le beau geste de la restitution du pouvoir fait accéder son auteur à la grandeur, à la véritable *autorité*. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, parfois, on les rappelle au pouvoir...

Attardons-nous encore sur l'exemple de Vilar qui peut servir de matrice à notre réflexion. Vilar éprouvait une passion contrariée envers l'État. Ceux-là mêmes qui l'ont nommé en 1951 à la tête du Théâtre National Populaire n'ont cessé de le contester tout au long de son contrat. Alors qu'il honorait la charge dont on l'avait honoré, en pleine Guerre froide, la vision qu'il avait de sa mission était qualifiée de communiste et les gouvernements successifs de la IV^e République semaient sur son chemin les chausse-trappes les plus ignominieuses... Il aura fallu beaucoup d'abnégation et d'esprit de soumission, de la part de cet insoumis, pour encaisser les coups qu'on lui assénait : c'est que l'objet de sa mission populaire était plus haut que son destin personnel. L'obéissance à l'exigence de la mission populaire du théâtre au nom de l'État était supérieure à ses intérêts d'artiste. Même si l'État se révélait défaillant ou hostile. Et Vilar souffrit beaucoup – le mot est faible - d'un État qui ne répondait pas à la même hauteur que lui.

Image 26 De Gaulle Malraux Dans sa dernière lettre à André Malraux, il écrit ces lignes essentielles pour notre débat : *J'ai toujours pensé que de Gaulle, en vous proposant les Affaires Culturelles ignorait que, dans les circonstances du moment, il ne vous offrait que du vent. Dans cette bonne et grasse société, de Pinay à Pompidou, les Affaires (quel mot !) culturelles, ça n'a pas existé, ça n'existe pas, et ça n'existera jamais. (...) Quand j'ai rencontré le général en 1968, j'ai été comme stupéfait non seulement par ce sentiment de solitude qui émanait de sa personne, mais aussi par la distance qui existait entre ce solitaire affable et d'une extrême courtoisie naturelle et les putasseries criminelles de cette société bonne-bourgeoise qu'il a sauvée. (...) Cette société est triste et sans esprit parce qu'on ne lui donne qu'à penser fric.*

Et Vilar interroge : *Malraux, André Malraux, vous avez vécu plus de dix ans au sein des affaires politiques, à la droite du chef de l'État. Êtes-vous prêt à exposer publiquement la difficulté extrême, l'impossibilité de concilier durablement liberté de création et pouvoir politique sous quelque régime politique que ce soit ? La dictature du prolétariat ou l'administration socialiste doit s'effacer devant la création artistique comme doit être supprimé, dans une société bourgeoise et française, le contrôle des ministres, des administratifs et des maires à l'égard de cette même création. Mais est-ce concevable ?*

En citant d'autre part Alfred de Vigny et *Stello*, Jean Vilar a bonne mémoire **Image 27 Alfred de Vigny** car le thème central de *Stello* est celui du conflit entre l'artiste et la société. La maladie de *Stello* est un état aigu de mélancolie dont l'effet est qu'il se sent *prêt à se dévouer pour une opinion politique* et à *dicter des écrits dans l'intérêt d'une sublime forme de gouvernement*. Le Docteur Noir entreprend alors de dissuader *Stello* de cette extravagance, de cette tentation bizarre de *dévouer ses écrits aux fantaisies d'un parti*. Pour le Docteur Noir, tout gouvernement est un *mensonge social nécessaire* dont un poète ne doit pas s'éprendre, un paradoxe qu'une analyse dirigée par un médecin permettra de voir comme une absurdité à éviter. *Le Pouvoir est une science de convention selon les temps et tout ordre social est basé sur un mensonge plus ou moins ridicule, tandis qu'au contraire les beautés de tout Art ne sont possibles que dérivant de la vérité la plus intime*. Nous entrons là dans la sphère du Romantisme et Alfred de Vigny touche à une vérité ô combien actuelle lorsqu'il écrit enfin : *Les médecins jouent à présent dans la société le rôle des prêtres dans le moyen âge. Ils reçoivent les confidences des ménages troublés, des parentés bouleversées par les fautes et*

les passions des familles. L'Abbé a cédé la ruelle au Docteur, comme si cette société, en devenant matérialiste, avait jugé que la cure de l'âme devait dépendre désormais de celle du corps.

Évidemment, Vigny à travers son personnage de Stello pose la question de l'engagement du poète dans la société, question ô combien présente dans notre littérature depuis La Boétie et Montaigne, Voltaire et Hugo, Sartre et Camus ou Malraux...

Observons ce que pouvoir politique et pouvoir culturel contiennent de spiritualité, ou d'âme, ou d'exigence intellectuelle, ou encore de courage, et les "grands" politiques ne sont-ils pas aussi de "grands" artistes qui nous impressionnent par leurs visions et par les explications qu'ils nous proposent du monde ? Oui, il existe des artistes en politique... Le mot pouvoir est décidément infiniment précieux puisqu'il nous invite aussi à sonder les puissances d'inspiration, de séduction, de magnétisme... Le faiseur de pont, le pontife – *pontifex* – rejoint ici l'artiste, l'*artifex*, et il contribue tout autant que l'artiste à la beauté d'un monde dont il est souvent le bâtisseur : François I^{er} à Chambord n'a-t-il pas rêvé une cité idéale inspirée par *La Cité de Dieu* de Saint Augustin et *L'Utopie* de Thomas More dont sa bibliothèque conservait de précieux exemplaires ? Ce "roi-architecte", intime du génie de Léonard de Vinci, est un adepte flamboyant de la politique de la beauté. Il a tenté d'inventer les formes poétiques du château des chevaliers – **Image 28 Chambord** en poussant un peu plus loin l'audace, il obtenait le château de la Belle au bois dormant de Walt Disney... *Politique de la beauté* : voilà une variation intéressante de toute politique culturelle. Périclès, déjà nommé, les empereurs assyriens ou romains, les princes florentins, Louis XIV, Mitterrand et même Giscard d'Estaing avec le musée d'Orsay ou Chirac avec le quai Branly, ont signé leur époque d'un geste d'architecte. *Pontifex* ils étaient, capables de réunir autour d'eux et à leur service les grands *artifex* de leur temps, de l'Athéna chryséléphantine de Phidias à la pyramide de Peï. La présence à leurs côtés d'artistes inspirés contribuait à leur politique de prestige, à leur politique culturelle, à leur politique tout court. Staline et Hitler ne seront pas en reste, leurs architectes édifiant les palais, stades et monuments nourriront les émotions de leurs peuples au service de la gloire de leur éternité.

Car le prince ne songe pas seulement à l'édification de murs et de temples. Il favorise une autre édification, dont la précédente est l'expression concrète, celle des cœurs et des esprits. L'œuvre de Shakespeare, dont les tragédies historiques, jouées devant de vastes assemblées,

racontent la nation anglaise à travers la Guerre des roses, **Image 29 Théâtre du Globe** contribue à la gloire d'Elizabeth. Louis XIV soutient la satire de Molière contre les dévots, les médecins et tous ceux *qui tiennent à quelque chose...* Les tragédies de Shakespeare et les comédies de Molière font partie du plan d'ensemble d'édification de l'État par la grande Elizabeth ou le Roi Soleil. Steven Spielberg, Clint Eastwood, Martin Scorsese eux-mêmes, à l'image naguère de John Ford, affirment dans une partie de leur œuvre contribuer à *l'édification* de la nation américaine. C'est pourquoi, l'expression "à leur service", utilisée plus haut, est partielle et partiale : elle réduit le lien de l'artiste et du politique à une relation servile. Or le politique, en l'occurrence, est lui-même au service de quelque chose de plus grand que lui, qu'il s'agisse d'une ville, Paris ou Avignon pour exemple, ou d'une nation. Les compagnons qui ont élevé vers le ciel les tours de cathédrales ou les murs du palais des papes ont servi une mission non écrite, aussi mystérieuse qu'évidente, aussi obscure qu'éblouissante.

Essayons de pénétrer cette dimension mystérieuse plus avant en explorant les relations de l'art avec le goupillon, ce mot suranné et ironique recouvrant dans notre propos l'ensemble des forces irrationnelles qui ont mené et mènent le monde.

Dans le monde grec, la religion – la mythologie – envahit la vie. Elle est célébration vitale et quotidienne à travers les mythes homériques qui lui servent de Bible, de livre originel. Mais Robert Graves, dans *les Mythes grecs*, démontre que chaque événement divin ou mortel est l'illustration d'une dimension particulière de la psyché humaine. Cette religion qui doit surtout son nom au fait qu'elle *relie* les citoyens entre eux célèbre à la fois la joie et la difficulté d'être. Les immortels sont parfois mortels, certains mortels sont des demi-dieux étant fils ou filles de déesses comme Achille, il n'existe pas de créateur *ex nihilo* venu de nulle part et ayant un dessein articulé. Devant cette mythologie, nous ouvrons des yeux d'enfants tant elle est ludique, poétique, inventive, romanesque, érotique et parfois davantage car la libido de ses héros et de ses dieux est vraiment débridée ! Elle est à la fois profonde et naïve, inquiète et amoureuse du monde dans ses plus infimes parties. Pan, le dieu Pan est partout dans les étoiles et dans le brin d'herbe, et, à la fin de tous les combats terrestres, triomphent la sagesse d'Athéna et la splendeur de Zeus Olympien dans l'éblouissante technique chryséléphantine (*éléphantis*, l'ivoire pour la chair, *chrysos*, l'or pour l'ornement).

Image 30 Épidaure Le moment majeur des Dionysies est celui du théâtre où l'on se réunit par milliers pour honorer le dieu du vin (pour les plus riches) et de la bière (pour les plus

pauvres). Un bouc est sacrifié au début de ces fêtes, un *tragos* qui donne son nom à la tragédie, *chant du bouc – trago-oïdos*. Les poètes concourent à travers des tétralogies (trois drames + une comédie satirique = 4 - *tétra*). Un public turbulent et passionné, à qui l'on offre à boire et à manger, suit avec ferveur les récits légendaires constitutifs de la nation athénienne. Ces gigantesques réunions populaires égalitaires – car dans le *teatrov* on voit et l'on est vu de partout également – ces quasi-"messes" contribuent à la cohésion nationale : c'est un théâtre qui réunit, tout le contraire du théâtre à l'italienne du XIX^e siècle. Le V^e siècle athénien a ainsi produit une œuvre collective où se sont distingués Sophocle, Euripide, Aristophane, donnant du monde une lecture constructive.

Image 31 la porte des lions Mycènes Dans les deux premières parties de son *Orestie* (*Agamemnon* puis *Les Choéphores*), Eschyle met en scène le destin des Atrides marqué par le meurtre, le parricide, l'infanticide et l'inceste, autant de manifestations de la barbarie avant la survenue de la civilisation indiquée dans la troisième pièce de cette trilogie, *Les Euménides*, qui montre Apollon faisant naître la loi, le *nomos*, seule garante de l'apaisement et de l'unité sociale. Où l'on voit que ce théâtre est une *leçon* contribuant à *l'édification* morale du peuple et, au-delà, à *l'édification* d'une nation.

Le théâtre, dit Vilar, fût-il le divertissement le plus beau, le plus intelligent, doit aussi être enseignant. C'est la leçon des grands dramaturges des siècles passés. Ils ne sont pas seulement de grands poètes. Ils sont surtout des gens qui apprennent à une société, en tout cas à un public, ce qu'est la justice, ce que peut être l'amour ou les dangers de l'amour, ce qu'est la loyauté, ce qu'est l'amitié...

Observons enfin que cette religion antique faite de mythes innombrables et d'un panthéisme sans limites n'est animée d'aucun prosélytisme et que, jusqu'au triomphe des religions du Livre, des religions dites révélées, des religions monothéistes, aucune guerre de religions n'eut jamais lieu. Peut-être que le trop plein de dieux finit par tuer les dieux ? Certes, les peuples se trouvèrent bien d'autres raisons de se faire la guerre, mais pas la religion. De la même façon, on ne peut éviter de s'interroger sur la liberté sexuelle et amoureuse des religions antiques et le surgissement du tabou de la sexualité puis de l'abaissement de la femme dans les religions monothéistes.

Avançons un peu dans le temps : **Image 32 Mécène et Auguste** peut-être trouvera-t-on à Rome, au I^{er} siècle avant JC, dans la personne de Mécène le premier prince laïque favorable aux Arts et aux Lettres. Soutien de Virgile, Properce, Horace, il fut le plus proche lieutenant d'Octave-Auguste, diplomate et homme politique avisé. Il aura fortement contribué à orner une société militaire et rugueuse, et il inaugure, entre le monde de l'art et le monde de la politique, des relations libérées des obligations religieuses, des relations... *financières* ! Ce n'est pas un hasard s'il laisse son nom à une pratique toujours actuelle, celle du mécénat sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Le pouvoir du "goupillon", autrement dit de la religion, s'affirme avec l'élan chrétien du Moyen-Âge puis l'effervescence de la Renaissance européenne. À l'origine des temps modernes, les derniers empereurs romains ont fini par reconnaître la "secte" chrétienne, par renier le joyeux panthéisme ou paganisme auquel ils ne croyaient pas trop, et par accepter la prééminence d'un seul Dieu. La montée en puissance du christianisme va dès lors poser pour plusieurs siècles la question des relations du pouvoir spirituel et du pouvoir temporel, jusqu'à leur séparation légale en France en 1905, mais pas aux États-Unis dont le dollar porte la devise *In God we trust...* **Image 33 dollar US** Le catholicisme se veut *universel*, c'est le sens même du mot. Il a donc entrepris très tôt de se lancer à la conquête du monde et, de même que les apôtres avaient été missionnés pour évangéliser la terre, les artistes seront des médiateurs, les intercesseurs, les porteurs de la parole divine dictée par les papes et leur hiérarchie. De Justinien et la Sainte Sophie d'Istanbul à Jules II et la chapelle Sixtine de Michel-Ange, **Image 34 La Sixtine** les princes et papes soldats enrôlent les artistes pour magnifier et incarner la parole divine. Il est important d'observer que le catholicisme n'hésite pas à représenter l'image divine. Les églises romanes sont puissamment décorées de fresques, les tympans des cathédrales et leurs statues de pierre sont polychromes comme l'étaient les temples grecs ou les pyramides aztèques, les églises de la Renaissance – surtout italiennes – les *Scuole* **image 35 la scuola di san Rocco** regorgent de chefs d'œuvre racontant les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Autour du prophète seront aussi représentés ses compagnons, ses parents, ses adversaires, l'ensemble de ces images formant un très grand récit susceptible d'inspirer les mœurs et les mentalités, un récit en images destiné à des analphabètes : *Une image vaut dix mille mots*, confirmera plus tard Mao Tsé Toung. Les peintres et leurs ateliers seront donc les serviteurs souvent géniaux de cette évangélisation par l'image, osons le dire : *de cette propagande.*

Par parenthèse, il faut aussi souligner – avec André Malraux, je crois - que Joseph est le premier homme à céder sa place à son épouse enceinte et fatiguée sur le dos de son âne... Cela explique peut-être la place considérable de la femme à travers la figure de la Vierge, **Image 36 Vierge et enfant** bienheureuse à la naissance de son fils, tragique lors de son exécution, dans la peinture chrétienne et catholique (il restera cependant beaucoup de chemin à faire pour une reconnaissance plus complète !) Les Nativités, les Crucifixions, les Descentes de Croix, les ascensions, mais aussi les martyrs, les tortures, les têtes coupées de Saint Christophe ou Holopherne entre les mains de Judith ou Salomé – autres femmes tragiques – emplissent à saturation les églises et musées italiens, et il faudra attendre les grands maîtres flamands pour assister à la revanche de la peinture civile.

À la munificence catholique répond l'ascétisme protestant mais, surtout, l'interdiction de la figuration divine et humaine par les deux autres religions monothéistes, la judaïque et la musulmane. Ce qui n'empêche pas la recherche d'une autre forme de beauté, d'un autre culte de l'intelligence et de l'ornement. N'ayant pas qualité pour m'avancer plus avant sur ce terrain, examinons tout de même un instant l'art sublime des zelliges de Fès. L'harmonie se résume à l'unité dans la multiplicité : ce précepte fonde la croyance monothéiste et l'art abstrait musulman. Il se traduit par une répétition à l'infini de formes géométriques. Le résultat hypnotique de ses motifs fait écho à la grandeur de Dieu. L'art du zellige, **Images zelliges x 3 : 37, 38, 39** construction d'un univers abstrait de formes, de couleurs et de rythmes, est une incantation à la gloire de l'univers. Il est la manifestation d'une contemplation et d'une méditation infinies, une prière adressée à Dieu, et contribue en même temps à l'ornement luxueux et lumineux des palais chérifiens et des mosquées – telle la sublime mosquée bleue d'Istanbul **image 40 mosquée bleue Istanbul** - édifiées par la puissante foi musulmane soutenue par des dynasties dominantes. D'une société à l'autre, d'une religion à l'autre, ce sont les mêmes rapports de tyrans et de tyrannisés qui sont à l'œuvre. Et l'on aura observé que les vidéos de l'État islamique bénéficient, si l'on peut dire, de mises en scène digne du meilleur cinéma d'action. Si l'art est propagande, la propagande est un art, cela n'a pas échappé aux pires adversaires des arts de la représentation.

Quitte à surprendre mon auditoire, c'est à ce moment de mon propos que je placerai le choc de trois blocs de pensée – si l'on peut et si l'on ose parler de pensée –, tous trois porteurs d'une volonté de puissance universelle, qui ont tenté d'évangéliser le monde moderne en cultivant l'image de fortes individualités. Alexandre le Grand et Jules César avaient ouvert la voie au

culte de la personnalité. Leur profil au revers des pièces de monnaie et des médailles affirmaient leur ubiquité universelle, leur présence *hic et nunc, urbi et orbi*. De la même façon, les utopies du XX^e siècle ont assis leur domination sur la figure de leurs maîtres.

D'abord le réalisme socialiste apparu en URSS en 1934 **Image 41 Staline et Lénine** exige des artistes une représentation de la réalité dans son développement révolutionnaire : il s'agit d'éduquer les travailleurs dans l'esprit du communisme. De les *édifier*, une fois de plus ! Les vieilles méthodes académiques sont réintroduites dans les écoles et les œuvres abstraites - comme les toiles de Malevitch - condamnées. **Image 42 Malévitch** Lisibilité immédiate, prééminence du contenu sur la forme, récurrence des sujets héroïques : sous la férule d'Andreï Jdanov, cette orthodoxie régente la vie artistique jusqu'à la mort de Staline. Eisenstein, Prokofiev, Chostakovitch, Boulgakov tenteront d'esquiver la mise au pas en empruntant des voies parallèles avec des succès variables et au prix de remontrances staliniennes souvent inquiétantes, mais Meyerhold paiera de sa vie dans une cave de la Loubianka ses innovations théâtrales. Seul Gorki - dont l'œuvre reste majeure malgré son obéissance aux ordres – trouvera grâce aux yeux de l'impérialisme stalinien.

En 1938, Hitler – **Image 43 Hitler et famille** qui se flattait d'être un artiste - déclare le Cubisme, le Dadaïsme, l'Impressionnisme, l'Expressionnisme inutiles au peuple allemand. La présentation d'œuvres de malades mentaux et de peintres modernes à côté d'œuvres d'art officiel est censée convaincre le public de la décadence incarnée par l'art moderne. Plus de 16.000 œuvres d'art sont répertoriées comme *dégénérées* en 1937, puis vendues, détruites, brûlées. Les artistes de race pure produisent un art racial pur, et les artistes modernes de race inférieure produisent des travaux *dégénérés*.

Évidemment, personne dans cette assemblée ne souscrit à ces dogmes, mais on pourra jouer à observer que tous les pouvoirs, jusqu'aux plus éclairés, se sont appuyés sur le passé classique pour asseoir leur prépotence moderne. **Image 44 monumentalité classique Athènes Washington** Les antiquités égyptienne et grecque, et leur monumentalité, n'ont cessé d'être pillées, appelées à la rescousse de la beauté par tous les princes, rois, empereurs et présidents friands de Capitoles à frontons, de colonnes doriques, ioniques ou corinthiennes, d'escaliers titanesques, d'obélisques et de pyramides. Ce sont paroles de pierre qui disent la vérité de leur système de pensée. Mais personne jusque-là n'avait théorisé son effort au nom d'une révolution lumineuse ou d'une race supérieure. Mendelssohn, Mahler, Schoenberg sont exclus

de la scène artistique et de l'histoire. Paul Klee, Albert Einstein, Sigmund Freud, Bertolt Brecht, Kurt Weill, Odon von Horvath, Thomas Mann, Hermann Hesse, Hannah Arendt, Fritz Lang, Max Ophüls et tant d'autres s'exilent. La plupart trouvent refuge aux États-Unis et à Hollywood jusqu'à ce qu'une troisième idéologie dominante leur indique le chemin du retour : avec le surgissement de la Guerre froide, contre la doctrine Jdanov en URSS s'élève aux USA la doctrine Truman illustrée par le délire maccarthiste.

Après la guerre, une paranoïa se développe dans l'opinion américaine contre le communisme et le bloc soviétique. En 1946, le président Truman installe une commission chargée d'identifier les *activités anti-américaines* des artistes supposés communistes. La *peur rouge* nourrit une liste noire où figurent Charlie Chaplin, Lillian Hellman et Dashiell Hammett, Joseph Losey, Jules Dassin, Dalton Trumbo... Cette *chasse aux sorcières* fut une véritable épidémie jusqu'en Europe occidentale où les partis communistes représentaient une force populaire et ouvrière considérable. Nous avons déjà rappelé comment Jean Vilar lui-même, étiqueté communiste, fut ardemment combattu par les gouvernements de la IV^e République... Ce poison violent a entraîné un des plus grands cinéastes américains, Elia Kazan, cofondateur avec Lee Strasberg de l'Actor's studio, à dénoncer ses amis et partenaires, et cette trahison restera une plaie ouverte dans l'histoire de Hollywood.

Si communisme et fascisme ont échoué dans leur évangélisation du monde – mais le ventre d'où la bête est sortie est encore fécond, n'est-ce pas ? -, l'idéologie capitaliste américaine, elle, a réussi son entreprise de conquête à travers sa production culturelle dont le chiffre d'affaire, aujourd'hui, est à peine inférieur à celui de ses ventes d'armes.

Cet enchaînement nous fait accéder à la troisième partie de notre exploration : le coffre-fort.

L'argent et l'art, l'argent et les artistes, font plutôt bon ménage... quand la réussite est au rendez-vous ! Car avant *d'y arriver*, comme on dit, le jeune artiste est comme le jeune politique, il y a un début à tout. **Image 45 Rubenpré Balzac** Comme le personnage de Lucien de Rubempré dans *Les Illusions perdues* de Balzac, il éprouve la même faim, les mêmes désirs de réussite sociale conduisant au confort financier, certes, mais surtout à la satisfaction d'une réalisation personnelle en accédant au pouvoir sous ses formes fantasmées. Cette *peau de chagrin* dévorante l'épuise en intrigues pour accéder aux sectes, aux chapelles, aux castes et autres *nomenklatura*... Parviendra-t-on jamais à jouer dans *la cour des grands* ?

En explorant la question du sabre et du goupillon, nous étions dans le domaine de la dépendance par rapport au pouvoir politique ou religieux. Dans le domaine du coffre-fort, de l'argent, ou du fric, nous abordons une jungle où tout est possible, où les hiérarchies politiques et religieuses sont abolies au profit d'autres valeurs claniques, nous entrons dans un univers de dépendances aussi confuses, dangereuses, séduisantes, cruelles, dignes des sirènes d'Ulysse : en un mot nous voici dans le poulailler où le renard est libre parmi des poules libres ! En bref, depuis Balzac, auquel Karl Marx disait qu'il n'avait pas grand-chose à ajouter, le monde n'a pas changé : *Les Illusions perdues* décrivent à la perfection les errements de la création autant que ceux de la politique. Le personnage fragile et influençable de Rubempré, dévoré d'ambitions indéfinies, affamé de succès faciles, attiré par le miroir aux alouettes de la ville-lumière, quitte sa province, monte à Paris, s'élève par les femmes, participe à une aventure poétique de la plus haute exigence avec le Cénacle mais, guidé par son impatience *d'arriviste*, ce *parvenu* est conduit à trahir, à changer d'opinion et de clan, et finalement à tout perdre. Il n'avait pas de colonne vertébrale forte, ses engagements n'étaient que de la volonté de puissance sans objet. Dès lors il sera une proie facile pour Vautrin, son sauveur ambigu.

De même, à l'origine de toute carrière artistique ou politique, il me semble qu'on trouve, sinon la pauvreté, en tout cas la *vache enragée* armée d'une indestructible confiance en soi, d'une certaine opinion de soi-même (l'égotisme cher à Stendhal ou à Cicéron : *Suum cuique pulchrum est*, tout ce qui vient de soi est beau), du goût du risque et des responsabilités, du courage ou de l'inconscience devant les dangers, surtout devant l'échec souvent renouvelé qui n'empêche pas de recommencer tel Sisyphe et son rocher – ce qui ne tue pas rend plus fort -, car beaucoup sont appelés et peu sont élus. Pour franchir les obstacles de ce parcours du combattant, il faut de la santé, et de la chance. Et puis du talent, bien sûr...

Par parenthèse et pour sourire un instant, j'ai souvenir de la question d'un étudiant qui me demanda un jour : "Monsieur, comment fait-on pour avoir une subvention ?" Passé un moment d'étonnement, je lui ai donné la réponse suivante, que je donnerais encore aujourd'hui : "D'abord vous devez identifier votre raison ardente de vivre dans l'art, ou la communication, ou la publicité, ou la politique. Si vous êtes certain de votre détermination et de la qualité de contenu du travail que vous envisagez, entreprenez de parfaire votre technique et de lui trouver une utilité sociale. Quand les preuves de cette utilité sociale seront suffisantes, vous solliciterez les pouvoirs publics qui pourront éventuellement justifier leur aide devant les organes de

contrôle auxquels ils sont eux-mêmes soumis. Une subvention ne sera jamais accordée à une seule œuvre ou un seul artiste à quelque discipline qu'il appartienne, mais à une action collective au service du public."

Supposons maintenant que nous ayons passé l'épreuve initiatique de la *vache enragée*, que nous ayons affirmé notre destin et que nous soyons un tant soit peu *arrivés, parvenus...* Dans tous les systèmes politiques et/ou artistiques, le succès, ça aide, il est une chance bien récompensée. Il entraîne la reconnaissance des puissants ou des marchés dont il convient de bien connaître la psychologie, les attentes, les contraintes, les caprices, les failles. Il permet d'accéder aux épaisses moquettes des producteurs ou aux lambris des palais de l'État et, là, d'être reconnu, respecté, désiré. Il convient ensuite de bien comprendre la règle du jeu de l'entre soi, les cours (celles des courtisans) étant cloisonnées, les territoires balisés et les fromages bien gardés.

Continuons de relire *Les Illusions perdues* et les scènes qui se déroulent dans les théâtres : ce sont des lieux où l'on peut voir mais où l'on est vu, où le valet peut voir ses maîtres, et où les maîtres ignorent les valets tout en les tolérant. Souvenons-nous de la conception même des théâtres à l'italienne qui évitent le croisement des classes sociales. La métaphore des relations de pouvoir et de classe à la naissance du capitalisme moderne fonctionne ici à fond, y compris et peut-être surtout la dimension de la libido, les femmes étant l'objet de tous les désirs et de tous les regards : libido du pouvoir, pouvoir de la libido ! Et lorsque vous êtes *parvenu*, vous ne manquez pas de prendre votre revanche sur ceux qui, hier, vous méprisaient. J'ai toujours cru sentir, chez les comédiens qui réclament des cachets élevés, le plaisir de la revanche sur la misère des débuts et l'absence de considération. Cette tragi-comédie de l'ascenseur social est l'objet même de *La Comédie humaine* de Balzac. Il écrit de façon fulgurante : *Jugez des efforts que vous avez à faire et de l'acharnement du combat. Il faut vous manger les uns les autres comme des araignées dans un pot, attendu qu'il n'y a pas cinquante mille bonnes places. Savez-vous comment on fait son chemin ici ? Par l'éclat du génie ou l'adresse de la corruption. Il faut entrer dans cette masse d'hommes comme un boulet de canon, ou s'y glisser comme une peste. L'honnêteté ne sert à rien. »*

Après la mort des dieux, puis la mort de Dieu, l'argent – le coffre-fort – sert désormais de carburant et le culte du veau d'or prospère. *Parvenir* ne passe plus par le courage, la valeur morale, la loyauté, l'honneur – autant de vieilles lunes -, mais par l'acquisition de la fortune.

Les titres, les places, le rang, sont à qui peut payer, le pouvoir est à qui sait l'acheter. Les milieux artistique, médiatique, politique, financier, s'entremêlent et donnent le spectacle des luttes de factions, des querelles d'egos, des trahisons et reniements quotidiens. Les cœurs naïfs montés à la capitale et qui se voyaient déjà en haut de l'affiche finissent dévorés par la ville-monstre, la mégapole où se nouent les complots et les intrigues de couloir, s'édifient les réputations usurpées sous les sourires de l'aimable bourgeoisie, de l'impitoyable bourgeoisie. Pas de marché, pas d'art, me dit un jour Hervé Poulain, l'un des patrons d'Artcurial, grande maison de commissaires-priseurs. *Priseurs*, autrement dit de la caste qui établit les prix. Ou, plus exactement, qui les enregistre, car, après tout, les prix sont fixés par les acheteurs, par les payeurs, mais le commissaire-priseur s'attribuera bientôt le triomphe de la vente. Ainsi va le monde dans ce monde : chacun se valorise de sa petite contribution de tyrannisé tyrannisant celui qui le suit, comme Charlot soldat. [Image 47 Charlot soldat](#)

Revenons à cet aphorisme : *pas de marché, pas d'art*, contre lequel le militant que je suis du service public de la culture devrait s'insurger..., et pourtant...

Force est de remarquer que les logiques irrationnelles (pardon pour l'oxymore) de l'économie de marché ont produit des chefs d'œuvre, par exemple les films d'Hollywood. L'industrie du disque, aujourd'hui celle du *streaming*, nous procurent les plaisirs des grandes interprétations de la musique classique, de la découverte des musiques populaires ou des musiques du monde. Le livre de poche *profite* évidemment à l'industrie du livre, aux actionnaires des conseils d'administration des maisons d'édition, mais aussi à un cercle de plus en plus large de ces *happy few* auxquels est dédiée *La Chartreuse Parme* – ce qui m'a longtemps interrogé sur la culture comme moyen de *distinction*... Brecht lui-même ne se proposait-il pas d'*élargir le cercle des connaisseurs* ? Vilar s'est toujours fracassé contre ces contradictions tout en se refusant à la gratuité de la culture *qui a un prix*. Il résumait sobrement le problème dans ce puissant aphorisme : *La culture est une arme qui vaut ce que valent les mains qui la tiennent*.

Le marché comme principe de régulation ? Pourquoi pas ? Parmi les justes et nécessaires réformes administratives conduites par Jack Lang, [Image 48 Lang Ralite Tasca Chéreau](#) il y a non seulement le prix du livre, mais aussi, par exemple, la gestion des droits non répartissables détenus par les sociétés d'auteurs ou d'interprètes. Ces fonds sont gérés par des conseils d'administration représentatifs très sérieux et exigeants – j'ai eu personnellement affaire à eux et je peux témoigner de l'intégrité du système. Lorsqu'il présidait la Société des

auteurs et compositeurs dramatiques, Jean-Claude Carrière observait que les réunions d'examen des dossiers audio-visuels ou musicaux étaient rapides et ne souffraient guère de débat, l'arbitrage du public, donc du marché, étant rapide, réactif, repéré et indiscutable. En revanche, les dossiers théâtre et danse réclamaient des discussions à n'en plus finir, car ils naviguent à l'estime, au clientélisme, au dossier de presse, à l'intrigue, à l'influence. Difficile d'éclairer ce taillis, de se diriger dans ces broussailles que personne n'ose élaguer et qui, chaque année, croissent encore.

Mais le marché n'a pas toujours raison, bien sûr : comment fait-on pour permettre à Patrice Chéreau de devenir Patrice Chéreau ? Jeune metteur en scène de talent, il fut aussi un piètre administrateur contraint, à ses débuts, à la faillite. Le marché et sa règle d'airain l'avaient rejeté. C'est le politique qui l'a sauvé, et surtout un certain Jack Ralite, un communiste – tiens, tiens ! – qui a su persuader les pouvoirs publics d'épauler ce grand créateur d'un géomètre expert en la personne de Catherine Tasca (laquelle ira aussi administrer l'IRCAM de Pierre Boulez avant de devenir ministre de la Culture). Un grand serviteur du service public de la culture a donc su faire émerger une œuvre que le marché n'aurait jamais soutenue car non rentable.

Avec le temps, la puissance du fric a lentement érodé la conscience publique. Savez-vous, vous autres Avignonnais, que Paul Puaux, successeur de Vilar au Festival d'Avignon, fut aussi président de l'Opéra de Paris en 1981, mission technique dont il s'acquitta excellemment, jusqu'à ce jour de 1983 où on lui demanda de signer le contrat mirobolant de Rudolph Noureev, versé en Suisse net d'impôts. Les années fric dans le service public de la culture venaient de commencer, Jack Lang avait besoin de vedettes *à tout prix* pour redorer le blason de l'Opéra de Paris en déshérence depuis des décennies. Paul Puaux refusa sa complicité et rentra à Avignon, nouveau Cincinnatus.

Avignon nous donne de nombreuses occasions d'observer les relations du politique et de l'artistique ne serait-ce que le débat toujours inabouti entre le festival dit "in" et le "off". En créant sans le savoir le "off" dans les années 60, André Benedetto [Image 49 Puaux Benedetto](#) s'engageait – c'est le mot – dans les voies d'une contre-culture inspirée par les luttes de l'Occitanie libre. En 1968, l'interdiction (par le préfet du Gard, représentant le sabre, donc) d'une pièce de Gérard Gélis provoque un mouvement violent contre la culture de papa représentée par Vilar. On sait que le fondateur du Festival essuya les pires insultes, mais il

recevait aussi, de façon inattendue, la monnaie de sa pièce : il avait fondé son œuvre sur une ambition non seulement artistique mais aussi politique (sans parti) et sociale. Il fallait s'attendre à ce que le Festival eût régulièrement rendez-vous avec la politique. Et nous lisons, dans les préfaces d'Olivier Py à chaque édition de "ses" festivals, une déclaration éminemment politique et toujours d'une certaine hauteur de vue et de pensée. (Je ne suis pas ici pour distribuer les bons points, mais quoi que l'on puisse penser de la programmation d'Olivier Py, son approche intellectuelle et politique du festival reste éminemment vilarienne).

Revenons brièvement au débat in et off. Très vite, après la mort de Vilar, le off se nourrit d'une contestation à la fois économique, sociale et politique du in, le off obéissant aux lois du marché et prétendant représenter la vraie modernité, le in profitant du soi-disant *privilège* des subventions et défendant les intérêts de la caste intellectuelle. Autrement dit, la lutte toujours recommencée des pauvres contre les riches, des va-nu-pieds contre les aristocrates, de la plèbe contre les patriciens, des loups contre les chiens, pour paraphraser La Fontaine. Le festival dirigé par Puaux et qui ne s'appelait pas encore "in" parvenait cependant à entretenir un lien avec le off qui ne comptait qu'une quarantaine de spectacles dans les années 70. Puaux, en bon politique, exerçait un pouvoir qui avait aussi de l'autorité, une autorité morale. Benedetto disait joliment de lui qu'il était de gauche mais tout droit.

L'abcès empirera dans les années 80 : le off fleurit comme on le dit du printemps, puis prolifère comme on le dit du cancer, la programmation du désormais "in" est accusée d'élitisme non pas pour tous mais seulement quelques-uns, le off étant condamné au succès car de plus en plus soumis aux lois du marché qui obligent à des spectacles courts, avec des distributions réduites, devant des décors et des régies minimales. Ces contraintes esthétiques issues de contraintes économiques l'éloignent de ses valeurs originelles de contre-culture pour n'être bientôt plus, lui-même, qu'un marché, et un marché de pauvres avec des luttes de pauvres, la pire des luttes. La programmation du "in" est accusée d'intellectualisme, réservée aux profs, aux Parisiens, aux nantis, toujours les mêmes. Les municipalités enragent de ne pouvoir intervenir dans le choix des œuvres, l'une d'elles (celle de Jean-Pierre Roux qui, en 1983, est allé s'ennuyer aux *Céphéïdes* de Jean-Christophe Bailly) organise par réaction un récital de Mireille Mathieu en avant-première du Festival et devant les portes de la cour d'honneur tout en se déclarant aux côtés du off – et pour cause ! il ne lui coûte rien. De la démocratie à la démagogie il n'y a toujours que le pas de la mauvaise foi.

Ces années sont aussi celles de l'OPA du Parti socialiste sur le Festival d'Avignon et de la lutte féroce entre deux médias et leurs chroniqueurs : *Libération* et *Le Monde*. Il y aurait un bien intéressant travail de recherche historique et sociologique sur la danse de mort exécutée durant cette période par le microcosme politico-artistique. Les hostilités avaient commencé en 1968 avec la réunion, à Lyon, de tout ce que le monde de l'action culturelle et artistique, résolument de gauche, comptait de dominant – tous sauf Vilar qui refusa de se déplacer. Elles se firent plus féroces encore dans les dernières années de direction de Paul Puaux, déclaré incompetent par les tenants de la haute culture. De même qu'on avait indiqué à Vilar le chemin de la sortie, on pressait Puaux de retourner à son Parti communiste. La chasse aux vieilles lunes (élargissement de la culture au plus grand nombre, idéologie du partage, etc.) était ouverte au profit du pouvoir aux artistes : le ministère de la Culture devenait un ministère des artistes et non plus un ministère du public. La course à la subvention était facilitée par l'augmentation relativement spectaculaire des moyens accordés à la culture par le gouvernement de la gauche élu en 1981. Le règne des metteurs en scène devenus des *artistes créateurs* advenait cependant que les pages culturelles du *Monde* et de *Libé* s'érigeaient en arbitres des élégances en se partageant le terrain de la critique : nous assistions là aux derniers feux de la critique théâtrale comme genre littéraire, aujourd'hui moribonde. La situation était résumée par la plaisanterie suivante : dans un théâtre privé, ceux qui sont dans la salle connaissent ceux qui sont sur la scène, dans un théâtre subventionné, ceux qui sont sur la scène connaissent ceux qui sont dans la salle.

La culture instituée serait-elle le maillon faible du capitalisme ? Arracher à la bourgeoisie l'exclusivité du patrimoine artistique grâce au mécénat d'État est une idée du Front populaire et de la Résistance. **Image 50 Vilar Jeanne Laurent** Mais la nomination de Vilar au TNP est aussi le fait d'une fonctionnaire aussi discrète qu'efficace, Jeanne Laurent : tous deux croyaient à la possibilité d'un accroissement de la culture et du plaisir de la connaissance à travers la mise à disposition - à prix accessible - des grandes œuvres de l'esprit, ce qui conduisait, pour la droite réactionnaire, à des actions nécessairement *orientées*, donc "de gauche", donc communistes. De Gaulle avait joué le jeu par confiance envers son génial ami, Malraux, mais leur utopie vacilla devant l'affaire Henri Langlois à la Cinémathèque de Paris, le scandale des *Paravents* de Jean Genet à l'Odéon, la censure de *La Passion du général Franco* d'Armand Gatti – que De Gaulle avait qualifié, non sans raison, de "poète surchauffé".

Contre vents et marées, l'Avignon de Vilar a résisté. Comme l'écrit si bien Bertrand Poirot-Delpech, "jouissance artistique et civisme progressiste y furent servis ensemble avec un égal bonheur, jusqu'à leur reniement par les stratèges du marché contemporain qui se riaient des attardés qui parlaient encore de morale en art". J'ajoute : comme en politique.

Image 51 Ostermeier – Hamlet Thomas Ostermeier, dont nous avons applaudi plusieurs mises en scène au festival et qui est à la fois un metteur en scène audacieux *et* lisible, accessible, rejoint cette analyse et prolonge la réflexion : longtemps, la bourgeoisie a considéré l'État comme l'expression de sa puissance matérielle et spirituelle. Aujourd'hui, elle ne l'envisage plus que comme un obstacle à sa prospérité et les établissements culturels qui faisaient la fierté des élites ont, du même coup, perdu une bonne part de leur légitimité. Le triomphe du marché sur le socialisme s'est traduit par la dérégulation financière et la privatisation de services qui, jusque-là, relevaient de la sphère publique. Pour Ostermeier, la bourgeoisie qui a inventé l'opéra renie aujourd'hui cette représentation d'elle-même qui était orientée vers autre chose que l'âpreté au gain, et les classes populaires qu'elle n'a pas su attirer dans son rêve esthétique se retrouvent à l'unisson de l'air du temps : démantèlement de la culture, anti-intellectualisme des élites, accompagnés de leur cortège d'homophobie et d'antisémitisme. Le débat que je viens de vous rappeler entre in et off fait partie de cette défaite de la pensée : les tenants d'un théâtre off, donc libre, clament qu'ils feraient un meilleur usage des sommes englouties par les institutions publiques, ce qui équivaut à promettre plus d'art pour moins cher. Dès lors, comment donner un sens nouveau au théâtre institutionnel ? Ostermeier ici se conduit comme Jean Vilar, en "chef de bande" : il est conscient d'être l'alibi d'une élite assez maline pour accepter que son bouffon, son *artiste* se moque d'elle, montrant ainsi sa capacité de distance, d'autocritique, d'autodérision dont elle est capable vis-à-vis d'elle-même. En un mot sa *tolérance*. Mais il vaut mieux accepter cette autre forme de danse de mort et *occuper l'institution*, quitte à s'occuper d'elle et à la sauver provisoirement d'affaire : refuser l'institution reviendrait à se couper les ailes et faciliterait la tâche de ceux qui rêvent de fermer ces temples coûteux où se complaisent des... *artistes* !

Nous avons assisté, nous autres Avignonnais à travers notre festival, aux conséquences esthétiques de ces luttes de pouvoir, car c'est toujours de cela qu'il est question, de pouvoir. L'heure n'est plus à l'utopie collective de Vilar mais à la "pixellisation" du public. Tout vaut tout. On peut faire théâtre de tout, disait Antoine Vitez, ouvrant ainsi la boîte de Pandore. Les événements représentés sur scène n'expriment plus de vérité valable pour tous comme celles

du théâtre antique à Athènes, élisabéthain en Angleterre, classique en France. Notre expérience contemporaine d'un monde fragmenté se traduit dans un théâtre morcelé où tous les arts se côtoient, se superposent dans une bouillie scénique et une *performance* qui *fait moderne* : danse, photos, vidéos, musique, verbe, scarifications, scatologie... Ostermeier conclut : ce télescope sensoriel affirme au spectateur que ce monde chaotique lui restera pour toujours indéfinissable et qu'il n'y a donc pas lieu d'y chercher des responsables. De même que le réalisme socialiste ou l'exaltation nazie donnaient à voir un monde héroïque et indiscutable, de même le *réalisme capitaliste* dit à son spectateur, à son lecteur, au visiteur de ses galeries, que personne n'est responsable de rien, que la complexité du monde rend illusoire toute tentative d'en cerner les mécanismes, et que nous sommes tous des artistes sans maître. Profil haut dans un temps révolu, profil bas dans notre temps actuel.

Le concept de *réalisme capitaliste* proposé par Thomas Ostermeier mériterait d'être longuement exploré. Par exemple je n'ai pas le temps, ici, d'approcher le financement de l'art par les grandes sociétés privées, les fondations, les mécènes, mais il est certain que, désormais, ce sont ces financements qui dominent l'art vivant avec l'influence qu'ils ne manquent pas d'exercer (coteries, presse, mondanité...) Notre ministère de la Culture finance péniblement quant à lui les très grandes institutions de service public que sont la Bibliothèque nationale de France, la Régie nationale des théâtres lyriques (l'Opéra), les Musées de France, plus accessoirement le cinéma, plus accessoirement encore le spectacle vivant. Les municipalités apportent un soutien essentiel, souvent plus important que celui de l'État, à ces financements publics, mais elles aussi espèrent beaucoup du mécénat d'entreprise. La question posée par ces différentes sources financières est celle de la pérennité d'un côté, de la liberté d'expression de l'autre. L'État, jusqu'ici (en gros grâce à Malraux et Lang, mais d'autres ministres de droite ou de gauche n'ont pas failli), s'est affirmé comme le meilleur garant des libertés. En revanche, de nombreux maires sont soucieux de complaire à leurs électeurs et réclament des programmations qui "répondent aux attentes du public local" – posture démagogique qui ne *risque* pas d'aider à la création. Enfin, on peut s'interroger sur l'invention par le capitalisme moderne de la *responsabilité limitée*, qui installe la possibilité d'une sorte d'impunité dans le monde de l'art comme de la politique qui conduit, à force de scandales à répétition et de déceptions successives, à la désertion des classes dites éloignées de la culture comme de la politique.

Il est temps d'évoquer le politique *politicien*. J'ai la conviction que, pendant que je parle, vous pensez un sous-texte contenant beaucoup de références à l'actualité nationale ou locale, et que nous aurions du mal, nous tous ici réunis, à définir la politique culturelle de notre gouvernement, de notre municipalité, ou des prétendants à la prochaine gestion municipale. Enfin, je me dis souvent que si, d'aventure, le Front National était désigné à la direction de la Ville d'Avignon, il faudrait voir dans ce résultat la manifestation de l'échec d'une politique culturelle "populaire" chère à Vilar, dont ces fossoyeurs se réclament - par un retournement pervers du discours - contre les tendances *dégénérées* contemporaines. Pour eux – je cite Bruno Gollnisch – il faudra bien un jour que les "*faquins grotesques, prétentieux et vides, qui tapent les Français au portefeuille cèdent la place à des artistes authentiques, talentueux et modernes*". Je vous laisse définir les critères d'authenticité, de talent et de modernité. Comme dit Victor Hugo, encore lui, d'un méchant personnage qui veut se faire aimable, *on croirait entendre une flûte dans les bois*.

Pourtant, le pouvoir politique démocratique se donne du mal. En tout cas, il donne du mal à ses artistes ! Il ne confie plus une institution, même de taille minuscule, sans demander, en contrepartie du plaisir de se prendre pour un *artiste*, une contribution sociale de tous les instants, en direction des jeunes, des femmes battues, des quartiers, des prisonniers, des malades mentaux, des migrants et toute forme de minorité... La liste infinie des besoins socio-culturels montre bien que la crise de notre société, voire de notre Europe, est d'abord culturelle. Cette liste est soumise aux prétendants à la direction d'institutions culturelles *en échange de leur travail artistique* : tu seras un artiste subventionné si tu participes au Samu culturel, dit le politique politicien. Et de nombreux jeunes metteurs en scène préfèrent rester dans leur statut de troupe indépendante que de devoir assurer le service social.

La question de l'institution est au cœur de notre problématique. Le mécène, la grande multinationale ont-ils le souci de construire des institutions ? Non, au contraire, l'institution est, à leurs yeux, promesse de pétrification, de fonctionnarisation. Et puis elle les engage sur la durée... L'idée d'institution est une question collective qui ne peut appartenir qu'aux pouvoirs publics. Nous ne pouvons que regretter la disparition de *l'instituteur* au profit du terme *professeur des écoles*, terme qui ne *dit* rien. L'instituteur institue l'écolier, élève l'élève vers son statut de citoyen et, dans cette mission on trouve beaucoup d'esprit, d'âme, d'art. Cette mission est collective et l'on n'imagine pas un mécène en avoir seulement l'idée ! On en parle comme d'une *vocation*, ce qui prouve qu'il y a une *voix* qui appelle à ce destin, à cette

mission, une *voix* que n'entend pas, que ne peut pas entendre l'entreprise privée, même de bonne volonté, car ce n'est pas son problème. Mais il est vrai aussi que l'institutionnalisation pose question à la création artistique car elle lui tend quelques pièges résistibles dans lesquels elle tombe souvent. Laissons de côté le piège de la fonctionnarisation et de la pétrification, qui est réel, et examinons deux cas d'école qui méritent une courte analyse car ils résument assez clairement les ambiguïtés et contradictions inhérentes à notre sujet : celui du *street art* et celui du théâtre de rue.

Le *street art* fut longtemps considéré par les tenants de l'art-artistique comme une manifestation contre l'art lui-même assimilée à un acte de délinquance plus qu'à un acte artistique. Il s'affirmait de son propre chef comme pratique à risque : "graffer" une porte de garage n'a aucun intérêt, il s'agit d'apposer sa signature sur les surfaces les plus dangereuses, d'un défi aux autres et à soi. Cette expression trouve aujourd'hui sa place dans les musées et nous pouvons voir au palais des papes l'exposition magnifique d'art urbain signé Ernest Pignon Ernest. **Image 52 Ernest Pignon Ernest** Jack Lang, jamais en retard d'aucun train et – quoi qu'on en pense – toujours en phase avec l'air du temps, fut le premier à ouvrir un lieu destiné au graffiti, au "*writing*", indifférent aux cris d'orfraie de la communauté artistique. Depuis, comme pour "apprivoiser" ce mouvement irrésistible, les pouvoirs publics locaux et nationaux ont ouvert des espaces réservés où cette libre expression accepte les contraintes de certaines limites libres ou, plus exactement "autorisées". En acceptant ce "deal", le *street art* se retrouve en position d'acteur culturel dans des quartiers réputés dépourvus de culture – mais quelle "culture" apportent-ils dans ces territoires dits "sans culture", ce qui est encore à démontrer ? À partir du moment où il acquiert ses lettres de noblesse, où il n'est plus un mauvais garçon ou une mauvaise fille, ni vandale, le *street art* est-il toujours une expression "libre" ? En accédant à la protection des pouvoirs publics et à la valorisation marchande, la portée des messages ne perd-elle pas en crédibilité ? La révolte initiale ne se transforme-t-elle pas en soumission aux lois de la bourgeoisie ? **Image 53 Banksy** De Basquiat, Banksy ou JR insurgés à **Image 54 Basquiat** Basquiat, Banksy ou JR *bankable*, quel chemin avons-nous parcouru ?

Le *street art* se veut une reconquête de l'espace urbain en réponse à l'hégémonie signalétique de la publicité. **Image 55 JR Rio de Janeiro** Il est d'essence illégale, risquée, militante (pensons aux portraits de femmes sur les façades des favelas du Brésil, *Women are heroes*). Étant donnée l'illégalité, il faut donc agir vite avant d'être repéré, capturé, jeté en prison.

L'artiste du *street art* se retrouve dans la même situation que celui de la grotte Chauvet qui devait agir vite lui aussi pour ne pas être enfumé et asphyxié. Sauf que l'œuvre de la rue est faite pour être dégradée par les passants ou les intempéries, alors que l'œuvre pariétale est abritée, cachée, mystérieuse, magique... L'œuvre pariétale était réservée aux initiés quand l'œuvre urbaine est ouverte à tous, démultipliée par le surgissement des réseaux sociaux qui accélèrent sa diffusion. Issues esthétiquement des mêmes processus, leur résultat public est donc exactement opposé. Cependant, ils finissent tous deux par appartenir aux mêmes chamans : le sorcier préhistorique et le galeriste contemporain ont les mêmes pouvoirs d'influence et, au final, toute "institutionnalisation", piège séduisant, risque d'enfumer et d'asphyxier, même si, sur les murs des musées, ces travaux restent d'une puissance artistique incontestable et prennent une "autre" dimension. **Image 56 Banksy slave labour** Mais à l'intention de qui ? Dans la rue, ils appartenait à tous, dans les musées ils appartiennent aux amateurs d'art. Aux *happy few*. Comme le off d'Avignon, le *street art* est ainsi passé de l'univers de la contre-culture à celui du marché.

Il n'en est pas vraiment de même dans le cas du théâtre de rue qui est resté dans l'orbite du service public, mais le résultat risque d'être comparable.

À l'origine, Michel Crespin – esprit contestataire alternatif héritier des années 68 pour dire les choses en bref - prétend faire sortir le théâtre des murs où il est enfermé et dans lesquels des pans entiers de la population n'ont pas accès : les théâtres sont comme des boutiques de luxe bonnes à vandaliser. Crespin invente donc "Lieux publics" à Marseille et d'autres compagnies sont venues se greffer sur ce projet comme Générrik Vapeur. Leurs spectacles utilisent la rue pour décor et jouent avec les aléas du public ou du trafic. Issus des expériences du théâtre d'intervention soixante-huitard ou de l'agit'prop soviétique, leur propos initial est de contester l'ordre établi à l'image du Living Teater (États-Unis), de Générrik Vapeur, d'Ilotopie, **Image 57 défilé Ilotopie** du Théâtre de l'Unité de Jacques Livchine qui s'amusait à serrer la main de Jack Lang en lui demandant "Combien ça va ?", et pour qui le théâtre de rue est un théâtre qui *rue*. D'abord fait de rien, ou de très peu, cette expression insolente, marginale, a développé peu à peu des formes de spectacles complexes, techniquement exigeantes, certaines compagnies se sont équipées lourdement et demandent aux organisateurs de leur fournir le nécessaire au bon déroulement de leurs interventions ainsi que des cachets professionnels élevés car les troupes sont nombreuses et respectent les obligations salariales **Image 58 Royal de luxe Histoire de France** (pensons à la *Véritable Histoire de France* de Royal de Luxe

donnée sur le parvis du palais des papes en 1990). Lesdits organisateurs ont d'abord été les festivals, et aujourd'hui ce sont principalement les municipalités qui commandent des manifestations festives, parfois de grande ampleur. Royal de Luxe, basé à Nantes, est un extraordinaire exemple d'illustrateur et animateur de carnaval contemporain soutenu par la ville de Nantes [Image 59 Scaphandrier Royal de luxe](#) mais aussi acheté par de très grandes villes dans le monde entier qui offrent ainsi à leurs concitoyens des défilés gigantesques et gratuits. [Image 60 Scaphandrier Royal de luxe à Londres](#) / [Image 61 Royal de luxe éléphant à Londres](#) Le spectacle de rue est né comme un moyen d'expression destiné aux populations défavorisées ; en l'utilisant, les pouvoirs publics espéraient faire oublier la morosité urbaine et renforcer la cohésion sociale. Et aujourd'hui, Ilotopie est un phalanstère soutenu par la municipalité de Port Saint Louis du Rhône et le ministère de la Culture, Royal de Luxe est un fleuron de la politique culturelle de la Ville de Nantes, bénéficiant du soutien du maire Jean-Marc Ayrault, admirateur du travail de l'architecte génial qu'est François Delarozière. [Image 62 Cheval Delarozière](#) / [Image 63 Dessin Delarozière](#) On peut donc dire que ce théâtre issu des contestations de 1968 s'est institutionnalisé, et que sa gratuité est un leurre : car enfin, il faut bien que quelqu'un paye ! En l'espèce, ce sont les municipalités, donc les citoyens à travers leurs impôts. À cet endroit, le politique rejoint-il l'artiste pour tromper son monde ? Toute gratuité en art serait-elle plus qu'une utopie, un mensonge ?

Je laisse ce paradoxe à votre réflexion et constate, avec vous, que, finalement, le vrai sujet de notre soirée était donc la liberté, et plus précisément la liberté de création.

Vilar, toujours lui, a écrit une jolie note à notre intention, la voici :

Le dernier mot est le bon.

Le dernier mot de Phèdre est : pureté.

Le dernier mot de Chimène est : paternel.

Le dernier mot d'Auguste est : oublier.

Le dernier mot d'Hamlet est : silence.

Le dernier mot du Prince de Hombourg est : patrie.

Le dernier mot d'Harpagon est : cassette.

Le dernier mot d'Œdipe est : arracher.

Le dernier mot de Prométhée est : j'endure.

Les derniers mots de Roméo sont : sur un baiser, je meurs.

Le poète a toujours le dernier mot.

Alors, avec le poète, voici le dernier mot de ce trop long monologue :

Sur mes cahiers d'écolier

Sur mon pupitre et les arbres

Sur le sable sur la neige

J'écris ton nom Liberté. **Image 64 Éluard J'écris ton nom**