



Cherchez le peuple...

Culture, populaire et politique

par Denis-Constant Martin

*Prépare ta couche pour deux
Pour toi et pour moi
Que de nouveau nous nous étreignons
Que tout redevienne vivant.*
Mikis Theodorakis, 1965
(traduction Tatiana Yannopoulos)

C'est en chantant ces vers, et la mélodie qui leur permet de prendre leur envol, que la gauche athénienne manifestait dans les rues au milieu des années soixante, avant le coup d'État des colonels. Chanson d'amour, indéniabement ; chant de retrouvailles et d'union, sans doute ; proclamation d'un désir de renouveau, de recommencement, probablement ; œuvre d'un homme qui incarnait alors la démocratie et le progrès, certainement. Mikis Theodorakis était à la fois un homme de l'élite et un porte-flambeau de la gauche, un musicien savant qui produisait de la musique populaire, un auteur de chansons d'amour réemployées pour faire sonner les manifestations contre le pouvoir et les menaces de dictature, où se mêlaient ouvriers et gens aisés de Kolonaki... Ici, comme le plus souvent, dans et autour d'un produit culturel se mélangent intimement ce qui est ouvertement politique et ce qui semble ne pas y avoir à faire, se confondent ce qu'on suppose être populaire et ce qui paraît ne pas l'être. Ce mélange, ces entrelacements soulignent la complexité des rapports qu'entretiennent dans les réalités culture et politique, rappellent que la catégorie de populaire n'est, en général, ni précise ni

discriminante et que, lorsqu'elle qualifie la culture, elle suggère un ensemble flou dont les capacités analytiques et heuristiques sont, à tout le moins, peu évidentes.

Culture = connexions + création

Pour traiter de culture populaire, il convient d'abord de reconsidérer la notion de culture (Cuche 1996 ; Jules-Rosette, Martin 1997). Elle consiste en un ensemble complexe, matériel et immatériel, qui pèse, implicitement ou explicitement, sur le comportement des membres d'un groupe (Leiris 1969 : 39). Elle est tramée de structures de significations et de compréhension partagées qui s'expriment de manière symbolique (Geertz 1973). Ainsi posée, la culture, complexe, pourvoyeuse de sens, symbolique ne peut être conçue comme l'apanage d'un groupe fermé et immuable, quelle que soit la manière dont on trace ses frontières. On peut procéder aux mêmes rites, pour des fins identiques, en des lieux que ne réunit aucune logique territoriale, linguistique, religieuse ou autre (Van Gennep 1998). Des savoirs, professionnels par exemple, peuvent être communs à des ensembles humains que rien par ailleurs n'assemble ; des lieux de sociabilité peuvent accueillir des personnes appartenant à des groupes religieux, sociaux, professionnels extrêmement divers, parfois même opposés en d'autres occasions.

En outre, si la culture est ce qui autorise la communication et la transmission dans le temps et l'espace, elle n'est ni immuable ni close sur elle-même. Elle unit. L'étude de la culture doit être étude de relations, propose l'analyste littéraire britannique Raymond Williams (Storey 1993 : 53). La culture, précise Michel Serres, est un ensemble de relations ; elle ne gîte pas dans des îles mais se meut sur les ponts qui les font communiquer (Serres 1975 : 102-103 ; Serres 1997 : 31). Elle est donc susceptible d'évolutions : diffusion d'espace à espace, de groupe social à groupe social, au cours d'une même période ou à travers le temps.

Il faut en tirer au moins deux leçons. La première : la culture engendre la création. La culture peut, sans doute, imprégner des pratiques quotidiennes, ordinaires, elle se manifeste seulement en tant que processus de création dans des produits, et dans les productivités qui les fabriquent, les diffusent, leur permettent d'être connus et utilisés, donc leur donnent sens. Par l'art et l'œuvre d'art, la personne découvre le monde dans lequel elle vit, et toujours se révèle à elle quelque chose de nouveau, d'insoupçonné qui lui permet de saisir qui elle est et qui est l'« Autre », qui incite à entretenir des relations d'échange et les rend possibles (Cassirer 1991). La culture pourrait donc être résumée en une équation réduite : culture = connexions + création.

La seconde leçon a l'allure d'un paradoxe : si la culture est avant tout connexions et création, si elle n'appartient exclusivement ni à un groupe social, ni à un territoire borné, ni à un temps limité, que reste-t-il de cette notion ? Plus que vide, elle semble fuyante. Pour la cerner en dépit de son caractère insaisissable, il faut

reprendre la métaphore de l'horizon suggérée par Hans-Georg Gadamer. D'un point de vue, à un moment donnés, l'observateur découvre un espace apparemment clos par une ligne d'horizon. Un léger mouvement, un moment différent, et cet espace a bougé ; il a inclus des à-côtés invisibles dont rien ne le sépare (Gadamer 1985 : 271).

La culture est une abstraction ; elle se déplace et change en fonction du point d'où elle est saisie, sans pourtant se transformer totalement ; elle vit des recouvrements incessants d'espaces-temps multiples. Elle se manifeste dans des pratiques, des productivités, et des œuvres, des produits, que l'on repère dans l'horizon découvert d'un point de vue à un moment donné, mais il est reconnu que ces pratiques ne sont pas enfermées dans le seul univers alors perçu, elles en débordent, elles existent ailleurs dans des mondes qui ne sont pas nécessairement contigus ; il est notoire que les œuvres circulent et peuvent aller fort loin (Jules-Rosette 1984). Pratiques et œuvres ont un sens à l'intérieur de l'horizon que capture le regard, et elles lui donnent sens aussi ; ces sens ne sont pas identiques lorsqu'elles s'éloignent, ou quand le temps change.

La culture apparaît ici comme une totalité complexe, un système symbolique de signification et d'entendement, une abstraction présente à l'intérieur d'un horizon, repérable par les pratiques et les œuvres qu'elle informe, connectant cet horizon à d'autres plus ou moins lointains, se transmettant d'un moment à un autre, se transformant sans cesse. Cette conception a l'avantage de récuser radicalement tout « culturalisme » qui enfermerait les individus dans une « culture » et une seule, en vertu de laquelle ils se verraient assigner un choix d'appartenance et le soutien de forces politiques censées les représenter. Elle n'exclut pas, mais au contraire encourage, l'enquête de terrain (Martin 1999a et b).

In saisissable populaire

Dans les études culturelles, le « populaire » est assez populaire... Littérature vaste, approches multiples parfois contradictoires, un point cependant réunit la quasi-totalité des auteurs : il est pratiquement impossible de définir ce que signifie, ce qu'englobe « populaire » (*Les cultures populaires* 1984 ; Collovald, Sawicki 1991). Certains l'abordent en opposant des domaines supposés populaires à d'autres qui ne le seraient pas, mais ne s'accordent pas sur les critères qui permettraient de les différencier (Biggsby 1976 ; Cuisenier 1995 ; Fabian 1978). La culture populaire est parfois définie comme une forme de divertissement de masse offerte au grand public (Street 1997 : 7). Cela n'empêche pas de la poser comme la culture de ceux qui sont privés de pouvoir, tout en reconnaissant que les groupes dominants participent à la culture populaire et que des ouvriers en restent à l'écart (Fiske 1989).

D'autres la conçoivent œcuménique : la culture populaire « [...] désigne des croyances et des pratiques très largement partagées au sein d'une même population,

ainsi que les objets par lesquels elles sont organisées » (Mukerji, Schudson 1991 : 3) ; ou alors vraiment floue : des « [...] formes contemporaines de plaisir, de loisir, de style et d'identité liées aux politiques de la personne et de l'expression, à l'esthétique et à l'économie culturelle » (Rowe 1995 : 8).

Plusieurs auteurs prennent acte de ce que le populaire est une catégorie conceptuelle vide (Storey 1993 : 1), ou au moins difficile à définir tant sont importants dans le champ que l'on tente de désigner les mélanges, les métissages, les recouvrements (Barber 1997 : 3 ; Cuisenier 1998). Jean Cuisenier propose d'ajouter, à celle de culture populaire (issue des « tréfonds du "peuple" », manifestant des identités locales), la catégorie de « culture ordinaire » (Cuisenier 1995 : 42, 116-120). Mais cela n'aide guère à démêler l'écheveau des relations entre villes et campagnes, pratiques et productions des « élites » instruites et des défavorisés qui, dans leurs échanges, peuvent parfaitement exprimer des identités locales et sociales.

Que faire d'un rappeur indien, tchatchant en anglais, sous le pseudonyme d'Apache Indian, son désir d'un mariage traditionnellement arrangé, avec un accent qui se veut jamaïcain, sur des rythmes où s'entendent les États-Unis, les Antilles et les « traditions populaires » (au sens de Cuisenier) de l'Inde, devant un fond choral évoquant immanquablement les films musicaux, surtout quand le titre de sa cassette, *No Reservations* (Apache Indian 1993), fait clairement allusion au rapport Mandal qui recommanda l'instauration de quotas d'emplois pour les castes arriérées (*other backward classes*, OBCs), suscitant du même coup l'émergence d'une « identité » OBC et la crispation des castes supérieures (Jaffrelot 1998 : 218-221) ? Sort-il des « tréfonds du peuple » ? Sans doute pas d'un milieu rural de basse caste, mais il utilise des éléments de pratiques musicales qui y ont toujours cours, à côté d'autres venus de bien plus loin. Manifeste-t-il une identité ? Vraisemblablement, et même plusieurs : indienne, générationnelle et, de manière plus confuse, de caste. À l'autre bout de la société indienne, les chants de la meule (Poitevin, Rairkar 1996) sont tout aussi mal définis par l'épithète « populaire » : ils composent un répertoire interprété par des villageoises intouchables du Maharashtra, leur thématique provient des épopées hindoues révérees dans toutes les régions et dans toutes les castes, ils proclament la fierté d'être, malgré tout en cet environnement social, femme. Ici encore, le local, le social, le sexuel fournissent des axes de coordonnées d'où la pratique s'élance vers un système de signification qui les transcende.

Supprimer le peuple ?

Dans ces conditions, il paraît tentant de sauter le pas et de radicalement songer à en finir avec un « populaire » indéfinissable et im-pertinent. Seuls quelques auteurs, comme Arnold Van Gennep, l'ont suggéré (Van Gennep 1998 : 102). L'historien Roger Chartier récuse l'emploi de « populaire » *a priori* (Chartier 1987 : 11) : il

vaut mieux, quels que soient les pratiques ou produits culturels, remettre en cause les découpages sociaux préalables et repérer des aires, souvent composites, de circulation ; raisonner en termes de réseaux de pratiques et de communautés d'interprétation (Chartier 1989 : 1511-1512). Pierre Bourdieu considère que « peuple » et « milieux populaires » sont des fourre-tout, sources de confusion, fondés sur des dichotomies (populaire/non populaire, haut/bas, fin/grossier, distingué/vulgaire) qui brisent les continuums et désunissent les chevauchements existant dans la réalité sociale. Pour sortir de ce désordre, il recommande d'en revenir à l'observation méthodique et à l'analyse empirique (Bourdieu 1983). C'est un tel programme que mettent en œuvre Roger Chartier et ses collaborateurs dans leur étude de la culture de l'imprimé : méfiance à l'égard des généralités, prise en compte de la pluralité des usages et de l'étendue des partages, études de cas et d'objets remplaçant les usages dans un environnement précis avec constitution d'un corpus restreint permettant d'appréhender les trajectoires d'une œuvre pour, en fin de compte, viser les procès de construction de sens. Une telle démarche n'est nullement restrictive : elle favorise des comparaisons et des vérifications qui, ensuite, conduisent à des conclusions générales plus solides (Chartier 1987 : 13).

L'approche utilisée par Roger Chartier, qui converge avec les recommandations de Pierre Bourdieu et les précautions méticuleuses employées par Arnold Van Gennep, invite à en revenir à la notion de culture, sans autre qualification. À l'intérieur d'un horizon délimité à l'occasion d'une recherche, des pratiques et des produits culturels peuvent être étudiés pour reconstruire des processus de production, de transformation et de circulation de sens révélant des réseaux de pratiques, des circuits de communication et d'échanges, des communautés d'interprétation et des « bassins d'émotion » (l'expression est du sociologue congolais Henri Ossébi). Une fois accomplies l'enquête et l'analyse, la validité du bornage de l'horizon réalisé *a priori* doit être vérifiée ; la nature des pratiques, des œuvres, des relations qui y ont été mises en évidence sera, ou non, qualifiée de « populaire » en fonction de critères précisément énoncés. Michel Hastings, dans son étude d'Halluin la Rouge, ne brandit pas l'étendard du populaire ; on pourrait toutefois, après l'avoir lue, en déduire une illustration de ce que peut signifier « populaire » : dans un espace délimité subdivisé en quartiers et courées, sur une période historique donnée, l'entrecroisement de pratiques enracinées dans une région (les Flandres) où les fêtes tiennent une place importante, de pratiques ouvrières et de la conception de l'action syndicale qui les accompagne, et de pratiques politiques marquées de l'empreinte communiste. La « culture populaire » d'Halluin dans l'entre-deux-guerres n'est pas exclusivement sociale, elle est, de manière indémêlable, sociale, régionale et politique (Hastings 1991, 1994).

S'agissant des rapports entre culture et politique, le retour épistémologique à une culture non qualifiée mais saisie à partir de pratiques et d'œuvres, la constatation

a posteriori de son caractère populaire ou non, fondée sur une définition concrète de ce que populaire signifie en ce cas précis, possède un double avantage : éviter la dilution du politique dans le culturel ; éviter la dilution de la culture dans les « arts de faire » quotidiens.

La création du monde

En effet, si le culturalisme fut une maladie infantile des études culturelles, le populisme paraît être la rougeole des études sur la culture populaire. Pour Michel de Certeau, la culture populaire « [...] se formule essentiellement en “arts de faire” ceci ou cela, c’est-à-dire en consommations combinatoires ou utilisatrices. Ces pratiques mettent en jeu une *ratio* “populaire”, une manière de penser investie dans une manière d’agir, un art de combiner indissociable d’un art d’utiliser » (de Certeau 1980 : 15). S’il n’est pas question de contester la « légitimité logique et culturelle » des pratiques quotidiennes (*ibid.* : 17), il paraît nécessaire de distinguer ce qui relève de la culture de ce qui relève d’une débrouille ordinaire pour, aussi, comprendre comment la première prend dimension politique.

Sans reproduire les critiques virulentes adressées par Claude Grignon à Michel de Certeau (Grignon 1991), on peut souligner la faible place qu’occupe dans sa réflexion la notion de création. Aujourd’hui, dans notre monde d’économie productiviste, la culture est universellement industrialisée et l’« homme ordinaire » achète des produits-spectacles : ses modes de consommation de ces produits, ses ruses de la vie quotidienne, parcours de la ville, « coups » réussis dans les supermarchés, constituent l’« [...] activité culturelle des non-producteurs de culture » (de Certeau 1980 : 18). Une telle affirmation témoigne d’une méconnaissance profonde des activités culturelles telles qu’elles se déroulent dans les sociétés modernes. Il existe bien sûr une industrie, un commerce internationalisés de la production des biens culturels et, notamment, des spectacles et il faut reconnaître que l’acheteur de ces produits, le spectateur de ces spectacles n’est pas passif mais que, dans le cours même de l’utilisation, il participe au processus de construction de sens. Il ne le fait, toutefois, et ne peut le faire indépendamment du système de production et de diffusion dans lequel il intervient, le sens qu’il construit n’est donc pas autonome ; d’autre part, l’activité culturelle ne saurait être bornée à des situations de consommation, même actives. Car, alors, c’est un très large pan de la vie des « hommes ordinaires », ou plutôt des personnes humaines, que l’observateur manque à saisir.

Dans les sociétés contemporaines, qu’il s’agisse de la France, des États-Unis, de l’Inde, du Japon ou de Haïti, l’activité culturelle est tramée par des continuums qui relient la production industrielle et commerciale aux pratiques qui n’ont d’autres raisons que le plaisir et l’émotion ; plaisir de créer, source de fierté, dispensateur d’estime de soi et de sentiment de dignité ; émotion du partage qui réunit ceux qui

œuvrent ensemble, qui assemble ceux qui font et ceux qui les aiment en une même performance, qui produit de ce fait des liens sociaux.

Les batteries-fanfars, cliques et harmonies qui, dans de nombreux pays, répètent inlassablement, défrichent de nouveaux morceaux, participent à des compétitions régionales, nationales, internationales, jouent les pièces consacrées lors des cérémonies officielles et se produisent en concert fournissent un bel exemple de ce plaisir et de cette émotion. Elles n'opèrent pas dans un monde marginal, loin de l'industrie du spectacle et de la consommation de masse. Le plaisir pour un jeune saxophoniste c'est, lorsqu'il progresse en maîtrise instrumentale, de passer d'un instrument Yamaha bas de gamme à un Selmer. Musiciens et chefs sont à l'affût des combinaisons orchestrales utilisées par les ensembles fameux de danse, de jazz, qu'ils pourraient reproduire pour enrichir leur palette. De même qu'il n'y a pas de solution de continuité entre les femmes intouchables du Maharashtra, qui se chantent à elles-mêmes la dignité de leur vie en se référant à Sita (conjointe du dieu Ram, exemple parfait de l'épouse), et les brahmanes, il n'y a pas de solution de continuité entre la pratique amateur et les industries de la musique. La première utilise les secondes, et celles-ci trouvent dans les non-professionnels une bonne partie de leurs clients. De jeunes rappers répétant dans le sous-sol d'une HLM ont en point de mire NTM ou I AM et rêvent de les égaler ; ils savent que c'est possible, l'aventure de Zebda (groupe de rap/ragga/chanson originaire d'une cité de Toulouse dont le « Tomber la chemise » a connu, à l'été 1999, un succès immense) le leur prouve.

Inséparable de la consommation, on rencontre donc la pratique et la production d'œuvres ; toutes deux sont génératrices de sens et participent ensemble d'une incessante création du monde. Les œuvres sont de natures fort diverses : produit commercial bénéficiant d'une diffusion « de masse », susceptible d'ailleurs de provenir de la récupération d'une innovation conçue dans le dénuement matériel, la marginalisation sociale et l'amateurisme (le tango et la samba en sont des exemples) ; réalisation professionnelle vouée à des circuits plus confidentiels mais capable de provoquer l'éblouissement dans une Maison des jeunes ; fruit d'un travail amateur qui demeure pour l'essentiel au sein d'un cercle restreint mais y manifeste l'existence d'un collectif ; voire chanson poussée lors d'un anniversaire ou d'un mariage. Sans oublier les manifestations collectives génératrices de musiques, de danses, de costumes, d'objets d'art, comme les carnivals. Certains sont commercialisés, Rio de Janeiro, d'autres n'attirent guère de spectateurs extérieurs, en Val d'Aoste ; certains sont strictement organisés par les pouvoirs publics, Port-of-Spain, d'autres sont beaucoup plus indépendants, la Fasnacht de Bâle, et ce ne sont pas nécessairement les moins ordonnés. Tous suscitent la création, l'invention, le plaisir, la fierté ; sont occasion de divertissement exceptionnel, de bris des routines quotidiennes ; fournissent le moment d'une expression symbolique foisonnante des représentations sociales.

La culture, en tant que connexions et création, n'est pas sans effet sur les conduites quotidiennes, elle les influence sans doute mais ne saurait s'y réduire, même aujourd'hui. Les distinctions entre les deux sont claires. Les pratiques culturelles engendrent la création, mobilisent les ressources de l'imaginaire, donnent du plaisir et favorisent l'évasion des contraintes. Les arts de faire quotidiens ont pour objet la survie, mettent en œuvre la ruse, procurent des satisfactions et permettent l'adaptation aux contraintes.

Antigone aux deux visages

De ces considérations découle aussi la façon dont sont envisagés les rapports qu'entretiennent culture ou « arts de faire » avec le politique. Michel de Certeau décrit les procédures et les ruses des consommateurs comme un « réseau d'anti-discipline », des manifestations de « résistance » (de Certeau 1980 : 15, 59). Reste à savoir ce qu'implique cette « résistance » du point de vue de l'action politique. La ruse et le détournement sont effectivement des moyens d'échapper à certains effets de la domination, de les réduire, de les alléger ; ils ne sont pas des entreprises collectives de lutte visant à mettre fin à l'hégémonie et à l'exploitation. John Fiske, après Michel de Certeau, considère que la culture populaire est « un art de faire avec » (Fiske 1989 : 15) ; cela ne débouche aucunement sur une remise en cause des systèmes de pouvoir. Quand il compare ceux qui piquent dans les magasins avec les guérilleros Viêt-Cong, les premiers étant indiscernables des clients ordinaires, les seconds confondus avec les paysans (*ibid.* : 39), il manifeste une absence de compréhension du politique assez gênante : les petits larcins n'ont jamais acculé la grande distribution à la faillite ni même ne l'ont poussée à revoir son organisation ; le FNL vietnamien a gagné une guerre et renversé les rapports de force en Indochine.

De la même manière, l'existence des « arts de la résistance » qu'analyse James Scott – ces « minutes cachées » (*hidden transcripts*), ces « sous-cultures de la dissidence » qui permettent aux dominés, dans l'anonymat et les doubles sens, d'exprimer leur mécontentement, voire une certaine défiance, face à la subordination – est indéniable (Scott 1990). Ce qui ressort moins évidemment, c'est la mesure dans laquelle ils contribuent à déclencher des actions sur le terrain du pouvoir, c'est-à-dire non seulement à proférer publiquement ce qui est longtemps demeuré caché ou déguisé, mais à organiser des efforts visant au renversement ou à l'abolition des rapports de domination. James Scott envisage bien le dialogue qui se noue entre les dominés et les dominants, il n'en reste pas moins fidèle à l'opposition tranchée domination/résistance. Or cette alternative laisse de côté les problèmes importants que posent l'ambiguïté du pouvoir et l'ambivalence des attitudes qu'il suscite, elle élude la question des procédures d'utilisation de la culture en politique.

Antigone voudrait convaincre Ismène de rendre à Polynice les derniers hommages, en dépit de l'interdit de Créon, et à l'objection de sa sœur s'écrie : « Créon n'a pas de droits sur mon bien » (Sophocle 1964 : 70). Elle viole l'édit du Roi, se laisse prendre par les gardes et, devant Créon, déclare : « Je suis ta prisonnière ; tu vas me mettre à mort : que te faut-il de plus ? » (*ibid.* : 80). Antigone défie et rejette le pouvoir du Roi ; Antigone se soumet au pouvoir du Roi ; c'est la même Antigone, c'est le même pouvoir. L'écrivain belge Henry Bauchau affine encore la dualité originelle d'Antigone lorsqu'il fait de l'obéissance un trait dominant de son caractère (Bauchau 1997 : 36). Cette Antigone d'amour, qu'aucune couronne ne saurait séduire, s'affermit dans le refus de l'inacceptable. Pourtant, elle ne songe pas à se défendre et ne veut pas renverser Créon : elle refuse d'avoir une parole politique (*ibid.* : 292). Elle ne tente pas de s'échapper mais, au contraire, entend être jugée par un Roi à qui elle reconnaît le droit de la condamner (*ibid.* : 308-309) et, une fois la sentence prononcée, admet qu'elle doit être exécutée (*ibid.* : 334).

Antigone revêtue de splendeur par des forces d'écrire qui s'embrassent en balayant les siècles dit, mieux que les traités de science politique, l'ambiguïté du pouvoir et l'ambivalence des attitudes qu'il suscite. Le pouvoir, observe Georges Balandier, est essentiellement ambigu : « Il est, en même temps, accepté (en tant que garant de l'ordre et de la sécurité), révérend (en raison de ses implications sacrées) et contesté (parce qu'il justifie et entretient l'inégalité) » (Balandier 1995 : 49). Le pouvoir, la domination sont des relations d'échange inégal que rend possible la prégnance des mêmes représentations, intériorisées par les dominants comme par les dominés (Godelier 1977 : 21) mais l'inégalité entraîne le mouvement, la volonté de conserver des privilèges, le désir de les conquérir ou de les abolir. Le partage des représentations n'empêche donc aucunement l'opposition et la composition des intérêts (*ibid.* : 23). Domination et résistance sont à reconsidérer dans cette perspective : elles ne constituent pas des catégories opposées, elles ne désignent pas des pratiques radicalement séparées mais sont présentes l'une dans l'autre en combinaisons variables qui pèsent sur la composition des attitudes, articulant l'amour du pouvoir, la fascination pour le pouvoir, la crainte du pouvoir, le rejet du pouvoir, des hiérarchies, des inégalités, des injustices qui accompagnent son organisation et son exercice.

Création, dignité et justice

La politique, les luttes pour le pouvoir, les forces qui s'y confrontent, les idéologies qui séparent pour mobiliser (Ansart 1977), les institutions qui doivent distinguer le gouvernement de l'opposition n'ont que faire de l'ambiguïté. Les études qui portent sur ces aspects du politique ne la rencontrent donc pas nécessairement. L'anthropologie, l'histoire, les études culturelles l'ont mieux perçue. Car, à

l'ambivalence des attitudes face au pouvoir correspond la polyvalence des pratiques et produits culturels, moins sensibles aux censures, à la logique du langage, à l'impossibilité pour la langue de se contredire (Hagège 1985 : 151), aux interdits politiques. Le carnaval l'illustre abondamment, de Paris (Faure 1978) à Port-au-Prince (Averill 1997 et *supra*). Il a souvent été présenté sous la lumière crue du rituel d'inversion : une parenthèse où les hiérarchies seraient bouleversées, où les règles seraient abolies, où liberté et désordre régneraient. Ceci ne correspond guère aux observations rigoureuses qui ont pu être pratiquées en des lieux et des époques divers. À Romans au XVI^e siècle (Le Roy Ladurie 1979), à Port-of-Spain, à Bâle, au Cap, à Rio (Pereira de Queiroz 1992) à la fin du XX^e, du même coup il étale des ordres, des hiérarchies et ouvre des espaces de liberté inhabituels où les mêmes ordres et hiérarchies peuvent être critiqués et contestés : il juxtapose l'ordre et un désordre réglé, des contraintes et des affranchissements. La fête n'est qu'exceptionnellement un prélude à la révolte et il faut, pour qu'elle le devienne, des circonstances particulières (Bercé 1994).

De même, le reggae jamaïcain dénonce les réalités sociales mais soutient les forces politiques qui en sont responsables (Constant 1993 ; Waters 1989). Ni *Akira* ni *Jin Rob* (dessin animé de Hiroyuki Okiura, Japon 1999) ne prennent finalement parti dans la confrontation entre le pouvoir installé et les multiples révoltes que mettent en scène bandes dessinées et films. Zebda, avec force et talent, décrit les absurdités du racisme et des préjugés, dit les sentiments contradictoires qu'ils éveillent : « Je suis l'éclat de rire et la colère », le refus d'un ordre social injuste et la joie de vivre, même soumis à cet ordre (Zebda 1998).

Pratiques et produits culturels ne portent, par essence, nulle orientation politique : ils ne sont de nature ni soumis ni résistants, ou plutôt sont, comme les êtres humains, les deux à la fois ; ils ne sont nécessairement ni de droite ni de gauche, ni conservateurs ni progressistes, ou plus précisément peuvent être l'un et l'autre (Cooke, Doornbos 1982). Il ne s'agit pas d'affirmer qu'ils sont neutres, qu'ils n'expriment en fait aucune aspiration profonde et se déploient en dehors des systèmes de pouvoirs, dans lesquels ils ne seraient finalement inclus que par instrumentalisation et manipulation. Complexes, dotés d'innombrables facettes renvoyant des images contrastées du pouvoir, pratiques et produits culturels effectués et conçus dans des situations hégémoniques, placés dans des champs de forces politiques contraires, témoignent de l'organisation de ces champs, des déséquilibres qui y prévalent et semblent jeter d'abord un regard éthique sur le politique. La culture, même dite « populaire », n'est pas toujours résistante ou seulement contestataire mais elle fait entendre deux valeurs fondamentales dans des situations politiques concrètes : la dignité et la justice.

La création, caractéristique primordiale de la culture, est source de fierté et productrice de lien social ; elle est, du même coup, moyen de connaissance du monde

et recréation permanente de ce monde. La fierté dérivée des pratiques et œuvres culturelles aspire à être reconnue, en tant qu'elle-même, en tant qu'elle est aussi le signe de la fierté du groupe dont elle émane. Dans des situations d'oppression, le déni de dignité, voire d'humanité se voit opposer de la part des subjugués une création proclamant leur dignité et leur humanité. Cette création en opposition se développe en utilisant, en « marronnant », des éléments des pratiques des oppresseurs tout comme en allant chercher ailleurs, grâce à des contacts fortuits ou dans l'imaginaire, des matériaux aptes à nourrir l'innovation. Cet itinéraire de la création en situation d'oppression a été reconstitué à propos des sociétés esclavagistes (Gilroy 1993) mais peut s'appliquer n'importe où règnent l'inégalité et la domination, donc partout. Car, derrière l'aspiration à la dignité reconnue, c'est évidemment une conception de la justice qui se profile.

Si les fêtes, et la culture en général, possèdent une dimension utopique (Corbin 1994), celle-ci réside notamment en ce que la polyvalence des pratiques culturelles donne la possibilité et de montrer les inégalités, les injustices, l'oppression et d'imaginer un univers où elles seraient abolies ou redressées (Barber 1997 : 5-6). Ce que Bogumil Jewsiewicki voit dans les peintures congolaises est généralisable : « Les peintures populaires congolaises projettent certains aspects de la représentation collective que les Congolais ont d'eux-mêmes en tant que peuple demandant la reconnaissance universelle de leur dignité. Ils esquissent une Cité qui n'est jamais advenue, une Cité gouvernée par l'équité et le sens des responsabilités » (Jewsiewicki 1999 : 73).

Le potentiel politique de la culture

Pratiques et œuvres culturelles ne peuvent être comprises en dehors de la situation politique où elles existent ; elles sont conditionnées par cette situation et en rendent compte. Elles ne sont pas pour autant porteuses d'orientations politiques intrinsèques mais, aboutissements d'un labeur de création qui recrée le monde et lui donne sens, elles investissent d'éthique l'esthétique. Elles recèlent donc un considérable potentiel politique, un potentiel pan-politique. Car la fierté, la reconnaissance de la dignité, l'aspiration à la justice sont effectivement au départ, sinon de toute action politique, au moins de tout effort de mobilisation. L'émotion qui rassemble, les signaux de séduction qu'un dirigeant émet sont le plus souvent formulés dans ces termes (Braud 1996) : le groupe cible doit être fier de lui-même, sa dignité doit être reconnue dans les relations de pouvoir, il doit y occuper la position qui lui revient et qui ne saurait être mauvaise, il faut donc que justice lui soit faite. Que le groupe en question soit une classe sociale, une confession, un rassemblement d'originaires, le discours est construit peu ou prou dans les mêmes termes. Pour que le potentiel politique de la culture soit réalisé et devienne le complément

efficace de ces discours, c'est-à-dire ajoute à la rationalité des analyses et des objectifs l'émotion qui fait agir, il faut en passer par des procédures spéciales : des opérations de façonnage politique de divers types qui vont des plus discrètes, permettant à une communauté opprimée de se redonner à elle-même le sentiment de son humanité et de sa dignité sans chercher à le porter sur la place publique, aux instrumentalisation délibérées qui transforment pratiques et œuvres, voire écrivains, musiciens ou acteurs en oriflammes politiques, en passant par toutes sortes de stades intermédiaires (Jules-Rosette, Martin 1997 : 33-39).

Les phénomènes culturels, pratiques et produits, expriment de manière symbolique des représentations sociales, y compris le système des représentations du politique. Dans leur déroulement, dans le mouvement de construction et de reformulation de sens qui s'y opère, grâce aux connexions, aux échanges et à la création, ils contribuent à la transmission ou à la transformation des représentations. Celles-ci, combinant le cognitif et l'affectif, ne portent pas seulement une interprétation du réel propre à un groupe mais sont aussi tournées vers l'action (Jodelet 1993). Les valeurs éthiques relevées dans un grand nombre de phénomènes culturels permettent donc de formuler des jugements sur les organisations sociales. Dans la mesure où nulle part la Cité idéale d'égalité et de respect de l'Autre n'a encore été réalisée, ces jugements ne peuvent jamais être entièrement positifs et engendrent l'expression de frustrations, de désenchantements, de contestations générales qui ne sont pas en eux-mêmes orientés politiquement. C'est dire que valeurs et jugements renferment un potentiel d'action qui doit être capté, réalisé pour que les pratiques et œuvres politiques soient utilisées dans des entreprises visant à conserver ou à modifier les relations de pouvoir existant.

La culture constitue de ce fait un terrain d'affrontement où sont en jeu : les représentations de la société et du pouvoir ; les pratiques et produits culturels. Créer, c'est donner une signification à l'environnement, souvent porter sur lui un jugement moral sans nécessairement proposer un moyen de redresser ses insuffisances. Influencer sur les pratiques culturelles, les infléchir est une manière d'essayer de modifier les représentations collectives du pouvoir, donc aussi du système de pouvoir en place. Façonner politiquement les pratiques culturelles est une tentative pour canaliser les émotions, mobiliser les soutiens en favorisant l'identification à un individu ou une organisation. Les créateurs, simples amateurs ou célébrités reconnues, de quelque peuple qu'ils soient, exposent leur vision de la société en utilisant des codes symboliques ou des mythes largement répandus. Les forces sociales et les organisations politiques rivalisent pour capter ces codes, modifier à leur profit ces représentations, apparaître comme les porteurs les plus déterminés de la dignité du groupe et les réalisateurs les plus crédibles de la justice à laquelle il aspire. Elles s'efforcent donc de façonner pour leur image les pratiques et produits culturels. Ceux-ci sont indubitablement des enjeux des luttes politiques.

Références

- ANSART (Pierre), 1977. *Idéologie, conflits et pouvoir*, Paris, Presses universitaires de France.
- APACHE INDIAN, 1993. *No Reservations*, Bombay, Music India Limited (cassette .514 112-4.)
- AVERILL (Gage), 1997. *A Day for the Hunter, A Day for the Prey : Popular Culture and Power in Haiti*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BALANDIER (Georges), 1995. *Anthropologie politique*, Paris, Presses universitaires de France.
- BARBER (Karin), 1997. « Introduction », dans K. BARBER (ed.), *Readings in African Popular Culture*, Oxford, James Currey, pp. 1-12.
- BAUCHAU (Henry), 1997. *Antigone*, Le Méjan, Actes Sud.
- BERCÉ (Yves-Marie), 1994. *Fête et révolte, des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette.
- BIGSBY (C.W.E.), 1976. « The politics of popular culture », dans C.W.E. BIGSBY (ed.), *Approaches to popular culture*, Londres, Edward Arnold, pp. 3-25.
- BOURDIEU (Pierre), 1983. « Vous avez dit "populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales* 46, pp. 98-105.
- BRAUD (Philippe), 1996. *L'émotion en politique*, Paris, Presses de Sciences po.
- CASSIRER (Ernst), 1991. *Logiques des sciences de la culture, cinq études* (traduit de l'allemand par Jean CASSO avec la collaboration de Joël GAUBERT), Paris, Éditions du Cerf.
- CERTEAU (Michel de), 1980. *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions.
- CHARTIER (Roger), 1987. « Avant-propos. La culture de l'imprimé », dans R. CHARTIER (dir.), *Les usages de l'imprimé (XV^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, pp. 7-20.
- CHARTIER (Roger), 1989. « Le monde comme représentation », *Annales ESC* 6, nov.-déc., pp. 1505-1520.
- COLLOVALD (Annie), SAWICKI (Frédéric), 1991. « Le populaire et le politique, quelques pistes de recherche en guise d'introduction », *Politix* 13, pp. 7-19.
- CONSTANT (Denis), 1993. *Aux sources du reggae. Musique, société et politique en Jamaïque*, Marseille, Parenthèses [1982].
- COOKE (Peter), DOORNBOS (Martin), 1982. « Rwenzuru protest songs », *Africa* 52 (1), pp. 37-60.
- CORBIN (Alain), 1994. « Préface », dans A. CORBIN et al. (dir.), *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 7-11.
- CUCHE (Denys), 1996. *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte.
- CUISIENIER (Jean), 1995. *La tradition populaire*, Paris, PUF (Que sais-je ?).
- CUISIENIER (Jean), 1998. « Populaire (art) », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris (CD Rom).
- Les cultures populaires, introduction et synthèse, Colloque à l'Université de Nantes, 9-10 juin 1983*, 1984. Paris, Société d'ethnologie française, Société française de sociologie.

- FABIAN (Johannes), 1978. « Popular cultures in Africa : Findings and conjectures », *Africa* 48 (4), pp. 315-334 [republié dans BARBER ed. 1997, pp. 18-28].
- FAURE (Alain), 1978. *Paris Carême-Prenant, du carnaval à Paris au XIX^e siècle, 1800-1914*, Paris, Hachette.
- FISKE (John), 1989. *Understanding Popular Culture*, Boston, Unwin Hyman.
- GADAMER (Hans-Georg), 1985. « The discrediting of prejudice by the Enlightenment », dans K. MUELLER-VOLLMER (ed.), *The Hermeneutics Reader. Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present*, New York, Continuum, pp. 257-261.
- GEERTZ (Clifford), 1973. *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
- GILROY (Paul), 1993. *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press.
- GODELIER (Maurice), 1977. *Horizon, trajets marxistes en anthropologie I*, Paris, Maspéro.
- GRIGNON (Claude), 1991. « "Un savant et le populaire", entretien avec Annie COLLOVALD, Bernard PUDAL et Frédéric SAVICKI », *Politix* 13, pp. 35-42.
- HAGÈGE (Claude), 1985. *L'homme de paroles, contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard.
- HASTINGS (Michel), 1991. *Halluin la Rouge, 1919-1939. Aspects d'un communisme identitaire*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- HASTINGS (Michel), 1994. « Le migrant, la fête et le bastion, Halluin la Rouge, 1919-1939 », dans CORBIN et al. 1994, pp. 211-221.
- JAFFRELOT (Christophe), 1998. *La démocratie en Inde*, Paris, Fayard.
- JEWSIEWICKI (Bogumil), 1999. « Congolese memories of Lumumba : Between cultural hero and humanity's redeemer », dans *A Congo Chronicle. Patrice Lumumba in Urban Art*, New York, The Museum of African Art, pp. 73-91.
- JODELET (Denise) (dir.), 1993. *Les représentations sociales*, Paris, PUF.
- JULES-ROSETTE (Bennetta), 1984. *The Messages of Tourist Art, An African Semiotic System in Comparative Perspective*, New York, Plenum Press.
- JULES-ROSETTE (Bennetta), MARTIN (Denis-Constant), 1997. *Cultures populaires, identités et politique*, Paris, « Les Cahiers du CERI » 17.
- LEIRIS (Michel), 1969. *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Denoël/Gonthier.
- LE ROY LADURIE (Emmanuel), 1979. *Le carnaval de Romans, de la Chandeleur au mercredi des Cendres, 1579-1588*, Paris, Gallimard.
- MARTIN (Denis-Constant), 1999a. « Les ménestrels du Cap, le combat de Carnaval et d'Apartheid en Afrique du Sud », dans O. GOERG (dir.), *Fêtes urbaines en Afrique. Espace, identités et pouvoirs*, Paris, Karthala, pp. 263-279.
- MARTIN (Denis-Constant), 1999b. *Coon Carnival, New Year in Cape Town : Past to Present*, Le Cap, David Philip.
- MUKERJI (Chandra), SCHUDSON (Michael) (eds.), 1991. *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, Berkeley, University of California Press.
- PEREIRA DE QUEIROZ (Maria Isaura), 1992. *Carnaval brésilien, le vécu et le mythe*, Paris, Gallimard.
- POITEVIN (Guy), RAIKAR (Hema), 1996. *Stonemill and Bhakti. From the Devotion of Peasant Women to the Philosophy of Swamis*, New Delhi, D.K. Printworld.

- ROWE (David), 1995. *Popular Culture, Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure*, Londres, Sage.
- SCOTT (James C.), 1990. *Domination and the Arts of Resistance, Hidden Transcripts*, Londres, Yale University Press.
- SERRES (Michel), 1975. *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Hermann.
- SERRES (Michel), 1977. « Discours et parcours », dans *L'identité*, séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude LÉVI-STRAUSS, Paris, Grasset, pp. 25-39.
- SOPHOCLE, 1964. *Théâtre complet* (traduction, préface et notes par Robert PIGNARRE), Paris, GF-Flammarion.
- STOREY (John), 1993. *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*, Athens (Ga), The University of Georgia Press.
- STREET (John), 1997. *Politics and Popular Culture*, Philadelphie, Temple University Press.
- VAN GENNEP (Arnold), 1998. *Le folklore français, du berceau à la tombe, cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Paris, Robert Laffont.
- WATERS (Anita), 1989. *Race, Class, and Political Symbols : Rastafari and Reggae in Jamaican Politics*, Londres, Transaction.
- ZEBDA, 1998. *Essence ordinaire*, Paris, Barclay (CD 557 869-2).