

sujet, au profit de la célébration unanimiste d'acteurs collectifs et anonymes (*La Libération de Paris* et *La Bataille du rail*).

Le cinéma héroïque des années 1958-69 fut quant à lui marqué par le réinvestissement des stratégies de légitimation du pouvoir, mais cette fois au sein du système de production commerciale. Les rapports entre les univers politique et cinématographique se trouvèrent de ce fait modifiés et déplacés sur de nouveaux terrains. Si le pouvoir gaulliste renonça à produire ses propres images du passé, il imposa sa marque sur les films de la période, au moyen de diverses médiations : avis de la commission de contrôle, pressions occultes sur certains producteurs, captation et récupération de projets d'envergure (*Paris brûle-t-il ?* ; *Normandie-Niemen*).

Au rapport d'homologie entre les sphères politique et cinématographique, se substituait un système d'équivalences entre l'image présente du pouvoir politique et les nouveaux modes de réécriture du passé. Dominée par la figure tutélaire du général de Gaulle, l'ère politique des années 1958-69 inspira des représentations de l'histoire focalisées sur la geste de personnages d'exception. En comparant *La Bataille du rail* et *Paris brûle-t-il ?*, on a pu souligner ce passage du primat des acteurs collectifs à la sacralisation du grand homme. Cette mutation de l'œuvre de René Clément présente de nombreuses analogies avec le parcours cinématographique d'Eisenstein, depuis *La Grève* de 1924 à *Ivan le terrible*, resté inachevé, en 1945. Parcourant la filmographie du cinéaste soviétique, Jean Collet constate à ce titre que l'on y « passe insensiblement de la foule omniprésente au héros solitaire et tourmenté, de l'image grouillante et pleine de tendresse du peuple à la stature inhumaine d'un chef. D'un conflit collectif au drame personnel. De Lénine à Staline, l'œuvre d'Eisenstein est le reflet poignant d'une révolution manquée »¹. Si l'analyse est juste, qui décrit le passage de la représentation des foules au culte de la figure charismatique, le terme de reflet pose problème. Pas plus que l'œuvre d'Eisenstein, cinéaste fraîchement réhabilité par la commande officielle d'*Alexandre Nevsky*, qui jouait avec *Ivan le terrible* son retour et sa place dans le giron du cinéma soviétique, les films héroïques de la Ve République ne peuvent être considérés comme un simple « reflet » de l'histoire politique du moment mais, bien plutôt, comme la retraduction de cet environnement en enjeux internes au monde cinématographique.

Si la crise algérienne et la rhétorique de l'appel au « Sauveur » inspirèrent à certains cinéastes opportunistes un appel compensateur et flagorneur au passé glorieux, le recours à l'histoire héroïque servit également de ressource d'arguments dans la lutte générationnelle provoquée par la fronde de la Nouvelle vague. Ce recroisement d'enjeux multiples — dans la variété desquels réside l'essence même du cinéma — aboutit à une convergence d'intérêts sur la définition des normes du représentable ; il permit de cristalliser sur les écrans et d'ancrer durablement dans l'imaginaire collectif, une geste gaullienne que l'œuvre de propagande du SCA avait autrefois échoué à imposer.

1. Collet (J.), « Eisenstein (Serge Mikhaïlovitch) », in *Encyclopaedia Universalis*, tome 6, p. 796, éd. 1988.

Légitimer la légitimation de l'art populaire

Richard Shusterman
Temple University, Philadelphie

UNE PARTIE CENTRALE de mon livre *Pragmatist Aesthetics : Living Beauty, Rethinking Art* (en français, *L'Art à l'état vif*) est consacrée à la légitimation et à l'analyse esthétique de l'art populaire¹. Je considère cette tâche aussi problématique qu'importante et je voudrais, dans cet article, explorer quelques-unes des difficultés que j'étais incapable de traiter suffisamment dans le livre. D'ailleurs certaines ne sont apparues qu'après les réactions aux arguments du livre ainsi que suite à d'étonnantes problèmes liés à sa traduction et à sa réception. Je ne reprendrai pas ici mes arguments contre les six attaques esthétiques principales visant l'art populaire, ni ma défense face aux quatre grandes accusations socio-culturelles dont il fait l'objet². Ce ne sont pas les critiques spécifiques devant être surmontées lors de la légitimation de l'art populaire qui m'intéressent ici mais plutôt les problèmes généraux posés par l'idée même d'une telle légitimation. Je commencerai toutefois par résumer les quatre problèmes généraux — on pourrait presque dire « meta-problèmes » — de légitimation, discutés plus longuement dans le livre.

Le premier problème, c'est que le projet de légitimation de l'art populaire face à sa critique intellectuelle, si répandue et véhémente, implique plus ou moins de porter la bataille en territoire ennemi. La tentative même de répondre à la critique intellectuelle implique à la fois qu'on accepte l'exigence qui est la sienne de réclamer une réponse, et qu'on reprenne les termes mêmes de son accusation, qui sont loin d'être neutres. Si les défenses de l'art populaire ne sont pas très fréquentes, c'est en partie du fait que la plupart de ceux qui s'enthousiasment pour la culture populaire ne pensent pas que la critique intellectuelle soit assez pertinente ou assez puissante pour mériter qu'on y réponde. Ils ne voient pas la nécessité de défendre leur goût contre ce qu'il considère comme des attaques bizarres d'intellectuels coincés, de même qu'ils ne voient pas la nécessité de trouver une justification ailleurs que dans le plaisir qu'il leur procure. Il s'ensuit que de nombreuses personnes qui pourraient défendre l'art populaire ne le font pas autrement qu'à travers leur

* Traduit de l'américain par Hélène Borraz et Sylvain Bourmeau.

1. Voir Shusterman (R.), *Pragmatist Aesthetics : Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Basil Blackwell, 1992, particulièrement les chapitres 7 et 8 ; *L'Art à l'état vif*, Paris, Minuit, 1991, chapitres 4 et 5.

2. Ces accusations esthétiques sont que l'art populaire ne procure qu'une fausse satisfaction, qu'il ne propose aucune activité, aucun effort mais simplement une réponse passive, qu'il est trop superficiel pour engager l'intellect, qu'il est n'est pas créatif et standardisé, qu'il manque de dignité esthétique, et qu'il manque de forme. Les accusations socio-culturelles sont que l'art populaire encourage un commercialisme excessif, qu'il est destructeur de la haute culture, qu'il corrompt son public, abaisse la qualité intellectuelle de la société dans son ensemble et la rend plus sensible au totalitarisme. Pour un examen détaillé de toutes ces accusations ainsi que d'autres, voir le chapitre 4 de *L'Art à l'état vif*.

consommation continue, ce qui n'est pas en soi une réponse adéquate à l'accusation d'illégitimité esthétique. Nous, les théoriciens de la culture, ne pouvons cependant pas ignorer cette question de la légitimité, non seulement parce que c'est notre devoir professionnel que d'évaluer une telle critique esthétique, mais aussi parce que, pour ceux d'entre nous — nombreux — qui consommons cet art, le dénigrement de l'art populaire revient à nous dresser contre nous-mêmes. On nous fait mépriser les choses qui nous donnent du plaisir et éprouver de la honte pour le plaisir qu'elles nous donnent.

Une deuxième difficulté, du reste assez proche, vient du fait que les intellectuels qui font l'apologie de l'art populaire ont tendance à faire un peu trop l'apologie de ses défauts. Souscrivant sans discernement à l'idéologie du grand art et à sa critique esthétique de la culture populaire, ils défendent l'art populaire en faisant appel aux «circonstances atténuantes» que fournissent les nécessités sociales et les principes démocratiques, plutôt qu'en affirmant sa validité esthétique¹. L'art populaire, disent-ils, n'est bon que pour ceux qui, manquant d'éducation et de culture, n'accèdent pas à la véritable valeur esthétique du grand art. Il ne doit pas être célébré mais simplement toléré, jusqu'à ce que nous puissions procurer suffisamment de ressources éducatives pour que «chacun puisse choisir parmi les formes culturelles d'un goût plus noble»². Ces apologies sociales de l'art populaire sapent toute sa véritable défense, dans la mesure où elles perpétuent le mythe de pauvreté esthétique que les critiques intellectualistes qu'elles combattent ont mis en place.

Une défense plus efficace de l'art populaire exige sa justification *esthétique*, mais alors apparaît une troisième difficulté. Tandis que nous pensons l'art élevé uniquement à travers les œuvres de génie les plus célèbres, l'art populaire est en général identifié à ses productions les plus médiocres et les plus standardisées. Il existe cependant beaucoup d'œuvres qui, relevant de l'art élevé, sont hélas médiocres, voire franchement mauvaises, ainsi que le reconnaissent même les plus ardents avocats de la grande culture. Et, de même que le grand art n'est pas une collection irréprochable de chef-d'œuvres, de même l'art populaire n'est pas un abîme indistinct livré au mauvais goût, loin de de tout repère esthétique. La ligne qui les sépare n'étant pas intrinsèque, mais flexible et historique³, il est possible et nécessaire de juger de leurs succès et de leurs échecs du point de vue esthétique.

Le quatrième problème que j'ai traité concerne la tendance, dans le discours intellectuel, à réserver le terme d'esthétique exclusivement au grand art et au style sophistiqué, comme si la notion même d'esthétique populaire offrait presque une contradiction dans les termes. L'exemple le plus frappant de cette regrettable tendance est Pierre Bourdieu. Bien qu'il regarde avec sympathie les besoins culturels populaires et bien qu'il expose rigoureusement l'économie cachée et les contradictions de l'esthétique prétendument désintéressée de

1. Voir, par exemple, Gans (H. J.), *Popular Culture and High Culture : An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books, 1974.

2. *Ibid.*, p. 128.

3. Même à l'intérieur d'une même période culturelle, une œuvre peut fonctionner soit comme populaire soit comme grand art, selon la manière dont elle est appropriée par son public. Dans l'Amérique du XIXe siècle, Shakespeare était à la fois Vaudeville et «grand théâtre». Puisque les limites entre le grand art et l'art populaire ne sont jamais claires ni incontestées (une partie du cinéma est, par exemple, à cheval sur les deux), en parler simplement et de manière générale implique beaucoup d'abstraction et de simplification philosophiques.

l'art élevé, Bourdieu reste trop subjugué par le mythe qu'il démystifie pour reconnaître l'existence d'une esthétique populaire légitime. Ne se référant à cette notion qu'en la mettant entre des guillemets prudents, il affirme à plusieurs reprises que l'esthétique soi-disant populaire est essentiellement négative et dominée, qu'elle n'est rien d'autre que «l'envers négatif» dont toute esthétique légitime doit s'écarter pour établir sa légitimité¹.

Il est vrai que le terme d'esthétique trouve son origine dans le discours intellectuel et a surtout été appliqué à l'art élevé et à l'appréciation raffinée de la nature. Mais son usage n'est certainement plus aujourd'hui aussi confiné. Il y a, par exemple, de nombreuses écoles de modes et salons de cosmétiques que l'on appelle «salons d'esthétique» et dont le personnel est désigné sous le nom d'esthéticiennes. De plus, des prédicats esthétiques traditionnels tels que la «grâce», l'«élégance», l'«unité» et le «style» sont régulièrement appliqués à des produits de l'art populaire, et ce sans équivoque apparente.

Notre tendance intellectuelle, profondément ancrée, qui consiste à confiner la notion d'esthétique au domaine et à l'idéologie de l'art élevé est à la fois le produit et la cause permanente de la compartimentalisation malheureuse et malsaine de l'art et de la vie. L'esthétique pragmatiste, telle que je la conçois après Dewey, est une tentative de penser l'esthétique en des termes beaucoup plus larges de manière à rendre justice à ses dimensions pratiques et cognitives ainsi qu'à promouvoir une meilleure intégration de l'art dans la praxis de la vie. Ma défense de l'art populaire constitue une partie de ce projet émancipateur qui vise à élargir l'esthétique pour libérer l'art de son piédestal, où il est isolé de la vie et fortement distingué des formes d'expressions culturelles plus populaires. Je ne résumerai pas ici les efforts détaillés de mon livre visant à fournir une légitimation esthétique de l'art populaire. Au lieu de cela, je considérerai cinq nouveaux arguments et difficultés qui posent la question générale de savoir si le projet global de légitimation de l'art populaire n'est pas futile et pervers.

*

1. Le premier argument, que m'a opposé Richard Rorty, c'est que la philosophie n'a pas besoin de légitimer l'art populaire, parce que l'art populaire peut très bien s'occuper de lui-même, et s'il ne le peut pas, l'argumentation philosophique ne fournira certainement pas les outils requis par une telle légitimation. Rorty, qui s'intéresse très peu à l'art populaire — il n'a même pas la télévision —, conseille une politique de négligence bienveillante et la survie du plus fort. La philosophie devrait ignorer l'art populaire (peut-être dans l'espoir qu'il disparaîtra) jusqu'à ce qu'il acquiert suffisamment d'intérêt et de respectabilité intellectuelle pour être digne d'une attention esthétique sérieuse.

Mais c'est précisément en raison du caractère discutable de sa légitimité esthétique que l'art populaire requiert une attention esthétique sérieuse. Dénier une telle considération à l'art populaire, c'est tout simplement confier son

1. Voir Bourdieu (P.), *La distinction*, Paris, Minuit, 1979, p. 33, 42, 59-60.

évolution et son futur aux forces du marché les plus intéressées. Longtemps privé d'attention philosophique et de reconnaissance artistique, l'art populaire s'est trouvé dépourvu de la critique et de la surveillance esthétique qui auraient pu le rendre esthétiquement meilleur et plus raffiné. Au lieu d'exclure l'art populaire du domaine de l'esthétique philosophique, l'analyse esthétique devrait se demander si l'art populaire possède le potentiel requis pour satisfaire nos critères esthétiques, et comment il pourrait dépasser ses défauts afin de réaliser au mieux son potentiel esthétique. Je nomme *méliorisme* cette position qui consiste à reconnaître les graves imperfections et abus de l'art populaire mais aussi ses mérites et son potentiel. Selon cette position, l'art populaire *doit être* amélioré parce qu'il laisse trop à désirer mais il *peut être* amélioré parce qu'il peut atteindre, et souvent atteint, une réelle valeur esthétique. L'esthétique pragmatiste, telle que je la conçois, doit s'engager dans ce genre de projets d'amélioration culturelle et esthétique.

Mais un tel activisme théorique ne signifie-t-il pas l'abandon pur et simple de la philosophie, le renoncement à son projet traditionnel, à son auto-conception comme quête désintéressée de la vérité ? A cette objection, deux réponses. Premièrement, comme insistait Dewey, les réalisations majeures de la philosophie n'ont jamais vraiment été gouvernées par ce but. Ses théories et ses sujets de prédilection constituaient davantage une réponse intellectuelle aux conditions socio-culturelles et aux problèmes du moment. La philosophie de l'art de Platon ne peut certainement pas être considérée comme une interrogation désintéressée sur la nature de l'art. C'était clairement une réponse politiquement motivée au problème pressant de savoir ce qui, de la sagesse ancienne de l'art ou de la nouvelle rationalité de la science, devait guider la société athénienne en des temps troublés par le changement, alors que ses traditions, sa stabilité et son pouvoir avaient été sévèrement mis en cause non seulement par des discussions internes et la révolution, mais aussi par l'humiliation de la défaite militaire. Aujourd'hui, nous nous trouvons face à un problème culturel : non seulement la tradition de l'art élevé éprouve un malaise post-moderne, mais elle est devenue de plus en plus éloignée de l'expérience de la plupart des gens, qui, du coup, pour leur expression et leur satisfaction culturelles, se tournent vers l'art populaire. D'où l'intérêt philosophique croissant pour l'art populaire, même si cet intérêt est généralement hostile. Même si les objectifs de Platon — dénigrer et contraindre l'art — sont à l'exact opposé des miens — étendre le rôle de l'art et élargir sa légitimité esthétique pour inclure l'art populaire — le rôle engagé et militant assigné à la philosophie est le même.

Deuxièmement, la posture de noble désintéressement de la philosophie doit être interrogée. Au lieu d'être désintéressée, elle semble refléter l'intérêt d'un gentil conservatisme qui, soit se satisfait de renforcer le status quo, en le représentant à travers une définition philosophique, soit est simplement trop timide et mou pour risquer de se salir les mains avec le façonnage tumultueux de l'art et de la culture. De manière plus dangereuse, le fétichisme de la neutralité désintéressée obscurcit le fait que le but ultime de la philosophie est de profiter à la vie humaine, et non de servir la vérité pure pour elle-même. L'art étant une forme très importante ainsi qu'une ressource vénérée de l'épanouissement humain, la philosophie trahit sa mission si elle se contente d'observer avec neutralité l'histoire de l'art sans se joindre au combat pour l'amélioration de son futur, en prenant en considération le potentiel (et les problèmes) de l'art populaire.

2. Selon le premier argument, nous n'avons pas besoin de légitimer l'art populaire parce que, même si nous souhaitons la résoudre, cette question de la légitimation doit être laissée aux facteurs extérieurs à la théorie et à la polémique philosophiques. Le deuxième type d'argument insiste, lui, sur le fait que, si nous voulons qu'il acquiert une véritable légitimité, nous ne devons pas essayer de légitimer l'art populaire, précisément parce que les tentatives de légitimation philosophique discréditeraient ou fragiliseraient d'une manière ou d'une autre sa véritable légitimité. Cet argument générique revêt deux formes différentes.

La première consiste tout simplement à dire que la tentative même de fournir une légitimation à l'art populaire implique paradoxalement qu'il en a besoin d'une ; qu'il est, d'une certaine manière, illégitime. On peut voir dans cet argument un cas particulier de l'argument plus général que Nelson Goodman brandit contre les tentatives traditionnelles de justification de l'art par la philosophie. Ces tentatives suggèrent que s'il a besoin d'une telle justification c'est qu'il doit y avoir quelque chose d'anormal ou d'inadapté avec l'art. Ainsi, les différentes justifications de l'art, quelles soient éducatives, psychologiques, récréatives ou spirituelles «réussissent principalement — du fait de leur simple existence — à nourrir le soupçon que les arts ne valent pas la peine en eux-mêmes». Mais si Goodman affirme joyeusement que «l'art n'a pas besoin de justification en termes de quoi que ce soit d'autre», il en fournit pourtant une en termes de cognition¹. D'ailleurs, même si l'art en général est au-dessus du soupçon et qu'il n'a pas besoin de justification (et je pense que, dans la culture contemporaine, il y a de fortes raisons sociales et esthétiques de douter de cette impunité), l'art populaire est certainement dans une situation différente. Il est si franchement condamné par des intellectuels ayant des programmes esthétiques et politiques tellement différents les uns des autres que le silence constituerait, plus que la justification, le plus grand aveu de sa culpabilité et de son inadaptation.

Pour cette raison, je ne peux accepter la critique de Marc Jimenez selon laquelle ma défense esthétique du rap et de l'art populaire, en pointant leur attention pour la technique, le medium et la forme, constitue une tentative inutile et peu judicieuse d'assimilation de cet art à la grande culture. «Le rap, dit-il, n'a pas besoin d'être assimilable au grand art pour exprimer l'injustice d'une politique sociale et économique inégalitaire. Un simple cri suffit... et il serait beau également»². Mais, comme le montre la complexité des paroles et des collages musicaux du rap, c'est bien plus qu'un simple cri. Le confiner au niveau de l'expression primitive, c'est non seulement se tromper quant à ces complexités (que ne remarquent pas ceux qui ne sont pas initiés à la culture rap et aux conventions de l'anglais noir) mais aussi déclasser les producteurs et les consommateurs de rap au rang de simples primitifs. Cela suppose et renforce nos stéréotypes de l'expression culturelle non-occidentale comme primitivement non-complexe, et cela suppose aussi que seul «le grand art» montre un intérêt pour la forme, la technique et le medium³.

1. Voir Goodman (N.), *Mind and other Matters*, Cambridge, Harvard U. P., 1984, p. 154, 155.
2. Jimenez (M.), «Adorno : le Parti de l'art moderne», *Art Press*, n°171, juillet-août 1992, p. 24.
3. Je discute ces points en détail à propos du rap dans le chapitre 5 de *L'Art à l'état vif*.

Pierre Bourdieu livre un argument différent et plus complexe pour expliquer pourquoi la légitimation philosophique de l'art populaire sape sa véritable légitimité. Ce n'est pas, selon lui, la justification théorique de la légitimité de l'art populaire qui, en elle-même, le rend légitime dans le monde social réel. D'ailleurs, ce type de justification nous détourne les yeux des faits sociaux de l'illégitimité et, en nous les faisant oublier, contribue à leur perpétuation. Nos victoires théoriques en matière de légitimation de l'art populaire peuvent donc nous donner l'impression trompeuse que la légitimation a été obtenue, alors qu'elle n'a été obtenue qu'en théorie seulement. Ma réponse à cet argument est simple : les polémiques autour de la justification et de la légitimation n'impliquent pas ni ne requièrent d'être aveugle face aux réalités sociales. Notre préoccupation qu'est l'acquisition des outils et des arguments nécessaires à la légitimation théorique de l'art populaire ne signifie pas que nous perdions de vue notre préoccupation pour sa reconnaissance *de facto* dans le monde social réel. De la même manière, la conviction que la légitimation théorique a été obtenue ne doit pas constituer un obstacle mais, au contraire, fournir l'élan nécessaire pour transformer cette victoire théorique en une vraie réforme socio-culturelle en pratique. (Aux Etats-Unis, nous avons vu récemment comment des discussions théoriques sur le multiculturalisme et la formation des canons ont conduit à une réforme concrète des programmes scolaires.) De toutes façons, il n'y a aucun doute : la légitimation théorique peut contribuer à changer les attitudes, ce qui, en retour, peut changer les institutions et les comportements sociaux concrets. Supposer autrement revient à ériger de manière peu convaincante et peu profitable une dichotomie entre théorie et pratique, ce que Bourdieu n'encouragerait certainement pas lui-même.

L'argument de Bourdieu est reformulé par Daniel Soutif, dans son compte rendu de mon livre dans *Libération* (23 avril 1992, p. 29). La formulation de Soutif ajoute cependant un nouvel élément critique : ma tentative théorique de légitimation de l'art populaire est encore plus futile que les autres tentatives théoriques de légitimation culturelle puisqu'elle se situe hors de portée pour le public dont elle voudrait légitimer les pratiques. « Reste à savoir, se demande-t-il, si cette analyse... a la moindre chance d'atteindre ceux dont elle entend légitimer les pratiques, et d'ébranler ainsi des clivages qui ne sont pas seulement théoriques ».

Cette critique sceptique repose sur la présupposition stéréotypique douteuse qui veut que le public de l'art populaire est trop illétre pour suivre une analyse intellectuelle de cet art, ce qui repose, à son tour, sur l'autre stéréotype mensonger et homogénéisateur selon lequel le public de l'art populaire ne comprend pas d'intellectuels. Si cela fut jamais vrai, ce n'est en tout cas plus vrai pour la jeune génération d'intellectuels qui a grandi avec la télévision, le cinéma et le rock et qui sont souvent des passionnés d'art populaire.

La légitimation de l'art populaire qu'on trouve dans mon livre ne visait, bien entendu, pas principalement les jeunes du ghetto mais ces jeunes intellectuels qui peuvent jouer un rôle culturel crucial d'intermédiaire entre la culture intellectuelle traditionnelle et la culture jeune actuelle des mass-médias de manière à assurer à notre société un sain niveau de continuité, de pertinence et de progrès culturels. Car, comme T. S. Eliot a souvent averti, une tradition culturelle risque l'ossification et la mort si elle ne réussit pas à maintenir le contact avec les conditions culturelles du moment et les nouvelles formes

expressives. Mais les amateurs intellectuels d'art populaire n'osent généralement pas travailler intellectuellement sur ce dernier en raison de son manque de légitimation théorique explicite de la part de l'establishment intellectuel — les clivages sociaux entre le populaire et le savant sont redoublés dans la conscience divisée de l'intellectuel dont l'*habitus* scholastique refuse d'admettre son véritable intérêt esthétique.

Je suis très heureux que ce public intellectuel ait répondu de manière enthousiaste aux efforts de légitimation de mon livre — comme le montrent les articles parus dans *Le Monde* (Christian Delacampagne, 31 janvier 1992, p. 26), *Le Nouvel Observateur* (Bernard Loupias, 26 mars 1992, p. 117), *Les Inrockuptibles* (Sylvain Bourmeau, juin 1992, p. 22) et *Chorus* (Rémy Le Tallec, hiver 1993) — j'espère que cela contribuera à la réalisation de travaux plus étendus sur l'esthétique de l'art populaire. Je devrais, pour finir, noter que la critique de Soutif ignore les voies multiples (et plus « populaires ») que peut emprunter un message de légitimation théorique pour atteindre le public de l'art populaire. Au moment où il livrait ses doutes dans *Libération*, le message de légitimation du livre touchait le public non-intellectuel du rap via la télévision, lors de mon interview à propos de mon ouvrage (par Olivier Cachin) dans *Rapline* sur M6.

3. Selon le troisième argument général contre la légitimation esthétique de l'art populaire, cette légitimation entraîne la destruction du caractère propre de cet art par l'expropriation de son public populaire et de ses modes de réception populaire. En montrant, comme je le fais dans *L'Art à l'état vif*, que certaines œuvres d'art populaire peuvent mériter une attention intellectuelle minutieuse parce qu'elles possèdent la complexité formelle et sémantique que nous apprécions dans les œuvres d'art élevé, est-ce que je ne suggère pas que les réactions plus simples, moins intellectuelles à l'art populaire sont inférieures, même si elles sont plus typiques de la consommation d'art populaire ? N'est-ce pas exproprier cet art de son usage populaire et des gens qui en font l'usage ; ne s'agit-il pas du vol cruel et exploiteur des biens culturels de la majorité dominée par une élite intellectuelle ? Il semblerait, de plus, que l'art populaire ne soit légitimé qu'en étant transformé (à travers son mode de réception intellectuelle légitimé) en autre chose que de l'art populaire. Un tel processus, au cours duquel des modes d'appropriation intellectualisés sont utilisés pour transformer l'art populaire en art élitiste, est assez courant dans l'histoire, comme l'historien de la culture Lawrence Levine l'a bien montré à propos de la transfiguration de Shakespeare et de l'opéra dans l'Amérique du XIXe siècle¹.

La meilleure façon de répondre à cet argument consiste d'abord à reconnaître les réels dangers de l'impérialisme intellectualiste contre lesquels il attire l'attention. Tout en insistant sur les satisfactions intellectuelles apportées par l'art populaire et son potentiel, nous ne devons pas essayer de le réduire à une esthétique purement intellectuelle. Le fait qu'il procure des satisfactions non-intellectuelles et somatiques constitue certainement une grande partie de son charme, et, comme je l'argumente dans *L'Art à l'état vif* il n'y a aucune bonne raison de refuser une légitimité esthétique à ce type de satisfactions. Mais il

1. Voir Levine (L.), *Highbrow/Lowbrow : the Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard U. P., 1988.

nous faut également insister sur le fait que, dans la mesure où l'art peut être apprécié de nombreuses manières, l'appropriation et la légitimation intellectuelles de l'art populaire ne peuvent pas être considérées comme entraînant *nécessairement* la privation de ses modes de réception plus simples ou plus communs. Cela ne se produit que lorsque les formes intellectualisées tentent d'imposer leur statut privilégié comme le seul légitime. Bien que cette tendance soit effectivement forte à l'intérieur de notre champ culturel, on peut lui résister; et la légitimation du populaire peut nous aider à y résister. Il faut, enfin, dire quelque chose de la supposée opposition entre réception intellectuelle et réception populaire, qui suggère que les consommateurs ordinaires d'art populaire ne sont pas très critiques ou astucieux pour comprendre ce qu'ils regardent. Les études empiriques de la télévision montrent clairement le contraire¹.

Dans son instructif article dans *Polittix* (n°20, 1992), Louis Pinto se plaint à juste titre que mon analyse esthétique du rap manque d'une étude empirique détaillée sur les pratiques d'écoute du rap parmi le public premier de cette musique. Affirmant que mon étude du rap montre «le privilège accordé, conformément à l'habitus philosophique, au produit par rapport aux producteurs et aux consommateurs» (p. 171), il préconise que les études soient menées plus scientifiquement : «Au lieu de s'en tenir à des propositions généreuses, mais un peu imprécises, sur la rencontre entre l'art et la vie — ce vieux rêve — on peut se demander quelle est la place du rap dans la vie de ses destinataires initiaux» (p. 172)².

Je suis d'accord avec Pinto pour dire qu'on devrait encourager de telles études ethnographiques, qui sont essentielles pour comprendre et légitimer pleinement l'art populaire. Mais la critique que Pinto fait de mes efforts de légitimation par l'analyse philosophique, esthétique suggère une variante intéressante de l'argument anti-légitimation de «l'expropriation», un argument auquel on doit résister. En s'interrogeant sur ma démonstration concrète de la complexité de certaines chansons de rap, Pinto m'accuse de confondre ma compréhension «cultivée» (i.e. complexe) des paroles avec leur signification «réelle» (i.e. simple) pour le vrai (i.e. simple également) public du rap. «L'auteur a beau jeu d'insister sur la «complexité» des œuvres, on ne sait pas pour qui cette «complexité» existe». En substituant «la perception d'un commentateur savant» à la perception intentionnelle des «créateurs ordinaires» du rap, je commettrais une grave erreur épistémologique (diagnostiquée et baptisée «participationisme» par Bourdieu) : celle qui consiste à prendre l'expérience d'un étranger pour la véritable expérience de celui qui connaît les choses de l'intérieur, et donc à violer la frontière sacrée entre «les indigènes et l'observateur». Ainsi, toute compréhension raisonnée, philosophique des textes de l'art populaire est un populisme confus, «qui n'est au fond rien d'autre que la forme extrême d'un ajustement naïvement pensé comme immédiat à ce qu'il y a pour le philosophe... de plus autre, le peuple, les gens simples, ordinaires». Et cette confusion cognitive conduit au crime culturel que constitue le fait de considérer — en vertu de son pouvoir socio-culturel

1. Voir Fiske (J.), *Television Culture*, London, Methuen, 1987.

2. Cette critique est également soulevée dans le compte-rendu de Holert (T.), «Der Philosoph als Fan», *Texte zur Kunst*, juin 1992, p. 149-151.

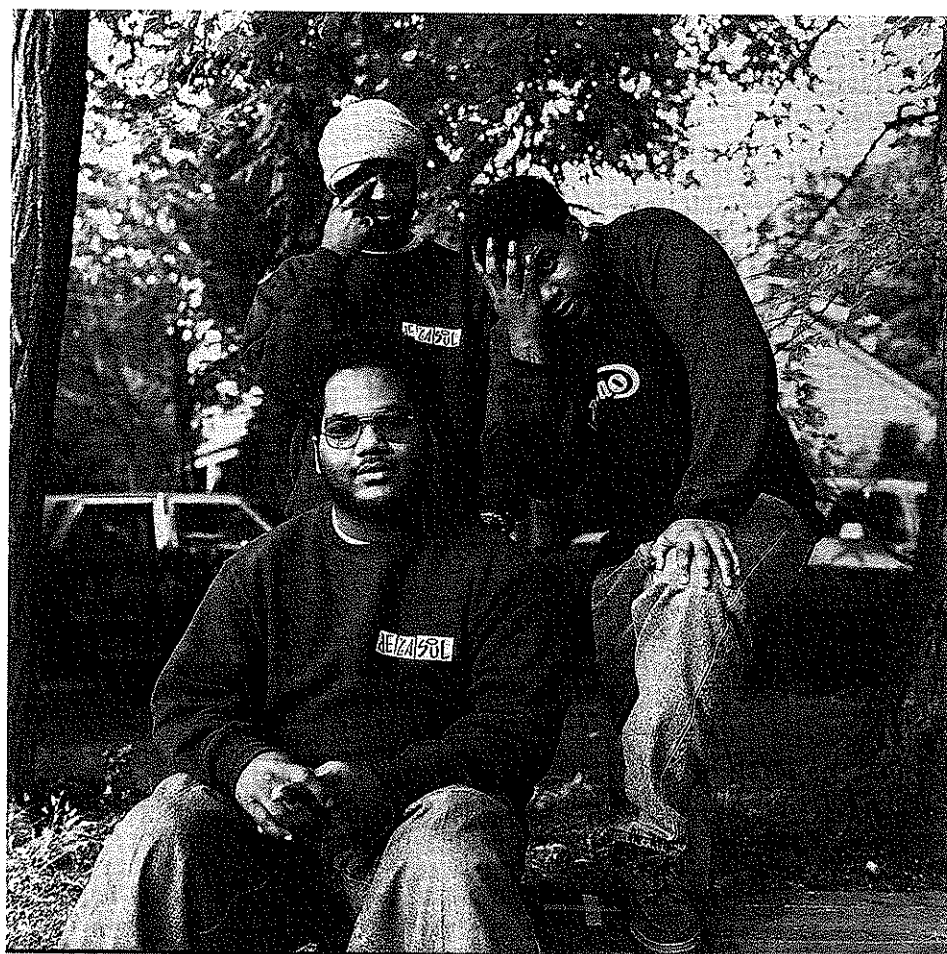
supérieur — l'expérience de l'art populaire par le savant comme la seule norme de son expérience esthétique légitime.

Cette ligne d'argumentation pose de nombreuses difficultés. Premièrement, cela a déjà été noté plus haut, la compréhension intellectuelle de l'art populaire ne signifie pas que des expériences moins cérébrales soient illégitimes. Mais, inversement, l'authenticité des expériences simples de l'art populaire ne devrait pas disqualifier les expériences plus complexes et les considérer illégitimes. Cette attitude, qui nie *a priori* que l'art populaire possède un vrai contenu intellectuel dont on puisse faire l'expérience et que la critique raisonnée ait un rôle à jouer dans sa révélation, cette attitude repose sur le dogme qui veut que les créateurs et les consommateurs d'art populaire ne disposent pas de la substance intellectuelle et de la compétence nécessaire à la complexité.

Dans *L'Art à l'état vif*, j'ai montré qu'en ce qui concerne le rap c'était faux ; en citant des études anthropologiques et sociolinguistiques qui révélaient que ceux qui parlent l'anglais afro-américain sont très entraînés aux mêmes formes de complexité sémantiques que celles qui se détachent des paroles de chansons que j'ai analysées. Mais, plus important que cette réfutation spécifique, il faut remettre en question plus généralement la dichotomie présumée entre l'intellectuel et le populaire, dichotomie qui exclut l'authenticité de toute appréciation intellectuelle de l'art populaire et refuse le fait évident que de nombreux intellectuels professionnels sont des consommateurs enthousiastes d'art populaire.

Il faut, pour opérer correctement cette remise en cause, explorer les sources et les raisons de cette dichotomie. Tire-t-elle son pouvoir de la position spécifique et du capital symbolique détenu par l'intellectuel dans le champ social (et qui l'incite, à cause de son monopole de l'intellect, à souligner sa distinction supérieure par rapport aux autres) ? Cette dichotomie est-elle convaincante en raison de l'habitude des spécialistes de sciences sociales à objectiver la substance de leur investigation comme «l'autre extérieur», réifiant tellement la distinction entre «indigènes et observateurs» qu'en ce qui concerne les arts populaires des mass médias, nous, observateurs intellectuels, ne nous rendons pas compte que souvent nous sommes également des consommateurs indigènes ? Il faudrait aussi se demander si le pouvoir psychologique de cette dichotomie diminue avec les nouvelles générations, l'arrivée de plus en plus d'intellectuels dont les goûts esthétiques ont été formés autant par la télévision, le cinéma et le rock que par l'école et la salle de musique classique. Je pense que c'est le cas, et le débat sur la légitimité culturelle de l'art populaire (et sur la légitimité du projet de sa légitimation) est, d'une certaine manière, le signe d'une lutte générationnelle à l'intérieur du monde intellectuel. Je suis mal informé pour commenter cette lutte en France, mais de plus en plus de mes jeunes collègues aux États-Unis ne considèrent pas qu'il soit logiquement ou psychologiquement incohérent d'être à la fois philosophe et amateur d'art populaire, même s'il est parfois risqué (le degré de risque dépendant, bien entendu, de la position spécifique qu'on occupe dans le champ) de l'exprimer dans son travail professionnel.

Même s'il est juste de rejeter la dichotomie rigide et traditionnelle entre l'art populaire et l'art qui vaut la peine intellectuellement — avec sa définition négative du «populaire» comme ce qui convient seulement aux masses



vulgaires et non aux gens éduqués — cela est pourtant loin de résoudre le problème de l'art populaire. Car l'abandon de cette opposition binaire simpliste et confortablement familière soulève, avec une urgence déconcertante, le problème du contenu même du concept d'art populaire, le problème de la détermination de ce qui caractérise une forme culturelle comme populaire. Ni la taille de son public, ni son revenu, ni son âge, ni son niveau d'éducation formelle ne suffisent à cette détermination, dans la mesure où le public de l'art populaire semble trop divers pour pouvoir être réduit à l'un de ces éléments, entendu comme dénominateur commun essentiel. Le fait d'être «populaire» ne semble pas vraiment fonction de propriétés esthétiques objectives fixées de l'œuvre, puisque des œuvres populaires d'une certaine époque (les tragédies grecques et élisabéthaines) deviennent l'art élevé d'une autre. Mais si, au lieu de cela, être populaire se définit par un mode ou une manière particulière d'apprécier les œuvres d'art, on ne peut pas se contenter de qualifier ce mode de «divertissement stupide ne procurant aucune satisfaction intellectuelle». Le contenu substantiel de la catégorie «populaire» semble presque disparaître avec les oppositions privilégiées qui l'ont si longtemps défini et opprimé. A ce propos, comme le remarque justement Pinto, «rien d'étonnant à ce que nous soyons encore une fois renvoyés, à travers *L'Art à l'état vif*, à l'analyse critique de la catégorie populaire», un rôle pour lequel le sociologue peut s'avérer très utile (p. 173).

Le résultat d'une telle analyse critique pourrait bien être la découverte que la catégorie «art populaire» n'est plus très claire ni utile, et cela, en partie, parce que l'art populaire perd peu à peu ses catégorisations négatives tranchées, soit de folklore primitif soit de manipulation de masse par l'industrie culturelle. Que la légitimation de l'art populaire doive aboutir à la dissolution de cette catégorie peut sembler paradoxal, mais pas davantage que le fait que la légitimation des esclaves comme être humains libres doive aboutir à la dissolution de l'idée d'esclavage.

4. Autre métaproblème pour les tentatives philosophiques de légitimation de l'art populaire : l'exigence de fondements. Sur quelles bases ou principes peut-on, en dernière analyse, fonder les revendications de légitimité pour les pratiques culturelles qui ne jouissent pas déjà d'une légitimation culturelle totale ? Cette question est soulevée dans la critique que Rainer Rochlitz fait de ma légitimation du rap¹. Bien qu'il salue leur «virtuosité» pour avoir montré que le rap fait preuve d'une complexité digne d'une grande œuvre d'art réflexive et autoréférentielle, il considère que mes efforts de légitimation sont grandement fragilisés par l'absence de fondements éthiques justifiant le droit du rap (et de son public) à la reconnaissance culturelle. («Il n'assume pas l'universalisme éthique qui serait seul capable de justifier son engagement».)

Mais pourquoi devrions-nous penser que la reconnaissance culturelle ou esthétique doit, en dernière analyse, reposer sur des bases éthiques universelles ? L'un des arguments susceptible de justifier une exigence si peu convaincante est que, si nous manquons d'un ensemble clair de critères absolus pour prouver (ou réfuter) la légitimité esthétique de manière décisive, le seul fondement absolu auquel on puisse faire appel est un fondement éthique de respect et de tolérance. La légitimation doit donc être fondée sur

1. Rochlitz (R.), «Esthétiques hédonistes», *Critique*, mai 1992.

un principe éthique universel de respect du goût des autres, comme corrolaire culturel de l'exigence éthique universelle kantienne : traiter les autres personnes avec respect comme des fins en elles-mêmes.

En tant que pragmatiste et donc faillibiliste, je rejette le besoin de fondements transcendants ou de critères universels pour garantir le travail de légitimation ou, d'ailleurs, le travail de toutes nos pratiques cognitives et sociales. Un tel travail peut être accompli et bien accompli, même s'il est susceptible d'être, en fin de compte, défectueux ou corrigé. Il n'est, tout d'abord, absolument pas possible pour nous de nous situer complètement à l'écart de nos pratiques historiquement changeantes et contestées afin d'adopter ou de construire des garanties transcendantales ou des critères universels. De plus, pour qu'elle soit efficace et pas seulement un saporifique philosophique, la légitimation théorique doit avoir un caractère local et se rattacher étroitement aux champ des pratiques qu'elle entend légitimer.

Mais, au-delà de ces objections méthodologiques générales quant au besoin de fondements universels, reste le fait plus concret que si nous devons avoir recours à la tolérance universelle pour légitimer l'art populaire, nous n'apportons aucune légitimation esthétique ou culturelle forte. Une vraie légitimation requiert la reconnaissance que l'art populaire vaut d'être apprécié, et pas simplement qu'il a le droit d'exister parce que, dans un monde moral (ou dans une société libérale), on doit avoir le droit d'apprécier l'art qu'on aime sans humiliation.

De la même manière, comme je le note dans mon livre et comme le remarque Louis Pinto dans son compte-rendu, la vraie légitimation culturelle ne peut pas être obtenue en faisant simplement appel à l'expérience immédiate des consommateurs d'art populaire. Ces expériences sont en elles-mêmes culturellement muettes ; elles requièrent, pour leur propre légitimation ainsi que celle des œuvres qui les produisent, une pratique discursive légitimante. D'une certaine manière, ces pratiques discursives légitimantes existent déjà à travers la critique des arts populaires que l'on trouve dans les magazines, à la radio, à la télévision et à travers les différents prix et festivals consacrés à l'art populaire. Mais une légitimation culturelle totale nécessitera sans doute une pratique plus rigoureuse et plus substantielle de la critique d'art populaire, une critique qui utilise les meilleurs outils, méthodes et l'intelligence critique dont nous disposons, ceux qui sont déjà investis d'une légitimité culturelle, et donc partiellement apte à la conférer. Mais, si cette critique intellectuelle est bien nécessaire à la légitimation culturelle de l'art populaire, cela ne signifie pas que ce type de critique intellectuelle soit le seul moyen légitimé d'apprécier l'art populaire, excluant ou délégitimant des appropriations plus spontanées et impulsives. (Un outil de légitimation peut légitimer plus que lui-même). Il ne faut pas oublier, enfin, qu'une critique substantielle se voit également confier la tâche d'améliorer la qualité de l'art populaire (qui est en fait la plupart du temps affreux) ; et une plus grande qualité constitue, bien entendu, une aide essentielle pour l'entreprise de légitimation.

5. Je souhaite conclure par la discussion d'un problème pour la légitimation esthétique de l'art populaire ; ce problème n'est pas un contre-argument philosophique mais c'est peut-être pour cela qu'il est plus sérieux et plus difficile à surmonter. Je veux parler de l'*habitus* entier du champ intellectuel et

de ses agents, qui rejettent sans cesse l'importance et le sérieux de ce qui relève de la catégorie art populaire. Cette attitude de rejet conduit à ne pas prêter une attention sérieuse aux œuvres d'art populaire. Même lorsque ces œuvres présentent des qualités esthétiques manifestes, elles ont donc tendance à ne pas être remarquées ou alors elles sont minimisées, ce qui ne fait que renforcer l'attitude générale de rejet à l'égard de cet art et de ses artistes.

Le rejet élitiste ne saurait être expliqué par une théorie du complot. Un tel complot n'est pas nécessaire : des préjugés tenaces, des institutions culturelles telles que notre système d'éducation actionnent déjà tous les rouages conspirateurs, à notre insu et même, parfois, à l'encontre de notre volonté et de nos intérêts. Ainsi un professeur noir mettra tout naturellement au programme les œuvres de T. S. Eliot mais pas les morceaux de rap de Public Enemy, même s'il préfère ces derniers et les considère plus pertinents.

Je voudrais donner un exemple concret du désastreux pouvoir de cette attitude, un exemple frappant qui m'est particulièrement douloureux puisqu'il s'est produit pendant la traduction de *L'Art à l'état vif*, dans mon chapitre sur le rap, j'ai ressenti le besoin de montrer le pouvoir esthétique et la complexité du genre en donnant une lecture minutieuse et détaillée d'une chanson de rap. Et, puisque la poésie du rap passe surtout par ses rimes et ses rythmes qui ne sont, bien entendu, pas traduisibles en français, j'ai fait en sorte d'avoir, à côté de la traduction française, une longue note avec les paroles originales en anglais de manière à faire passer toutes les complexités textuelles et les qualités orales de la chanson, même s'il ne s'agissait pas, bien sûr, de toute sa valeur musicale. J'ai supervisé la traduction mais la relecture finale des épreuves fut laissée à mon éditeur, les éditions de Minuit, et à ma traductrice, une jeune et brillante universitaire formée à l'Ecole normale supérieure et enseignant maintenant à la Sorbonne. Quand la note parut trop longue à l'imprimeur, l'éditeur suggéra qu'abandonner le texte original ne présentait pas d'inconvénient majeur, et ma traductrice accepta, sans même prendre la peine de me le dire.

Bien que ni l'éditeur ni la traductrice n'étaient particulièrement anti-rap, apparemment aucun des deux ne pensait que le poème original, qui avait été transcrit de l'anglais noir d'après un disque et qui était introuvable sous forme écrite pour le public français, comportait suffisamment d'intérêt esthétique pour mériter d'être imprimé en note longue ou en appendice. Cela ne se serait sûrement pas produit avec un poème tout aussi introuvable mais relevant du grand art. Le résultat de cette attitude de rejet, c'est que les lecteurs français se voient refuser l'accès aux qualités sémantiques et orales originales et donc à une grande partie de la valeur esthétique de ce rap. Le résultat, c'est que la justification esthétique de ce rap et de l'art populaire en général se trouve entravée¹. Ces préjugés de rejet, aussi profonds que pénétrants, fonctionnent de manière efficace en-dessous du niveau de conscience, même

1. Le livre comporte également une autre erreur malencontreuse qui provient du même mépris fondamental pour l'art populaire. La traductrice a pensé que les noms des rappers, membres des groupes de rap, n'étaient pas importants (peut-être parce que ce ne sont pas des artistes sérieux) et a donc traduit une référence à Flavor Flav de Public Enemy simplement par «un membre de Public Enemy». Quand j'ai corrigé la traduction en réintroduisant le nom, celui-ci fut lu «Slavor Slav» et l'erreur ne fut jamais remarquée. Point besoin de dire que de telles libertés et erreurs ne se seraient pas produites avec des artistes d'arts légitimes.

chez ceux d'entre nous qui apprécions l'art populaire. Ils sont également inscrits dans les institutions de légitimation esthétique. Ils constituent le plus grand obstacle à la légitimation de l'art populaire, et la meilleure manière de les combattre est peut-être de les rendre explicites, comme j'ai essayé de le faire ici, même au risque de froisser ma traductrice et mon éditeur envers lesquels je demeure très reconnaissant.

Cette remarque sur la force des institutions culturelles m'amène à une dernière critique visant mes efforts de légitimation de l'art populaire à travers des analyses du rap et du rock. Soutif, Cometti, et Levinson se plaignent que mon analyse de «Talkin' All That Jazz» de Stetsasonic se limite au texte de la chanson, sans entrer dans le détail de la mélodie, du rythme, de l'interprétation, de la danse¹. Critique d'autant plus importante que j'ai toujours mis en évidence, dans ma défense des musiques rock et rap, les éléments non-linguistiques et somatiques, considérant le somatique comme une dimension prometteuse pour l'esthétique. J'aurais aimé pouvoir analyser et démontrer de manière plus détaillée les éléments non-linguistiques dans mon ouvrage, comme je le fais toujours dans mes cours et mes conférences. Mon plaidoyer pour un art populaire relevant essentiellement de la culture orale est donc limité par un medium culturel écrit et intellectuel : ce livre publié aux éditions de Minuit, dans la collection «Le Sens commun», destinée à des lecteurs érudits.

On a raison de souligner ainsi les limites de mon entreprise : elles reflètent les limites inhérentes à la structure même de notre culture intellectuelle. Ce qui démontre que les efforts des intellectuels pour légitimer l'art populaire ne peuvent à eux seuls être efficaces ; leur succès dépend d'une plus vaste réforme socio-culturelle, une réforme dans laquelle les arts populaires et les médias de masse jouent eux-mêmes, cependant, un rôle important.

1. Voir Soutif (D.), art. cit. ; Chamberland (R.), «Note de lecture», *Etudes littéraires*, n°25, été-automne 1992, p. 213-215 ; Cometti (J.-P.), «Note de lecture», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°40, été 1992, p. 119-121 ; Levinson (J.), «Book review», *Mind*, à paraître 1993. En fait, je donne quelques détails sur la musique, le rythme et l'interprétation de cette chanson dans *L'Art à l'état vif*, p. 206, 228.

Nous publions ici le texte original d'un morceau du groupe Stetsasonic qui n'avait pu trouver place dans l'édition française de l'ouvrage de R. Shusterman, *L'Art à l'état vif*.

TALKIN' ALL THAT JAZZ

Well, here's how it started.
Heard you on the radio
Talk about rap,
Sayin' all that crap
About how we sample.
Give an example.
Think we'll let you get away with that.
You criticize our method
Of how we make records.
You said it wasn't art,
So now we're gonna rip you apart.
Stop, check it out my man.
This is the music of a hip-hop band.
Jazz, well you can call it that,
But this jazz retains a new format.
Point, when you misjudged us,
Speculated, created a fuss,
You've made the same mistake politicians
have,
Talkin' all that jazz.

(musical break)

Talk, well I heard talk is cheap.
Well, like beauty, talk is just skin deep.
And when you lie and you talk a lot,
People tell you to step off a lot.
You see you misunderstood,
A sample's just a fact,
Like a portion of my method,
A tool. In fact,
It's only of importance when I make it a
priority,
And what we sample of is a majority.
But you are a minority, in terms of
thought,
Narrow-minded and poorly taught
About hip hop's aims and the silly games
To embrace my music so no one use it.
You step on us and we'll step on you.
You can't have your cake and eat it too.
Talkin' all that jazz.

(musical break)

Lies, that's when you hide the truth.
It's when you talk more jazz than proof.
And when you lie and address something
you don't know,
It's so whacked that it's bound to show.

When you lie about me and the band, we
get angry.
We bite our pens and start writin' again.
And the things we write are always true,
Sucker, so 'get a grip now we're
talkin' about you.
Seems to me that you have a problem,
So we can see what we can do to solve
them.
Think rap is a fad; you must be mad,
'Cause we're so bad, we get respect you
never had.
Tell the truth, James Brown was old,
Till Eric and Rak came out with "I got soul."
Rap brings back old R & B,
And if we would not,
People could have forgot.
We want to make this perfectly clear:
We're talented and strong and have no
fear
Of those who choose to judge but lack
pizazz,
talkin' all that jazz.

(musical break)

Now we're not tryin' to be a boss to you.
We just wanna get across to you
That if you're talkin' jazz
The situation is a no win.
You might even get hurt, my friend.
Stetsasonic, the hip-hop band,
And like Sly and the Family Stone
We will stand
Up for the music we live and play
And for the song we sing today.
For now, let us set the record straight,
And later on we'll have a forum and
A formal debate.

But it's important you remember though,
What you reap is what you sow.
Talkin' all that jazz.
Talkin' all that jazz.
Talkin' all that jazz.

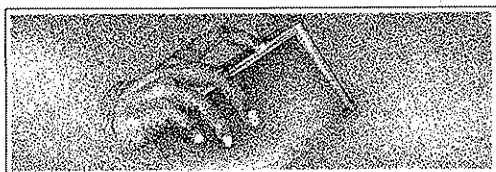
Affaires culturelles

- Politiques culturelles et polémiques médiatiques
Vincent Dubois
- La philosophie de l'Etat esthétique
Philippe Urfalino
- Les prémices de la «démocratisation culturelle»
Vincent Dubois
- Sciences sociales et politiques culturelles. Entretiens
Joffre Dumazedier et Augustin Girard
- La «nouvelle» politique de lecture (1981-1986)
Marine de Lassalle
- La compétence contre la démocratisation ? Les Fonds régionaux d'art contemporain
Pierre-Alain Four
- Joseph Staline et Humphrey Bogart : l'hommage des ouvriers
Fabrice Montebello
- La Résistance rejouée. Usages gaullistes du cinéma
Sylvie Lindeperg
- Légitimer la légitimation de l'art populaire
Richard Shusterman
- Ecritures populaires
Claude F. Poliak
- Un OVNI dans le paysage français ? L'évaluation des politiques publiques en France
Philippe Corcuff

Lectures

Revue des Revues

POLITIX 24
travaux de science politique



Quatrième trimestre 1993

70 F

Affaires culturelles

POLITIX 24

POLITIX



Affaires
culturelles

24

Presses de la
Fondation nationale des sciences politiques