

Etienne PELLET-RECHT,
Doctorant au Centre Maurice Halbwachs (ENS-EHESS)
etienne.pellet-recht@ens.fr
etienne.recht@gmail.com

(Texte communication SLAC)

L'exposition-performance *Exhibit B* en débat.

L'action culturelle d'Etat entre intention mémorielle, esthétique et pédagogique : un service public toujours au service du public ?

Exhibit B, exposition performance hyperréaliste et antiraciste créée par l'artiste sud-africain Brett Bailey connaît, lors de sa programmation en décembre dernier au Théâtre Gérard Philippe (TGP) de Saint-Denis ainsi qu'au « Centquatre » à Paris, une réception contrariée.

Un collectif d'associations, avec en tête de pont le Centre Dumas-Pouckine des Diasporas et Cultures Africaines (CDPDCA) ainsi que le Conseil Représentatif des Associations Noires (CRAN) organise en effet des manifestations devant les deux sites, met en place une pétition et va jusqu'à déposer un référé au Conseil d'Etat pour demander l'annulation de l'exposition sur le motif que cette dernière serait « raciste ».



(clichés photographiques publiés sur le site « Facebook » (page « Contre Exhibit B ») mettant en scène manifestants favorables à l'annulation de l'exposition performance et cordon de gendarmerie devant le théâtre Gérard Philippe.)

Avant toute chose, il me faut préciser que mon intérêt pour cet objet n'est pas né de la polémique en tant que telle mais de clichés photographiques mettant en scène des slogans contestataires pris lors des manifestations. En effet, ces slogans font étrangement écho à des observations que je peux faire par ailleurs dans le cadre de mon travail de thèse.



(célèbre citation de Nelson Mandela : « *ce qui est fait pour nous, sans nous, est contre nous !!* »)

Mais, c'est surtout le cliché ci-dessous qui a retenu mon attention. « *Non au paternalisme* ». Le slogan inscrit sur cette pancarte renvoie à une tribune du 24/11 publiée sur le site du CRAN : « (...) *cette exposition risque paradoxalement de renforcer les stéréotypes paternalistes sur le noir accablé, chosifié, assisté et digne objet de pitié pour les dames patronnesses* ».



En deux mots, mon travail de thèse consiste à analyser dans le temps long (thèse de sociohistoire contemporaine), le *décalage* (et ses conséquences politiques) entre les intentions paternalistes (pédagogiques, politiques, morales) portées par des institutions dites « d'éducation populaire » (catholiques, républicaines, communistes et communautaires) *proposant* des pratiques de loisir organisés (culturels, artistiques, éducatifs, sportifs, festifs, etc.) afin d'*attirer* un large public ; et leur *réception* ou plutôt leur *non-réception* (je parle de « *préférence* ») populaire.

L'intérêt de la démarche sociohistorique tient principalement dans la possibilité de comparer d'une époque à une autre les effets de la *concurrence* sur l'offre institutionnelle existante sommer de s'adapter ou disparaître face aux nouvelles lois et possibilités d'un « marché des loisirs » à mesure que ce dernier se sécularise.

En matière d'offre culturelle j'ai été très étonné de retrouver en marge de la polémique autour d'*Exhibit B* les termes « *paternalisme* » et « *dame patronnesse* » dans le contexte d'une contestation mettant en scène un conflit aux contours non plus « sociaux » mais « raciaux » tout à fait actuel.

Personnellement, je suis plus habitué à lire ces mots dans les discours de promotion républicains ou communistes visant à discréditer l'action culturelle catholique dans la première moitié du XXe.

Retrouve-t-on, aujourd'hui, en matière d'offre culturelle, un système économique et pédagogique pouvant s'apparenter à un paternalisme d'État ? Et, dans l'hypothèse où ce serait le cas, quelles seraient ses justifications actuelles sur un segment de réception -le temps libre- qui ne peut-être soumis à aucune obligation ? (J'avais prévu de replacer l'évolution de la justification rhétorique de la création et de l'action culturelle dans le temps long, en m'appuyant notamment sur les travaux de Vincent Dubois, mais cela nécessiterait une séance à part entière. Je vais me contenter d'évoquer les justifications actuelles dans le cadre spécifique d'*Exhibit B*).

Que nous apprend la contestation en faveur de l'annulation d'*Exhibit B* une fois passée au crible de l'analyse sociobiographique des porte-paroles « pro » et « anti Exhibit B » dans le contexte d'un champ artistique étatisé ?

Au-delà de tout jugement de valeur, quelle est la *non-réception*, c'est à dire la réalité vécue du côté des populations visées mais dont les intérêts sont pensés indépendamment de leur expression même ?

I/ Rapide aperçu historique de la contestation : Le précédent britannique

Si le collectif « contre Exhibit B » s'est structuré lors de l'exposition-performance parisienne et non à Avignon un an plus tôt, cela n'a rien d'un hasard de calendrier. Trois mois plus tôt, un mouvement contestataire comparable avait conduit à l'annulation de l'exposition-performance de Brett Bailey à Londres.

Au court d'entretiens ethnographiques réalisés dans le cadre de ma thèse début janvier auprès de médiateurs et d'animateurs culturels, mais qui ont ensuite débordé sur la polémique autour d'*Exhibit B*, il m'a semblé que le mouvement parisien de contestation « anti Exhibit B » était mimétique, inspiré des voisins anglais dont l'exemple fut rapporté notamment par Claude Ribbe et John Mullen, tous deux têtes de file du mouvement.

Cependant, le contexte anglais est très différent et la contestation a pris outre-manche les dimensions d'une véritable menace d'*action collective* (pris au sens de Charles Tilly, 1994) puisque deux des principaux syndicats ont soutenu publiquement le mouvement tandis que le journal « *The Guardian* » appelait au boycott. D'ailleurs, si la gauche s'est mobilisée massivement contre l'exposition en Angleterre bien au-delà de la « communauté noire », cela n'a rien d'un hasard. (Pour faire très vite) Même si les *post-colonial studies* ont souvent tendance à le minimiser, outre manche,

la variable ethnique comprend de façon implicite la variable sociale. (C'est-à-dire : quand on parle de « noirs », on parle, *relativement* aux « blancs », de « pauvres ».)

D'ailleurs un article paru dans le « *Guardian* (12/09) » est tout à fait explicite à ce sujet puisque, loin de limiter les enjeux de l'annulation d'Exhibit B à une question raciale, il l'étend aux autres classes populaires en partant de la question du financement public de l'exposition performance accueillie par le *Barbican Center of London*: « *We won't pay for the snobism and the hypocrit culpability feelings of any well bred* ». (« Nous ne paierons pas pour le snobisme et les sentiments de culpabilité hypocrites de quelques privilégiés bien nés. »)

(En vérité, ce détour britannique nécessiterait une explicitation à part entière que je suis obligé de remettre à une prochaine intervention faute de temps)

II/ Howard Becker « Les mondes de l'art » (1982). Justifications et champ de l'art d'État

En marge de l'exposé qui va suivre, je vais m'appuyer sur un ouvrage en particulier : Howard Becker « Les mondes de l'art » (1982). Dans ce livre, Becker se donne pour objectif d'analyser la création artistique dans son ensemble en partant des conditions économiques et sociales de sa production et de sa réception.

Pour lui, comme pour Pierre Bourdieu, les activités qui permettent l'œuvre d'art ne se réduisent jamais au seul artiste. Il vient donc s'inscrire en faux avec l'idée communément entretenue en histoire de l'art classique du « génie créateur » qui occulte les dimensions socialement et économiquement ancrées de la création.

Becker n'oppose pas le « moi » créateur au « moi » mondain de l'artiste (critique de la méthode Sainte-Beuve de Marcel Proust). Il replace l'artiste dans un champs *en train de se faire*, un « monde de l'art » (il y a des mondes de l'art pour Howard Becker).

Un monde de l'art donc dans lequel la réception par un public initié, le mode de financement, la présence d'une concurrence, ou encore les autres acteurs dépendants de la création (marchands, techniciens, critiques, fonctionnaires, etc.) contribuent à cette création que l'on ne peut comprendre que lorsque l'on se penche sur toutes ces « routines » et intérêts particuliers, par opposition à la fulgurance géniale de la création. Ce faisant il rompt avec la dichotomie « artisan/arsite » établie notamment par Baxandall et largement reprise par les historiens et sociologues de l'art depuis.

Mais surtout, Becker développe l'idée selon laquelle tout travail artistique nécessite des justifications rhétoriques diverses. Il montre ainsi qu'à mesure où l'art s'inscrit dans un *marché*

concurrentiel, on assiste à une inflation des justifications. (ex : quand vous avez de l'argent pour l'exposition d'un artiste et qu'il y en a 100 qui postulent, il faut opérer un choix, et ce choix nécessite d'être justifié selon des critères établis et non absolus.)

Howard Becker nous dit entre autre que la meilleure façon de comprendre un « monde de l'art » (il y a des mondes de l'art) c'est d'observer la façon dont ceux qu'il appelle de façon ironique les « esthéticiens » (beaucoup sont des collègues universitaires à lui) opèrent la distinction entre « ça, c'est de l'art, et ça, ça n'en est pas ». Il souligne notamment comment les esthéticiens partent d'une compétence technique pour invalider les autres formes de compétence et imposer des jugements de goûts socialement marqués sous couvert de rationalité. (D'aucun parleraient d'arguments d'autorité...)

Dans un premier temps, je présenterai un inventaire des principales traces écrites des justifications contradictoires publiées sur internet et dans la presse et écrites par les porte-paroles des deux camps. Cet inventaire n'a rien d'original en soi, cependant, j'ai essayé de replacer ces écrits dans leur contexte de production, à commencer par la biographie des différents auteurs, de sorte à envisager des intérêts implicites pouvant participer à expliquer leur positionnement.

(cf. le tableau récapitulatif en annexe 1 et récapitulatif de quelques trajectoires biographiques en annexe 2)

L'objectif que je me suis fixé est d'émettre le moins de jugement de valeur possible pour me concentrer sur une perspective compréhensive. J'ai donc juxtaposé en premier lieu des discours « pro » et « anti » Exhibit B en cherchant à neutraliser « les effets de champs », et notamment les hiérarchies de légitimité internes au champ médiatique retraçant cette polémique (le blog « alterinfo », relais des « anti-exhibit B » vs la rubrique « Culture » de Télérama, tribune des « pro-exhibit B »). On peut ainsi isoler quatre registres différents de justification qui mettent en scène des *conventions* formalisées autour d'une rhétorique et d'un champ lexical partagés. Les deux premiers registres, « juridique » et « racial », ont cristallisé les débats. Je m'attarderai quand à moi sur deux autres types de justifications : le registre « historien » et le registre « esthétique ».

Dans un second temps, je m'appuierai sur des extraits d'entretien ethnographique pour rendre compte d'un autre registre de justification que j'ai nommé « justification ordinaire » échappant largement aux canaux traditionnels comme à la controverse médiatique.

1) La loi comme premier registre explicatif. Exhibit B entre liberté d'expression et censure.

Jean Bellorini vs « BAMS » (cf. Annexe 1)

(Bellorini Le Monde.fr du 23/ rubrique « Culture ») : « *Plus que jamais, il faut tenir pour défendre le théâtre et affirmer sa mission de service public : l'œuvre de Brett Bailey est salutaire pour l'humanité toute entière. Ce soir, les représentations vont donc avoir lieu, même si je dois pour cela convoquer les CRS en tenue de robocop pour que la loi soit respectée. En l'occurrence, la liberté d'expression.* »

Dans l'autre camp, la chanteuse « BAMS » dénonce sur le plateau de « Ce soir ou jamais » sur France 2 : « *l'hypocrisie de ceux qui se cachent derrière le principe sacré de « liberté d'expression » dont chacun sait qu'il est à géométrie variable selon les personnes qui le revendiquent et les contextes* ». Elle illustre ensuite son propos avec le contre-exemple sur-médiatisé de la censure de « son compatriote camerounais », l'humoriste Dieudonné.

Je ne rentre pas dans le débat sur la liberté d'expression et la censure à cause de l'actualité. Mais, sorti du débat autour de l'attentat contre Charlie Hebdo, replaçons-nous dans le contexte antérieur de la réception d'Exhibit B. Sur ce point, et jusqu'au rejet du référé au conseil d'État déposé par la collectif anti Exhibit B, on constate finalement un *statu quo*. Me Hosni Maati, avocat des associations demandant l'annulation de l'exposition performance énonce de la façon suivante les raisons de la plainte : "*Des descendants d'un crime contre l'humanité sont heurtés qu'à nouveau on veuille les représenter dans une position d'animaux.*" (AFP, 8 décembre 2014) Me Rogis Froger, avocat du Centquatre pour la Mairie de Paris arguera en retour : "*les descendants d'esclaves n'ont pas le monopole de la dénonciation*" (AFP, 8 décembre 2014). Les deux parties se retrouvent campées sur leurs positions, l'une érigeant la liberté d'expression comme valeur absolue sans accepter d'en voir les limites, l'autre hurlant à la censure, en refusant ses contradictions.

2) Le registre racial de la couleur de peau. John Mullen vs Lilian Thuram (cf. Annexe 1)

Du côté des défenseurs et promoteurs de l'exposition, en réponse à la demande d'annulation, on mobilise Lilian Thuram, champion de football en retraite, modèle médiatique de l'intégration à la française « black blanc beur », pensé comme une figure de propédeutique républicaine pour défendre Exhibit B, (quand ce n'est pas la Marseillaise sifflée dans un stade). (Au passage, je n'ai jamais entendu aucun journaliste demander à Thuram son avis sur le traitement réservée aux immigrés africains de Calais ou sur le discours de Sarko à Grenoble). Il reste avant tout pour moi une caution médiatique pratique.

Dans le même ordre d'idée, la participation de « noirs » en tant que « performers » consentants donne la preuve du caractère consensuel de l'exposition performance. En omettant de préciser que ces *performers* sont là aussi, et peut-être avant tout parce qu'ils sont rémunérés.

Toutefois, bien que je pense que l'argument prêté aux détracteurs « *Brett Bailey est blanc donc il n'est pas légitime pour parler des noirs* » ait été largement exagéré par Pascal Blanchard entre autre, il ne faut pas non plus minimiser les paroles proférées par des manifestants et largement reprises sur la toile, prenant notamment à partie Thuram et des « performers noirs ».

Certains représentants associatifs (Franco Iallo par exemple, cf. annexe 1) ont pu en effet tenir effectivement ce type de propos. Ainsi, il faut admettre que certains ne regrettent pas forcément le contenu dénonciateur de l'exposition, mais le fait qu'elle ait été faite par un blanc et non par un noir.

Pour autant, il convient d'éviter de donner trop d'importance à ce registre de justification confiscatoire. Certains défenseurs d'Exhibit B ont en effet eu tendance à réduire l'argumentaire de leurs contempteurs à ce seul registre, de sorte à concentrer l'attention médiatique sur des éléments de langages comme «bounty», « faux-noirs », « traîtres » etc. proférés devant les caméras par les membres de la Brigade Anti Négrophobe à l'encontre des soutiens à l'exposition performance de couleurs noirs (Thuram et les « performers » noirs), participant à esquiver les autres registres de justification pouvant s'avérer plus gênants et difficile à contrer. Ce type de concentration rhétorique visant à insister sur les quelques rares dénominateurs communs entre une frange marginale radicale et les raisons de l'engagement de la masse des contestataires n'a rien d'original en soi. Pour tenter de décrédibiliser Martin Luther King, associons-le à Malcolm X, pour délégitimer Georges Marchais, dressons un parallèle avec Staline (Bernard Pudal, 2009).

3) Savoir historien et argument d'autorité. Pascal Blanchard vs Alcali Dieudonné Gnamankou (cf. annexe 1)

Le préambule de l'article de présentation de l'exposition sur le site internet du « Centquatre » pose d'emblée l'intention dénonciatrice et politique de l'artiste : (je cite) « *le metteur en scène sud africain (blanc) Brett Bailey a entendu le sanglot intemporel de l'homme noir.* » (précisons d'ailleurs au passage que le fait d'être blanc n'est jamais occulté et au contraire revendiqué.) Outre la conviction d'être d'une essence supérieure, habilité par les conventions et le droit à regarder de très haut le commun des mortels, Brett Bailey affirme d'emblée sa posture anti-raciste : donc, si l'œuvre est publiquement taxée de « raciste » par les opposants, c'est nécessairement qu'il y a malentendu sur sa réception.

Pascal Blanchard écrit en substance dans différents articles parus dans la presse ou sur internet pour justifier le positionnement de Brett Bailey : « *Exhibit B reproduit les zoos humains pour mieux en dénoncer l'abomination* ». Puisqu'elle respecte l'histoire qu'il a lui même participé à établir, le message mémoriel de cette exposition est performatif *en soi*, indépendamment de sa réception.

Ce registre de justification impose la compétence technique et le savoir universitaire comme des cautions interdisant toute remise en question d'objets se rattachant de près ou de loin à ce « sujet » historiquement maîtrisé tout en brouillant les pistes entre raison historique et positionnement politique.

Sur ce point, me semble-t-il, lorsque l'on mobilise l'histoire universitaire comme argument d'autorité -cad « *vous ne savez pas l'histoire que je sais, vous ne pouvez pas prendre position*»- pour expliquer ou décrire le présent, la plus grande précaution est de rigueur et ce, qu'elle que soit l'intention politique ou artistique dans laquelle s'inscrit le travail historien et dont il est le support. Or, au gré de l'exposition on navigue de la traite négrière du XVe siècle, aux femmes de ménages contemporaines en passant par les « zoos » humains du XIX e siècle dont Pascal Blanchard a fait sa spécialité historique.

Ce qui m'amène à m'interroger : sur quelle bases historiques Brett Bailey s'appuie-t-il pour juxtaposer ces faits multiséculaires ? D'ailleurs, il me semble que nous sommes en droit, sinon de critiquer, au moins d'interroger le travail historien à l'aune de sa réception artistique. C'est-à-dire à l'aune de l'usage que Brett Bailey fait de la référence historique aussi bien en revendiquant la dimension *également* pédagogique d'une œuvre reçue par les spectateurs comme une somme informative voir muséographique sur un objet largement méconnu en France, que pour en justifier l'existence a posteriori. Qu'entend-on réellement par « zoo » humain ? Dans quelle mesure ce néologisme participe-t-il à créer dans l'anachronisme la réalité historique qu'il tend à dénoncer ?

Sans rentrer dans un long débat à la fois historiographique, épistémologique et sémantique je crois qu'il est dangereux de perdre de vue que « l'histoire s'écrit au présent », cad de perdre de vue la possibilité même d'un ethnocentrisme (voir d'un égocentrisme) de l'historien qui intervertit au gré des circonstances casquette de mémorialiste engagé et casquette d'universitaire consacré sans distanciation, pour reprendre le terme de Norbert Elias (1993).

Or, Pascal Blanchard, comme Brett Bailey ne parlent pas ici « du » passé mais « d'un » passé, d'un passé partiel car partial, c'est-à-dire ancré dans une intention mémorielle actuelle : dénoncer la domination intemporelle et immuable du blanc sur le noir (tout en s'auto-proclamant de fait porte-parole de cette dénonciation).

Dieudonné Gnamankou, tout comme Claude Ribbe d'ailleurs, tous deux opposants d'Exhibit B et membre du Centre Dumas-Pouchkine œuvrent à l'inverse. À l'histoire douloureuse de Blanchard, ils entendent répondre par l'histoire glorieuse, héroïsant des personnages historiques noirs et africains qu'ils rattachent à la Grande Histoire politique et artistique (le général Dumas, maître révolutionnaire, l'écrivain Pouchkine fils d'un esclave africain affranchi et anobli par Pierre le Grand, etc.). Cependant, leurs travaux et leurs allocutions publiques n'ont pas la même ampleur que celle de leur principal opposant en ce sens où ils n'incarnent pas la même autorité dans les champs scientifique et médiatique que le discours de Pascal Blanchard dont la portée performative auprès des milieux intellectuels et institutionnels reste supérieure.

Dans les deux cas, on ne peut s'empêcher de questionner l'éventualité d'une projection historique intentionnelle visant à dénoncer ou promouvoir certains faits choisis pour leur écho contemporain. Ce qui ne me pose aucun problème en soi dans la mesure où cette posture est revendiquée, où le contexte de production est assumé et notamment la position des différents historiens dans le champ scientifique, en revanche, cette projection laisse planer un doute dangereux quand le tri opéré parmi les faits historiques considérés de part et d'autre n'est pas explicité, lorsque les contradictions éventuelles ne sont pas envisagées. Une fois encore, il me semble que nous nous trouvons ici face à une histoire sans hypothèses, centrée sur des discours, des faits choisis comme autant d'images triées.

Cette exposition révèle donc les limites du travail historique. Non dans son exactitude, mais dans sa justesse. En effet, bien que mises en scène, les données historiques, (archives, clichés photographiques etc.) sont *exactes*, c'est-à-dire d'époque. Cependant, elles ne sont pas *justes* car tous les éléments de l'histoire n'ont pas été inclus. On s'en tient à deux histoires, l'une douloureuse, l'autre glorieuse, qui ne sont pas incorrectes mais incomplètes. Je précise que ceci ne constitue pas un problème en soi. Toute entreprise historique est par définition partielle et partielle. Cependant, la distinction entre proposition spécifique et proposition générale n'apparaît pas toujours clairement dans le travail des différents historiens et laisse planer la possibilité d'une exhaustivité, d'une vérité. L'effet de déréalisation qui s'en suit marque pour moi les limites, le danger de l'histoire quand aux usages politiques et symboliques notamment qui peuvent en être faits.

Cependant, lorsqu'ils viennent justifier un engagement actuel, c'est alors l'usage politique qui en est fait qui doit, sinon alerter, du moins soulever un scepticisme méfiant. En effet, dans les deux cas, ces travaux participent pour moi à une réification de la négritude, loin des pratiques sociales, loin du vécu des différents individus et groupes dont ils s'érigent, chacun, en gardien mémoriel. Or, je vais essayer de montrer dans la suite de l'exposé que cette réification participe à masquer d'autres réalités

sociales et d'autres registres de justification « ordinaires » en terme de *réception* (ou plutôt de *non-réception*) des propositions culturelles et des choix politiques existants qu'il me semblent tout à fait nécessaire de prendre en compte pour adapter justement ces politiques et ces propositions aux populations réelles et non aux populations projetées.

Que sait-on d'ailleurs de l'histoire quotidienne, des pratiques et stratégies d'intégration ou de rejet culturel des descendants d'esclaves -ou non- noirs? Que sait-on de leur adaptation, de leur *autonomisation* vis à vis des institutions et des personnes censées les dominer ou les prendre en charge depuis toujours? D'ailleurs, ces institutions (je pense par exemple au récent discours de promotion de la « diversité culturelle » dans le monde de la culture d'État) ne se transforment-elles pas également au contact de ces immigrés et descendants d'immigrés, qu'ils soient fils d'esclaves ou non? Ces institutions et leurs garants intellectuels n'infléchissent-ils pas leur discours comme leur programmation *en réaction* également à une réception ou plutôt une *non réception* d'autant plus criante qu'elle est « visible » immédiatement par l'absence de noirs dans des lieux culturels situés dans des villes et des espaces sociaux où les personnes de couleurs noirs représentent la majorité des contribuables? Que sait-on de leurs pratiques culturelles, de leur usage du temps libre, de leurs préférences? Que sait-on de leur rapport *pratique* aux valeurs républicaines, à l'État, à l'histoire?

Ces questions soulèvent l'importance pour moi de sortir des « discours sur », c'est-à-dire, de rompre avec les références et les intermédiaires situés-sans-le-dire, pour accepter d'en considérer les contradictions (on voit le cas avec la polémique actuelle portant sur l'essentialisation a posteriori de la « Tolérance » de Voltaire, loin de s'être appliqué à lui-même ses propres préceptes) pour se pencher avec modestie et rigueur grâce à une observation fine des pratiques quotidiennes sur le vécu des personnes et des groupes considérés. Pour chercher à connaître avant de chercher à comprendre. Pour partager des pratiques au lieu de calquer des concepts et des représentations plus ou moins communément partagées sur des réalités éloignées.

4) Le malentendu esthétique et son pendant pédagogique : Télérama et les « esthéticiens » (Howard Becker, 1982) vs Claude Ribbe et le blog « Alter info ».

La justification de la création artistique par sa dimension esthétique n'a rien d'originale. Si éculée qu'elle soit, on ne peut lui retirer ce point : elle fonctionne toujours bien, ne serait-ce pour que les artistes obtiennent des subventions des DRAC (Directions Régionales de l'Action Culturelle) ou du ministère de la Culture. (Je pense notamment ici à l'article de P-M Menger « le paradoxe du

musicien » dans lequel il montre que le soutien de l'Etat à la création musicale participe *paradoxalement* à créer un milieu complètement coupé de la société. Seule importance : c'est que le représentant du ministère lui, trouve ça bien.)

De la même façon que la compétence technique « historique » autorise la dénonciation de la domination raciale, la compétence technique esthétique permet le jugement de goût, et donc, en matière de production artistique, le jugement tout court.

Un certain nombre d'« esthéticiens », pour reprendre le terme inventé par Howard Becker (mais on peut aussi penser aux « petits prophètes » décrits par Max Weber dans « Le Savant et le Populaire ») vont ainsi mobiliser leur compétence technique en matière artistique pour délégitimer les opposants à *Exhibit B*. Le malentendu esthétique viendrait ainsi, d'après eux, avant tout de l'incompréhension des détracteurs.

Comme l'écrit Marc Maire (cf. Annexe 1) dans un article du « Monde » du 28/11 à propos des détracteurs de l'exposition et des publics populaires qu'ils sont censés représenter, « *certaines n'ont malheureusement pas les clés pour comprendre la radicalité physique et mentale propre à l'art si particulier de la performance* ». Ou encore, Agnès Tricoire (cf. annexe 1) qui évoque devant les caméras du magazine en ligne « Altermondes » « *une controverse absurde autour de ce spectacle (...) une erreur d'interprétation totale de la part du collectif contre Exhibit B* ». Cette « esthéticienne » de profession (une fois encore au sens entendu par Howard Becker) rappelle par ailleurs au cours de l'interview les assises institutionnelles qui sont les siennes « *dans le cadre de l'observatoire pour la liberté d'expression monté par la Ligue des Droits de l'Homme* (dont elle est l'une des principales initiatrices) *on se rend compte que c'est un vrai contre-sens des censeurs (...) ça me conforte encore plus dans le combat que je mène depuis trois semaines avec la Ligue des droits de l'Homme, le Mrap, la Licra, ces grandes institutions antiracistes (...)* Pour conclure, en toute logique, sur le rôle pédagogique qui est le sien face à ce qu'elle appelle le « refus de voir » des détracteurs : « *On fera une mission de médiation avec le public, avec ceux qui veulent discuter, on est là pour ça.* »

Cette position surplombante en matière de compétence sous-tend la distance à surmonter. Or, si les « censeurs » le sont, c'est avant toute chose qu'il leur manque « les clés » de compréhension et d'interprétation, ce ne peut-être imputé à une faute et encore moins à une volonté de leur part.

C'est alors la compétence -voir la référence- sociologique qui est mobilisée pour expliquer ce que l'on considère d'emblée comme un « manque » culturel. En effet, si *certaines* échappent ou rejettent la proposition culturelle du Centquatre ou du Théâtre Gérard Philippe, c'est qu'ils sont, pour leur

plus grand malheur, déterminés par leur environnement socioculturel « défavorisés », enfermés dans des croyances, instrumentalisés par des intellectuels opportunistes, limités au football et au Club Med, aliénés par la presse « people », considérés comme autant de sous produits culturels, de cultures « ratées » ou incomplètes. Et, dans le cas limite où il arriverait à quelques uns de ces retardés culturels de développer un goût pour une « œuvre » légitime éloignée des « pratiques » culturelles de leur groupe social d'origine -l'intérêt pour un tableau de Nicolas Poussin par exemple (référence est ici faite à l'ouvrage récent de Bernard Lahire « Ceci n'est pas qu'un tableau, essais sur l'art, la domination, la magie et le sacré »)-, ils ne pourront alors que manifester dans l'enchantement béat et absolu pour une autorité culturelle légitime -et, de fait, en situation de domination- la maladresse des nouveau-riches ne possédant pas les codes et le capital culturel suffisant pour admirer une œuvre à sa juste valeur. Soit ils sont déterminés et enfermés dans un univers culturel clos, soient ils cherchent à se distinguer pour échapper à ce même univers clos. Dans tous les cas, la tautologie sociologique ne laisse que peu de place en matière de réception culturelle à l'autonomie ainsi qu'à la dimension positive des cultures populaires ; ce qui participe, d'après moi, à agrandir un peu plus le fossé entre cultures légitimes et cultures populaires.

La bonne réception culturelle est avant tout une réception de la bonne culture. Or, cette réception s'apprend. C'est d'ailleurs dans l'intention pédagogique de l'action culturelle que l'on retrouve me semble-t-il la posture paternaliste où misérabilisme sociologique (Grignon et Passeron, Hoggart) et légitimisme culturel se rejoignent.

La pédagogie en matière culturelle (l'action culturelle) apparaît ainsi comme une réponse *absolue* pour apprendre les codes d'une création artistique légitimée institutionnellement et considérée *a priori* de sa réception comme *universelle* et *universalisable*.

« Création culturelle » et « action culturelle » malgré leurs appartenances institutionnelles différentes et les lignes budgétaires spécifiques dont elles dépendent (Ministère de la Culture et Ministère Jeunesse et Sport) sont intimement liées dans les discours et les pratiques des acteurs, ne serait-ce que pour que ces derniers puissent justifier de leur existence et de leurs revenus.

La complémentarité affichée derrière la formule-valise « diversité culturelle » masque la concurrence et favorise, dans les faits, certaines propositions en matière d'action culturelle publique : celles qui s'inscrivent (par un agrément ou simplement par un discours) dans l'« éducation populaire ». Dans l'intention des financeurs publics imprégnés de ce principe républicain inaliénable et des intermédiaires institutionnels qui s'en réclament (Ligue de l'enseignement, fédération des MJC, FSGT, etc.), « l'éducation populaire » semble indissociable de

l'idéal de démocratisation culturelle. Or celui-ci s'appuie sur une forme descendante - légitimiste diront certains- de savoirs culturels proposés au plus grand nombre, et en particulier aux membres des classes populaires. (Jean Bellorini, « le plus », Nouvel Observateur 12/12: « (...) *il faut redoubler d'effort, avec le soutien des associations d'éducation populaire du 93 (sous entendu bien sûr, les incultes qui gesticulent de façon véhémence devant le TGP ne peuvent venir que du 93) pour sensibiliser les populations (...) et éviter que ce type de malentendu ne se reproduise.*»

Les bienfaits avancés de cette intention pédagogique ne sont pas neufs. Dans un autre article faisant suite à la polémique sur *Exhibit B* (le Monde. Fr rubrique « culture » 24/12) Jean Bellorini écrit « *la responsabilité de l'artiste est de RÉanimer la culture, (...) REDonner le goût (...), REDynamiser le débat.* » l'utilisation du préfixe suffit à suggérer la référence légendaire à un passé où peuple, artiste et intellectuel auraient été unis autour d'un intérêt commun pour une culture universelle à la fois politique et artistique (je vous renvoie à ce sujet à l'excellent ouvrage de Nicolas Mariot : « *Intellectuels et ouvriers dans les tranchées, le rendez-vous manqué* », 2013). Cela dit, il ne faudrait pas tordre le bâton dans l'autre sens et dire qu'il n'y a jamais eu de rapprochement. Le rôle des instituteurs (Mona Ozouf et Jacques Ozouf, 1989) dans la première moitié du XXe siècle est de ce point de vue tout à fait déterminants me semble-t-il, de même que l'expérience antérieure du communisme municipal.

En remontant le fil historique et sémantique d'une intention pédagogique qui me semble entrer en tout point en concordance avec la définition d'un paternalisme culturel, on note ici l'intention de « sensibiliser » les populations à la culture, comme on trouve « démocratiser » hier, « éduquer » avant hier, « élever » le peuple » un peu plus tôt encore, jusqu'à, bien-sûr, « éclairer » le peuple. En revanche ce qui est récent, c'est l'intérêt pour les effets, pour l'efficacité de l'intention pédagogique. Quelle est la réception populaire des universités populaires à la fin du XIXe? Les conférences sur « l'art et la citoyenneté » de Jules Simon organisées par la Ligue de l'enseignement dans les patronages et amicales laïques attiraient-elles réellement un public populaire? Manet, intronisé par le discours performatif de Zola (Bourdieu) était-il un artiste populaire, c'est-à-dire, les ouvriers des faubourgs parisiens le connaissaient-ils, l'appréciaient-ils, s'y identifiaient-ils ?

D'ailleurs, si l'on en retourne à la polémique initiale, Claude Ribbe ne s'y trompe pas. Dans ce que j'ai trouvé être son texte le plus intéressant sur le site « alterinfo » il écrit : « (...) *l'argument majeur qui est opposé aux contestataires est leur refus de voir la « performance » avant de la rejeter. Mais voir la « performance », c'est reconnaître Exhibit B comme une œuvre d'art et donc ce refus de voir, c'est peut-être tout simplement le refus d'accorder à Exhibit B le statut universel d'œuvre d'art.*» Pour Claude Ribbe, la racialisation dans l'humiliation imposée par Brett Bailey pose

problème dans cette « performance » car il est impossible pour une partie de la population d'accepter ce que d'aucuns considèrent comme une œuvre là où eux (sous entendu « nous » sous entendu « Claude Ribbe et ceux qu'il représente) ne voient qu'un outrage, une provocation non seulement insupportable dans le principe, mais surtout *impossible à regarder*. Il prêche ensuite pour des formes de production et d'action culturelles autonomes des financements publics c'est-à-dire autonomes des intentions éducatives dominantes afin, nous dit-il, de s'émanciper des œuvres dégradantes imposées par la politique culturelle d'État. Par exemple, il fait campagne au côté de la chanteuse Bams et d'autres personnalités, dans le sillage de la mobilisation contre *Exhibit B* pour auto-financer, par le biais d'un site internet de collecte de fonds (correspondant au « fund raising » britannique), le projet de film « Un autre regard » de Myriam Tadessé (cf. annexe 1).

Toutefois, (cf. ANNEXE 2) il n'en demeure pas moins que « Bams » comme Claude Ribbe ou Myriam Tadessé, au-delà de leur couleur de peau, semblent plus proches en terme de trajectoire, de position sociale, de revenus, de langage, de références, de Bellow ou Goncalvès, que des femmes de ménages, des agents de sécurité, des travailleurs dans le BTP, des jeunes footballeurs fans de Booba, etc. dont ils se font les portes paroles et dont ils s'érigent en modèle identificatoire. Questionné par des journalistes sur le soutien apporté par certains à la liberté artistique, notamment Lilian Thuram, Claude Ribbe répondra à son égard : "*Moi je suis agrégé de philosophie, lui, il est footballeur*".

Cette sentence à l'encontre de Thuram est lourde de sens puisqu'elle sous entend : « nous avons beau être tous les deux noirs, nous n'avons pas les mêmes compétences pour juger du bien-fondé de cette oeuvre ». « *Ne sutor ultra crepidam* » : que le cordonnier ne juge rien au dessus de la chaussure. En déniait le droit à un « simple footballeur », prolétaire de la culture, la compétence du jugement, il rejoint le légitimisme culturel de ses adversaires. Nul doute que Claude Ribbe ferait un très bon professeur pour enseigner à Lilian Thuram « les clés » qui lui permettront de comprendre en retour où se situe son propre intérêt d'homme noir « droit, digne et déterminé », pour reprendre ses mots.

Ce qui classe vraiment ici, ce n'est pas la race, c'est la compétence. La question du paternalisme intellectuel (ou des intellectuels paternalistes) et son pendant pédagogique transcende donc le cœur même de l'opposition entre « pro » et « anti » Exhibit B.

Cela étant dit, l'arrivée d'un personnage comme Goncalvès (cf. Annexe 2) venu d'en bas, de l'action culturelle, animateur sportif porté par la vague « diversité culturelle » à la tête d'un complexe culturel de premier plan comme le Centquatre ne doit rien au hasard mais correspond à mon sens à

une époque de mutations des formes traditionnelles de consécration dans le monde de la création culturelle et artistique qui ne parvient plus aujourd'hui à justifier de son existence indépendamment de l'action culturelle, c'est-à-dire indépendamment de sa réception par un public élargi. Cet exemple participe-t-il à illustrer une époque de transformation comparable à cette période charnière entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle qui a vu émerger une « nébuleuse réformatrice » (Christian Topalov) ?

Puisqu'il n'est pas possible, lorsque l'on déplace l'analyse de la production à la réception, de dissocier la création culturelle de l'action culturelle, c'est à dire de dissocier l'intention artistique de l'intention pédagogique ; la politique culturelle dans son ensemble (ministérielle, régionale, municipale) devient un service public culturel dont chacun est aujourd'hui en droit de se demander si il est toujours au service du public, c'est à dire de l'intérêt général, ou de l'intérêt (et des revenus) de quelques uns. Je ne dis pas ça pour faire un procès d'intention aux artistes subventionnés, mais au contraire parce qu'il me semble que refuser cet état de faits revient à persister dans le cynisme ou le déni d'une fin de règne qui ne dit pas son nom. Bref, revient à creuser un peu plus la tombe d'un monde culturel egocentré, coupé de toute réception populaire, avec pour seule perspective un avenir hypothéquant des générations d'artistes et de médiateurs culturels tout en favorisant les alternatives populistes et libérales.

III/ Negrophobie, ou mépris de classe ? Au-delà de la réception contrariée, la non-réception : Justification ordinaire des portes-paroles du « non-public ».

Certes, force est de constater que les spectateurs de l'exposition étaient majoritairement blancs, tandis que les manifestants étaient majoritairement noirs. (On peut d'ailleurs supposer que malgré l'effet d'annonce démocratique de l'exposition le public réellement cibler correspondait plutôt à un public initié (Howard Becker), blanc et parisien.) Cependant, les spectateurs n'étaient-ils pas également tendanciellement plus riches, plus parisiens, plus propriétaires, n'occupaient-ils pas comparativement des emplois mieux rémunérés, leurs enfants n'étaient-ils pas relativement plus diplômés que ceux des manifestants? Etc.

Au-delà même des différences socio-économiques objectives entre les manifestants et les spectateurs, les « noirs » qui se sont mobilisés contre exhibit B (environ une centaine de manifestants en moyenne) étaient-ils réellement représentatifs de la pensée de tous les noirs d'île de France ? Quelle est la réalité pratique de la « communauté noire » dont parle entre les lignes Claude Ribbe et consorts pour désigner un ensemble dont ils seraient les représentants ?

Lorsque l'on s'attache à la réception populaire de l'oeuvre en sortant des discours et des biographies des différents porte-paroles pour observer les groupes qu'ils sont censés représenter, tout dépend de ce que l'on décide de montrer, et de voir.

Malgré l'effet d'annonce que l'on retrouve aussi bien chez les défenseurs que chez certains opposants, la couleur de peau ne semble pas créer une unité supérieure à d'autres formes de groupement. Je pense en particulier à l'appartenance religieuse (évangélistes, musulmans, catholiques) qui se recoupe largement avec ce qu'on pourrait appeler, pour faire vite, les origines. Par exemple, qu'est-ce qui explique que les antillais se soient très peu solidarisés au mouvement anti Exhibit B ? Ce point me semble tout à fait crucial dans une perspective compréhensive mais demanderai une analyse à part entière notamment autour du rapport à l'État des différents publics « noirs » concernés et invisibilisés derrière la construction englobante de « communauté noire » reprise par les journalistes qui participent, en la relayant sans travail de confrontation et d'analyse critique à un effet déréalisation performative.



(cliché photographique d'une « œuvre » d'Exhibit B. trouvée sur « google image.com »)

Il s'agit d'une femme de ménage noire, encagée, mise en scène dans une attitude dominée, « dégradante » dirait Claude Ribbe.

Cette femme, comme me le confiera l'un de mes enquêtés noir (Toumani, cf. tableau en annexe), à qui j'ai montré l'image « *tous les enfants dont les parents triment la connaissent. Cette femme c'est ma mère et celle de tous mes amis, et j'ai des amis portugais !* »

Car cette femme, à la différence de la Vénus Hottentote ou du Général Dumas n'a rien d'extraordinaire, d'héroïque ou d'allégorique elle est même tout à fait banale et ordinaire. L'identification immédiate pour certains n'a alors besoin d'aucune référence ni d'aucune légende qui se voudrait héréditaire. C'est en effet autour de cette image que l'imposture de l'historien mémorialiste engagé apparaît. C'est autour de cette image que les tenants d'une histoire glorieuse de la colonisation comme les militants d'une histoire douloureuse se retrouvent pour s'opposer

ensemble aux historiens de l'histoire de l'ordinaire, c'est-à-dire de la socio-histoire.

La mise en scène artistique est ici d'autant plus dégradante (et j'emprunte ici sciemment le terme à Claude Ribbe) qu'elle fige cette femme ordinaire dans une posture dominée. Ce qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs les œuvres de Duane Hanson dont l'objectif artistique assumé basé sur un misérabilisme hyperréaliste était déjà à l'époque (années 1970) la dénonciation politique, bien que qu'il ne s'agissait pas tant à l'époque de dénoncer le racisme que la société de consommation comme forme supérieure de domination.



(différents clichés des sculptures hyperréalistes en bronze et polychrome réalisées par Duane Hanson dans les années 1970)

Lorsque Brett Bailey fige cette femme dans une posture misérable, il porte la focale *uniquement* sur cette dimension, c'est à dire sur son uniforme de femme de ménage surmenée. De fait, en réifiant ainsi cette femme et en l'érigant en symbole idéal-typique d'une personne cumulant les attributs de la domination, il interdit toute identification possible avec la vérité ordinaire de cette femme qui montrerait cette femme telle qu'elle est «vraiment ». Quittant ses sabots Krox et sa tunique à fleur dès qu'elle passe la porte de son travail pour revêtir les habits bon marché qu'elle aime et qui participent à faire d'elle ce qu'elle est vraiment, une mère de famille qui comme toutes les mères, est inquiète pour le devenir de ses enfants, une voisine polie et discrète, une dirigeante associative dont chacun loue l'engagement et le dévouement pour la communauté, etc. De fait, si le parti pris ne peut être reproché à l'artiste en tant que tel, en revanche, il peut l'être lorsque l'artiste affiche et revendique une ambition pédagogique dénonciatrice en plus de la seule dimension esthétique.

C'est-là que réside pour moi l'imposture. Lorsque l'on se veut le représentant d'un groupe que l'on cherche à personnifier ou incarner, soit on montre tout, soit on ne montre rien. Que sait Brett Bailey de cette femme dont il se fait le porte-parole, ormis le fait qu'en tant que « blanc » il se sent

coupable de « la nourrir » en lui donnant à faire son ménage? As-t-il déjà été chez elle ? Connaît-il ses enfants ? L'a-t-il accompagné rayonnante à un repas de famille ou un mariage ? Sais-t-il comment elle dépense son salaire ? Ce qu'elle fait de son temps libre ?

Pour tenter de sortir du discours de porte-paroles auto-proclamés (usage du « nous », du « on » du « notre communauté » etc.) repris tel quel par les principaux médias qui participent ainsi à construire de façon performative ces individus en « représentants », indépendamment de la réalité de leur représentation, je me suis intéressé aux « justifications ordinaires » d'un autre type de porte-paroles : des bénévoles et professionnels de l'action culturelle, intervenants dans différentes associations de quartier de Seine-Saint-Denis et du Val de Marne.

La réalisation de ces entretiens n'était pas motivée initialement par la polémique autour d'*Exhibit B* qui n'occupe qu'une part minime des discussions, mais par des questionnements qui jalonnent mon travail de thèse autour des choix budgétaires et des modes de financement des associations dites « d'éducation populaire », des formes de négociation avec les financeurs/prescripteurs politiques, avec les différents publics concernés, etc. Pour être tout à fait exacte, suite à la polémique, j'ai repris contact avec certains des enquêté-e-s qui ont pour caractéristiques communes en plus d'être des professionnelles de l'action culturelle en Seine-Saint-Denis, d'être noir-e -s ou métissés de peau.

A/ Toumani (les prénoms ont été anonymisés) a 33 ans. Il est né en France de parents guadeloupéens, Il obtient son bac ES en 2007 après avoir redoublé deux fois puis poursuit jusqu'en licence en histoire à Paris 13. Il est aujourd'hui « médiateur culturel » dans une MJC (Maison des Jeunes et de la Culture), au coeur d'une cité HLM du 93 proche de Saint Denis. Il habite en HLM. Je l'ai connu par l'intermédiaire d'un de mes étudiants. Il connaît Exhibit B puisque il passe tous les jours devant le TGP. Il me confie s'être arrêté une fois ou deux pour regarder et se mêler un peu aux manifestants mais ne pas avoir pris part activement au mouvement pour autant. Il connaissait personnellement l'un des militants les plus radicaux de la contestation contre Exhibit B, Franco Iallo (co-fondateur des Brigades Anti Negrophobie) pour s'être engagé à ses côtés lors de la campagne « Stop le Contrôle au Faciès » quelques années plus tôt.

B/ Kelly 22 ans, animatrice socio-culturelle en centre aéré et en maison de quartier (spécialisée en danse et musiques caribéennes) née de parents maliens, elle me dit vivre chez un oncle en HLM dans un quartier populaire du 19^e arrondissement de Paris. Je l'ai rencontré dans le cadre de sa formation universitaire en IUT « Carrières Sociales option animation socio-culturelle ». Elle a entendu parler de loin d'Exhibit B (article dans le 20 minutes, commentaires de son père au journal de 20h). Elle ne se souvenait plus qu'il s'agissait d'une polémique autour d'une exposition.

C/ « Moussa », 40 ans, président d'une association de quartier et médiateur-culturel récemment salarié à temps plein en CDI dans une ville de proche banlieue parisienne dont la mairie est récemment passée à droite après 80 ans de dynastie communiste, ce qui motivait cet entretien à l'origine. En effet, de nombreux éléments prêtent à penser qu'il a joué un rôle important dans l'alternance politique (son hostilité à l'égard de l'ancienne équipe municipale communiste, ainsi que son « amitié » pour le nouveau maire de droite, son capital de popularité dans son quartier, ou encore le fait que le taux d'abstention ait particulièrement baissé dans son quartier au dernière municipale et tandis que les votes se portaient majoritairement vers l'actuel maire de droite, plus encore dans le bureau de vote qui jouxte le local de son association). Il a suivi de près la polémique autour d'Exhibit B, me confie être membre du « groupe Facebook Contre Exhibit B » pour « suivre ce qui se dit ». Pour autant il n'a pas pris part au mouvement et n'a participé à aucune manifestation. Lors de chaque entretien, j'avais apporté des exemplaires papiers des photographies de la manifestation ainsi que des œuvres de Brett Bailey (cf. ci-dessus).

Dans un premier temps, je vais revenir sur les « justifications ordinaires » de la « non-participation » de mes enquêtés, pourtant « noirs » tous les trois, au mouvement de contestation « Contre Exhibit B ». Puis, je reviendrai sur les questions de (non)réception culturelle.

(Kelly) "Ca existe pas "les noirs" dans la pratique. C'est un truc de blancs ca. (...) Tu crois qu'un noir catholique de la Martinique va se marier avec une noire musulmane du Mali, ou même qu'une fille du Mali va épouser un sénégalais? nonnonnon moi je te dis, je sais bien ça ! (...) c'est un trip de parano ca, c'est son délire là, au gars de l'exposition dont tu parles. (...) Moi, je sais que tu demanderas à tout le monde autour de moi et tout le monde te dira la même chose. Enfin, si je dis que t'es avec moi hein !

Moussa (à propos d'une analyse qu'il fait de la non-participation des populations caribéennes à la contestation contre Exhibit B : «(...) les antillais tu sais, pour moi, ca fait un peu comme si ils avaient été achetés. On les a fonctionnarisé comme dit mon père (il rit), pour qu'ils se tiennent tranquille en métropole quoi. (j'hausse les sourcils, il s'en aperçoit.) Mais attention hein, je dis pas qu'ils y trouvent pas leur compte hein ! ils font comme si ils étaient des gentils bien intégrés tout ca, ils donnent le change en face, devant le chef, mais faut pas croire qu'ils soient pas critiques hein ! Tu vois ce que je veux dire ? (silence) Je veux dire : « c'est des malins quoi ». (silence) Comment tu veux qu'ils critiquent l'État alors que c'est l'État qui les nourri qui leur donne leur logement et tout? (...)

Mais je sais que ça change. C'est plus comme avant ça. (silence) Je sais que c'est (aussi) pour ça que les gens veulent plus dépendre de l'argent de l'État, veulent plus qu'on leur dise qu'ils sont assistés tu vois ? (silence) Parce que moi j'en connais maintenant des gens qui disent « fuck », qui disent maintenant on se démerde sans vous ! J'en connais des gens qui refusent parfois les aides quitte à galérer encore plus mais juste parce qu'ils veulent plus baisser la tête comme des chiens tu vois ?(...) (il développera ce point passionnant un peu plus loin) Dire : « J'baisse pas les yeux ». C'est important ça tu sais pour les gens ici. Dire : « je vous dois rien » quand ils entendent comme Chirac il a dit : « le bruit et l'odeur des immigrés assistés ». Mais tu peux pas te souvenir de ça toi (en me désignant de la main) t'étais trop jeune. »

Ces deux extraits soulignent d'abord la réification de la « communauté noire » dans les discours de justification intellectuelle et médiatique comme une catégorie abstraite, éloignée de la réalité. La façon dont « Moussa » lie ensuite la question « raciale » avec la question de la dépendance à l'État (aux services publics) des populations immigrées me semble tout à fait intéressante et mériterait un éclairage spécifique.

(Toumani) « Je vais te dire ce que je pense moi. Les professionnels comme Bailey, ils en vivent de la domination, de : « mon pauvre petit noir malheureux, regarde je me flagelle (il fait le signe) moi, le méchant blanc.» C'est leur gagne pain quoi. Le pire avec eux c'est que c'est pas comme les bourges du « 16 » (comprendre 16^e arrondissement de Paris) en Cayenne (comprendre 4x4 de marque « Porsches ») tu vois ? moi je pense que le problème c'est leur bonne conscience tu vois. Parce que tu sais comment c'est toi hein ? (il me jauge en se reculant sur sa chaise, puis, petit rire en baissant les yeux, j'essaie de garder l'air neutre et cacher mon malaise) ils œuvrent pour notre bien tout ça, ils sont ouverts au monde avec leur nounou noire tu vois ? (j'hoche la tête avec un air d'approbation l'incitant à en dire plus) tu comprends, ils ont vu les pauvres du monde en partant avec leur sac à dos tu vois, où quand ils viennent ici à la sortie du métro avec leur tract du parti de Mélenchon. (Ce que, je dois dire, j'ai également largement pris pour moi. J'ai été militant actif au Parti de Gauche dont Jean-Luc Mélenchon est capitaine au court de mes premières années universitaires. Je suis presque certain qu'en disant cela, « Moussa » le savait. Qu'il me provoquait en somme. Je ne lui ai rien dit pourtant concernant mon engagement politique passé. Je dirai qu'il l'a « senti ». Sans doute aura-t-il fait le rapprochement intuitivement en sachant que je suis blanc, parisien,

doctorant en histoire et enseignant).

(Toumani) « *Ce qu'ils ne comprennent pas c'est qu'on s'en fout qu'il y ait plus de noirs dans leurs théâtres et leurs expositions. C'est pas des quotas qu'on veut. (...) on veut faire ce qui est bien pour nous, pour les jeunes, parler de ce qu'on a envie, montrer ce qu'on veut montrer, tu vois ce que je veux dire ? Tu me demandes pourquoi les gens ici ne vont pas au musée spontanément alors que c'est gratuit. C'est évident pourtant, non ? Moi, ça me semble évident. Ça renvoie à rien de positif pour eux. Dire « j'ai vu un tableau de Brett Bailey » ici, ça parle à personne, tout le monde s'en moque. En plus, moi je vais te dire honnêtement, ils ont pas besoin de ça. D'être humilié encore un peu plus. L'école leur a déjà bien fait du mal à la plupart. Ils vont être maladroits, ils auront pas les codes pour comprendre. (...) La dernière fois, on a été au musée Rodin. Au moins pour qu'ils voient à quoi ça ressemble. Franchement, j'étais impressionné, ils se tenaient bien, respectueux et tout. A un moment une dame est venu me féliciter, me dire qu'elle admirait le fait d'amener des jeunes de banlieue au musée à Paris. Je l'ai vu ensuite elle a passé son sac à main en bandoulière devant elle quand elle est passé à côté des jeunes. C'est des signes qui trompent pas. Et je sais que les jeunes ils sont comme moi. Ils voient bien ça. Alors je me suis dit qu'on retournerait plus là-bas. Que ça faisait plus de mal que de bien (...).*

Tu vois, moi, ici, dans ce quartier bah (il balaie l'air de la main en désignant tout autour de lui), il y a un jeune de 12 ans sur deux qui a jamais vu la mer... bah, y'en a presque autant qui savent pas nager tu me diras, alors (il rit -jaune-)... et tu sais ce qu'ils (ses interlocuteurs à la mairie) me disent ? « On est pas le club Med ». comme si le but des vacances c'était juste faire la bamboula et bronzer avec des GO. Et tu c'est ce que c'est leur alternative ? C'est des spectacles ou des expositions sur la citoyenneté et la laïcité tu vois ? Tu vois ce que je veux dire ? les trucs de l'éducation populaire tout ça,...à des jeunes et des familles qui croient plus dans l'Ecole... tu vois ce que je veux dire ? (silence. Je comprends que ce n'est pas une vraie question. Il cherche à me convaincre désormais.) C'est quoi le plus important dis moi ? Dis moi ce que je leur dis moi aux jeunes et aux mamans qui viennent au centre? (je/il leur dis/t:) « j'avoue, tu sais pas nager, et comme t'auras jamais le bac S option européenne et latin je sais pas quoi, bah tu resteras une merde toute ta vie. Mais c'est pas grave parce que tu connais les valeurs de la République et puis les musées de Paris sont gratuits pour toi quand

tu montres ta carte et ta gueule de pauvre de banlieue -Je reçois de la pub tous les jours sur ma boîte mail pour emmener des jeunes au Centquatre dont tu me parles!- alors quoi, je fais quoi moi ? Je leurs dis quoi ? « Aller on va tous au Centquatre bien gentiment, pour montrer qu'on est des bons petits noirs : « toi, tiens-toi tranquille, toi enlève ta casquette, toi enlève ton voile, et arrête de brûler des voitures, de cracher par terre, sois un peu plus reconnaissant, remercie » (...) Tu me parlais toute à l'heure de « l'éducation populaire ». bah c'est pareil pour moi en fait, moi je leur (il sous entend ces interlocuteurs de la Mairie de B.) dis pas, mais je pense : « t'es qui toi pour « éduquer le populaire » en lui disant « ta culture c'est de la merde, viens voir la mienne ? » (silence) Après on se débrouille hein ! Faut pas croire. Comme je te disais (...) On déguise les projets Disney en mode « éduc pop ». On négocie quoi : « ok le projet Louvres avec la Joconde, la pyramide en verre tout ça, mais seulement si après on obtient aussi des sous pour emmener les familles à Walt Disney ou avoir des places pour l'UGC ! tu vois ? » (...) Et puis tu sais, comme je te disais : heureusement, y a aussi les refré» (comprendre « les frères », comprendre la mosquée et les personnes les plus riches du quartier qui l'ont aidé financièrement quelques années plus tôt à louer un écran géant pour retranscrire la coupe du monde, ce que lui refusait la mairie communiste) .

Dans un registre comparable, Moussa m'expliquera : (...)Tu sais, les familles ici en ont assez qu'on leur dise que bah « vos fêtes de zoulou où vous égorgez des poulets dans l'évier tout ça, bah c'est bien gentil, c'est coloré et tout mais ça va pas être possible de les faire dans la salle de la mairie parce que c'est un endroit laïque, de la République». Par contre t'as le droit de venir faire du « jumbé » ou des expositions de sculptures cainfri (africaine) là-bas. Pas de problème. Quand même, ça c'est pas pareil, c'est de la culture ça, tu vois ce que je veux dire ? Ils (il parle des élus locaux et des services municipaux, principaux financeurs de l'action culturelle) trient ce qu'ils veulent qu'on ait le droit de faire et de ne pas faire, ce qui est utile et bien ou pas(...).

Une partie de l'entretien réalisé auprès de Toumani porte sur le financement d'une action culturelle de quartier dont il m'explique qu'elle lui semble épurée des pratiques de loisirs populaires onéreuses. Ce sujet constituait le coeur initial de l'entretien cependant, comme l'enquêtée croise spontanément les deux, il me semble important de ne pas trahir la cohérence du discours de Toumani : « (...)

Tu me montre la tof (photo) là, tu me parles de l'exposition Exhibition je sais pas quoi, au Théâtre je sais pas quoi. Bah, tu vois, pour moi, c'est pareil. C'est du pareil au même que leur truc là, à porte de Pantin. Leur grand bâtiment symphonique tu vois ? Tu vois le truc tout neuf qu'ils sont en train de construire là, un peu chelou (louche) avec des miroirs et tout. Bah il paraîtrait que ça a coûté 380 millions d'euros ! Et nous, tu vois, bah on nous dis que c'est trop cher d'emmener les jeunes et les familles dix jours en camping, dix jours loin de la cité, avec d'autres gens, dans un autre cadre que le quartier tu vois ? C'est vrai que les couchés de soleil magnifiés dans la musique de Beethoven ou sur les tableaux de Van Gogh c'est de toute beauté, je dis pas. Mais comme je dis souvent, tu crois pas que c'est bien aussi « en vrai » un couché de soleil ? Tu vois ce que je veux dire ? Tu crois pas qu'y a un problème toi ? (A titre personnel, mais parce qu'il me semble important de le notifier, j'avais, le jour de l'entretien acheté mes places pour le concert d'ouverture de la nouvelle salle de l'orchestre philharmonique de Paris qui aurait lieu deux mois plus tard...)

Il me semble tout à fait important de noter que les questions économiques et d'offres de services culturels sont intimement liées dans les différents discours ordinaires sur l'offre de pratiques culturelles de loisirs.

En matière culturelle, les frontières entre Etat et marché sont tout à fait poreuses. De même, en rapprochant l'exposition performance Exhibit B de la construction du « Philharmonique » d'un côté, et, en les opposant tous les deux à d'impossibles vacances en camping ou d'accès à des cours de natation, Toumani justifie avec ses mots et ses propres grilles d'analyse opérantes dans son environnement l'illégitimité d'une certaine offre d'action culturelle par rapport à une autre. En d'autres termes, il rappelle la distance entre une offre culturelle publique et sa non-réception populaire qui apparaît en creux dans l'évocation de *préférences* culturelles reléguées (camping, cours de natation, fête communautaire, etc.). D'ailleurs, ces pratiques n'ont rien de « populaires » à proprement parler. Elles correspondent d'après moi, à un idéal moyen de normes culturelles à atteindre pour des personnes appartenant effectivement aux classes populaires.

On retrouve dans les justifications de la « non-réception » développées par Toumani l'expression d'un « manque », comparable sur le plan rhétorique avec le « manque » évoqué par les esthéticiens. Cependant, l'objet du manque n'est pas le même dans les deux types de registres.

Tandis que les « esthéticiens-pédagogues » souhaitent « sensibiliser » (c'est-à-dire, « élever ») les « populations défavorisées » en leur donnant les clés de lecture esthétique et politique leur « permettant d'accéder » à une culture légitime limitée à quelques héritiers privilégiés, Toumani comme Moussa souhaitent quand à eux combler un manque vis-à-vis de pratiques culturelles qui semble échapper tout à fait aux orientations de l'action culturelle publique.

Contrairement à ce que suggère l'explication déterministe de la non-réception par un mécanisme d'enfermement sociologique des classes populaires dans certaines pratiques culturelles immédiatement accessibles par un phénomène d'imprégnation subit, la justification d'une non-réception culturelle pour l'offre existante telle que l'a développé Toumani ou Moussa ne se limite pas à conforter les populations concernées dans des pratiques existantes et immédiates. Ils expriment clairement l'expression de manques populaires qu'ils évoquent sous la forme d'espérances culturelles qui semblent échapper aux médias traditionnels d'une part et entrer en concurrence avec l'offre existante d'autre part. En effet, Toumani comme Moussa évoquent la distance des publics qu'ils représentent avec les pratiques qu'ils identifient comme celles « de tout le monde », comme une norme à atteindre donc (vacances à la mer, à la montagne, camping, cinéma UGC, cours de natation, pratiques sportives diversifiées, fêtes communautaires, musiques et danses « du monde », cours de bricolage et de mécanique, (l'une des spécialités de Moussa qui attire un large public dans son association de quartier etc.) et non avec les pratiques culturelles « de quelques uns » (aller au théâtre, au concert, au musée, à Paris, etc.).

En effet, ce qui ressort des discours de justification de ces représentants de l'ordinaire, ce n'est pas tant la distance avec les pratiques légitimes d'une classe intellectuelle de centre-ville qu'avec une classe moyenne dont les pratiques culturelles semblent constituer pour les populations des cités HLM le curseur normé.

Contrairement à la dichotomie distinguant d'un côté « cultures populaires » et de l'autre « cultures légitimes », il me semble qu'il faudrait réfléchir à la constitution d'une autre catégorie de pratiques culturelles normées, qu'on pourrait désigner comme des « cultures moyennes » dont il est trop rapidement considéré me semble-t-il qu'il est acquis qu'elles se soient massifiées (ou démocratisées) depuis longtemps parce qu'elles ont été libéralisées. La comparaison historique permet de retracer la réception populaire mouvante (c'est-à-dire la *préférence*) pour des pratiques culturelles d'une époque à une autre. Ainsi, dans des époques antérieures, certaines pratiques culturelles « moyennes » (camping, colonies de vacances, savoir nager etc.) s'étaient largement démocratisées participant à réduire la distance entre classes moyennes et classes populaires. Aujourd'hui, nous sommes en droit de nous demander si c'est toujours le cas.

Dans la fin de la discussion avec Moussa, j'essaierai d'en savoir un peu plus sur son sentiment vis-à-vis d'Exhibit B en lui demandant de comparer Brett Bailey et Eric Zemmour. Il m'expliquera que pour lui « ce n'est pas pareil, mais quand même ». Pour tenter de résumer sa pensée sans rentrer dans le détail, en matière de racisme et de prolophobie, je dirai que, pour lui, Eric Zemmour incarnerait quelque chose comme le nouveau riche, provocateur et vindicatif qui cherche à se distinguer tandis que Bailey serait plutôt l'aristocrate, charitable, établi et érigé en modèle, soutenu par l'institution. Je retiens surtout cette phrase qu'il a emprunté je crois mais qu'il me déclame à la fin de l'entretien comme si elle venait de lui : « *si je devais dire une seule chose à ce monsieur, ce serait : non Brett Bailey tu ne « rendras » sa dignité à personne, car personne ne l'a jamais perdu !* » Il rit à nouveau, ouvertement. Je sais à ce moment-là qu'à travers Brett Bailey, il s'adresse aussi à moi.

Pour moi l'intérêt de la contestation donc ne tient pas tant dans ses atours racialisés, que dans la non réception généralisée pour une offre culturelle à vocation démocratique, replacée dans un contexte où la culture est partout attaquée et sommée de justifier de son existence (aussi bien à droite qu'à gauche d'ailleurs).

Conclusion de la communication :

A la suite de cette démonstration, je me permets de livrer mon point de vue. En continuant de défendre les conventions, de se protéger derrière les murs hauts, rassurants et valorisants des compétences esthétiques et historiennes pour se distinguer dans un entre soi de plus en plus réduit, en continuant à délaissé voir mépriser la médiation culturelle au profit de la création artistique, de nombreux intellectuels, chercheurs, enseignants et artistes participent pour moi à scier la branche sur laquelle ils sont assis.

Après avoir réglé son sort à la « négrophobie » vous me demander par le titre même de la séance du séminaire de me positionner, de choisir entre « mépris de classe » et « prolophobie ». Je laisse la « prolophobie » à ce cher Edouard Louis (auteur de « En finir avec Eddy Bellegueule »). À la réflexion, je n'utiliserai pas non plus la formule « mépris de classe » pour désigner les jugements moraux portés sur la mauvaise réception ou sur la non-réception de l'oeuvre de Brett Bailey car, me semble-t-il, le « mépris » est un acte trop personnel, trop contrôlé et intentionnel pour refléter véritablement les causes sociales profondes de ce jugement. Le terme qui me semble le plus approprié est celui de *distance*. En effet, ce qui me frappe ici c'est la distance sociale et culturelle entre ceux qui s'érigent en porte-parole des intérêts de publics spécifiques (les « noirs », les classes

populaires) et la préférences et espérances de ces populations qui semble très différente lorsque l'on déplace la focale pour donner la parole à d'autres représentants.

Au-delà de la polémique, ce qui m'inquiète personnellement quand je met de côté mes références et les justifications intellectuelles divergentes pour écouter, c'est-à-dire, accorder un réel crédit aux justifications ordinaires de Moussa, Toumani ou Kelly qui renvoient dos à dos opposants et défenseurs d'Exhibit B -pour rappeler la détresse culturelle des jeunes et des familles populaires dont ils me semblent être, au-delà des discours performatifs, des porte-paroles effectifs- , ce sont les conséquences politiques et sociales que pourraient comporter l'aggravation d'une distance culturelle entre représentants et représentés concernant une certaine idée sociale et humaniste que l'on peut se faire de la République.

ANNEXE 1 : Tableau récapitulatif des différents portes paroles et registres de justification

Registres de Justifications	A/porte-paroles des publics "pro" Exhibit B (spectateurs avérés ou potentiels) ==> les intégrés de la culture	B/porte-paroles des publics "anti" Exhibit B (manifestants avérés ou potentiels) ==> les francs tireurs de la culture	C/ portes paroles du "non-public" (populations ordinaires visées mais non touchées par A/ ou B/) ==> les invisibles de l'action culturelle
1) Légal	<p>Jean Bellironi Directeur du TGP metteur en scène parisien, médiatique et consacré.</p> <p>Me Rogis Froger Avocat du Cenquatre pour la Ville de Paris</p> <p align="center">⇒ liberté d'expression comme valeur absolue</p>	<p>"Bams" Elle grandit à la celle saint-Cloud, ancienne athlète de haut niveau, chanteuse de jazz parisienne</p> <p>Me Hosni Maati Avocat du collectif d'associations ayant déposé un référé au Conseil d'État demandant l'annulation de l'exposition performance Exhibit B</p> <p align="center">⇒ censure nécessaire</p>	<p>Moussa 29 ans, médiateur culturel dans une MJC, né en France de Parents Sénégalais, bac ES, master d'histoire, habite en HLM dans une cité du 93, bac proche de Saint Denis.</p> <p>Kelly 22 ans, animatrice socio-culturelle en centre aéré et dans une association de quartier. Spécialisée en danse et musique caribéenne. Habite en HLM dans un quartier populaire du 19^e arrondissement de Paris. Elle est née de parents martiniquais.</p> <p align="center">⇒ liberté d'expression à géométrie variable</p>
2) Racial	<p>Lilian Thuram Ancien footballeur international, porte-parole de la LDH, Licra, Mrap</p>	<p>John Mullen Professeur d'anglais à la faculté de paris 13, militant NPA, d'origine britannique</p> <p>Franco Iallo co-fondateur des Brigades Anti Negrophobie, militant engagé contre « le racisme d'Etat », vient de Cergy pontoise, ??</p>	<p>Kelly 22 ans, animatrice socio-culturelle en centre aéré et dans une association de quartier. Spécialisée en danse et musique caribéenne. Habite en HLM dans un quartier populaire du 19^e arrondissement de Paris. Elle est née de parents martiniquais.</p>

<p>3) Historien et pédagogique</p>	<p>Pascal Blanchard Chercheur associé au Laboratoire Communication et Politique du CNRS, co-directeur d'une agence de communication « les Bâisseurs de mémoires »</p> <p>⇒ histoire douloureuse, pédagogie mémorielle</p>	<p>Alcali Dieudonné Gnamankou historien à la Maison de l'Afrique de Toulouse</p> <p>Claude Ribbe écrivain, historien, agrégé de philosophie</p> <p>⇒ histoire glorieuse, pédagogie mémorielle</p>	<p>Moussa 29 ans, médiateur culturel dans une MJC, né en France de Parents Sénégalais, bac ES, master d'histoire, habite en HLM dans une cité du 93, bac proche de Saint Denis.</p> <p>⇒ mémoire personnelle, tiraillures sénégalais, immigration, filiations, regroupement familial etc.</p>
<p>4) Esthétique et pédagogique</p>	<p>Agnès Tricoire Avocate, enseignante à l'Ecole Nationale des Beaux Arts de Lyon, porte parole de la LDH, en thèse de droit privé "la définition de l'oeuvre" à Paris 1</p> <p>Marc Maire Chercheur et professeur à l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon</p> <p>José-Manuel Goncalvès Directeur du Centquatre, fils d'ouvriers, BEP électromécanique, "coach" de tennis à 20 ans, "très élégant" (Olivier Py), il est branché "arts du cirque"</p> <p>Jean Bellironi directeur du TGP metteur en scène parisien, médiatique et consacré, "héritier"</p> <p>⇒ légitimisme culturel et pédagogie paternaliste</p>	<p>Claude Ribbe écrivain, historien, agrégé de philosophie</p> <p>Myriam Tadessé écrivaine, réalisatrice, animatrice culturelle, titulaire d'unemaîtrise de philosophie</p> <p>"Bams" ancienne athlète de haut niveau, chanteuse de jazz parisienne</p> <p>⇒ légitimisme culturel et pédagogie paternaliste</p>	<p>Moussa 29 ans, médiateur culturel dans une MJC, né en France de Parents Sénégalais, bac ES, master d'histoire, habite en HLM dans une cité du 93, bac proche de Saint Denis.</p> <p>Toumani (40 ans, de né de parents maliens, animateur de quartier, président associatif</p> <p>⇒ désintérêt pour culture classique mais intérêt pour culture « moyenne »</p>

ANNEXE 2 : Positions et trajectoires de quelques porte-paroles du champs de l'Art d'État

A/ Les « pro » Exhibit B

Jean Bellorini : Directeur du Théâtre Gérard Philipe de Saint Denis, haut lieu de la culture parisienne, critique et enseignant à l'Ecole d'Art Dramatique Claude Mathieu. Né parents médecins chirurgiens et grands dans le 12^e. Baccalauréat général, chanteur en conservatoire avant de devenir comédien puis metteur en scène. On peut parler, me semble-t-il, de Trajectoire « classique ». Sans être un héritier à part entière, il est un pur produit du monde de la création artistique parisienne. Comme le dit un article du Figaro (28/10/2013) « il semble touché par la grâce ». En témoigne notamment sa maîtrise du discours performatif artistique des références classiques.

José-Manuel Goncalvès : Nouveau directeur du « Centquatre », espace culturel parisien de premier plan, depuis le fiasco du tandem des directeurs précédents (les metteurs en scène Frédéric Fisbach et Robert Cantarella qui ont abandonné la place en 2013 avec plus de 700 000 euros de dettes.) Sa trajectoire est très différente de son compagnon de polémique Bellorini.

Fils d'ouvriers portugais de Roanne. BEP électromécanique, avec alors le métier de tourneur-fraiseur à l'horizon. A 20 ans il est professeur de tennis et animateur d'une Maison de quartier de Roanne. De fil en aiguille, notamment grâce à l'organisation d'événements culturels à Roanne puis à la ferme du Buisson à Marne la vallée (en particulier autour du cirque et de la chanson populaire) il se hisse à Paris et fait de sa « story telling » une force politique dans un monde d'héritiers (qu'Howard Becker appelle les « intégrés »).

Comme le résume Olivier Py (dont de nombreux éléments prètent à penser qu'il déteste cordialement Goncalvès par ailleurs) dans une interview pour le Monde: *Il vient du bas et va vers le haut et Ce n'est pas un technocrate, il ne vient pas du ministère... mais il pourrait s'y retrouver un jour* ». A la différence de Bellorini qui incarne la création culturelle, Goncalvès vient de l'action culturelle. Plus que la discipline artistique, son autorité réside pour moi dans sa capacité à attirer aussi bien des publics populaires autour de chanteurs pop et des spectacles de cirques à bas coûts que sur du théâtre, des ballets et expositions d'art contemporain plus confidentielles et flattant un public initié. On ne pourrait non plus le rapprocher trop rapidement d'un Jean Vilar par exemple, lui même issu des classes populaires, mais dont la consécration en tant qu'artiste et personnalité du monde de la culture s'est basée d'une part sur sa capacité à maîtriser des conventions esthétiques et d'autre part sur sa rencontre avec Charles Dullin et Louis Jouvet (je pense ici au rôle de « faiseur de

réputation » qu'à joué Sartre dans la consécration de Jean Genêt).

B/ Les « anti » Exhibit B

« **Bams** » (**nom de scène**) est chanteuse et journaliste. Elle grandit à la Celle-Saint Cloud (ville privilégiée des hauts-de-seine), devient championne de triple saut, puis, quelques années plus tard, chanteuse « révélation » du Printemps de Bourges avant de faire la « une » du Monde. Après une tournée française sur les planches des grandes scènes conventionnées, elle se produit aujourd'hui dans les salles et les bars parisiens branchés (ou de la proche banlieue) : le Divan du monde, le Java etc. On retrouve notamment certains éléments de sa biographie dans une présentation très lyrique et dithyrambique réalisée par Virginie Despentes pour le site « Néoréal » sur internet.

Claude Ribbe (wikipédia) écrivain, historien, philosophe, réalisateur. Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure (Ulm) agrégé de philosophie, originaire de la Guadeloupe par son père. Il s'est illustré en revisitant d'un point de vue antiraciste, le passé esclavagiste français et en tirant de l'oubli de grandes figures issues de ce passé : notamment le général Dumas et le chevalier de St Georges.

Ces intellectuels et artistes dont la spécificité dans le champ intellectuel est d'être « noirs » vont investir largement cette altérité pour se distinguer, ou tenter de se distinguer, des autres intellectuels. Empruntant la catégorie à Howard Becker on pourrait aisément les ranger au côté des « Francs-tireurs », c'est-à-dire de celles et ceux qui ont intégré les normes dominantes dans le champs mais en font un usage dissident.

A noter que ces derniers s'appuient sur une kyrielle d'autres personnalités (également « noires ») de second plan, reléguées des champs des champs conventionnels (histoire académique, art d'état etc.) et dont la plupart se définissent comme « artistes » sans être en mesure de vivre pleinement de leur production. On les retrouve par exemple occupant de petites professions intellectuelles, comme par exemple « **Marie-Lise Mullen** », présentée sur le site du Centre Dumas-Pouchkine comme « professeur des écoles et militante anti-raciste ». Pour moi, tous ces « bricoleurs d'avenir » comme dit Michel de Certeau, profitent de la vitrine médiatique offerte par la polémique pour exister et tenter de s'imposer en se présentant comme des alternatives aux artistes intégrés comme Bellironi.

