**WORKSHOP**

**« Se Faire Artiste :**

**Entre engagement dans le collectif, singularité de l’artiste et entrepreneuriat de soi »**

Coord. Armelle Gaulier (LAM) & Maëline Le Lay (CNRS/IFRA-Nairobi)

**ARGUMENTAIRE**

Dans *L’Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Nathalie Heinich avait mis en lumière l’avènement de la singularité de l’artiste à l’époque moderne et contemporaine, succédant au régime collectif du paradigme « professionnel » ou « artisan » de l’époque classique. Cette « élite artiste » obéit à un système de valeurs qui se décline sur une palette allant de l’aristocratisme de l’excellence innée (le propre de l’artiste bohème, héritier de l’artiste maudit des Romantiques) à la méritocratie qui valorise le talent individuel (l’artiste mondain), en passant par la démocratie du même droit et des mêmes possibilités pour tous (le propre de l’artiste engagé). (voir p. 273). Ces trois idéaux-types d’artiste répondent, d’après N. Heinich, « aux trois substrats fondamentaux de la grandeur que sont le privilège (aristocratie), le mérite (démocratie) et la grâce (vocation) »

De ces trois idéaux-types, l’artiste engagé est une figure très répandue et pour le moins consensuelle. De plus en plus nombreux sont les artistes qui se revendiquent « engagés » en faveur d’une cause et aux côtés d’un ou de plusieurs collectifs, le plus souvent un groupe d’opprimés ou d’invisibles ou une communauté invisibilisée par les pouvoirs (politiques et médiatiques). Au-delà d’une simple déclaration de principe ou d’affirmation militante, certain.e.s tentent de réaliser ce collectif en infléchissant leurs pratiques et manières d’agir et de créer, pour les rendre véritablement collectives, c’est à dire menées, fabriquées, avec d’autres individus communément désignés comme - en fonction des contextes - « citoyens », « habitants », « communautés », « jeunes » etc. Si ce processus se fait parfois au prix du sacrifice de son nom propre - l’artiste se fondant ainsi littéralement dans la masse - , la singularité de l’artiste qui s’engage aux côtés d’une communauté reste très souvent assumée jusque dans le processus de création collective. Dans ce dernier cas, cette pratique reposant sur un prisme de regards peut être vécue par l'artiste comme un moyen de régénération de son propre travail et l’occasion d'interroger sa positionnalité par rapport audit groupe associé (Bertina2020). Mais elle peut aussi être perçue comme un dispositif servant - autant qu’un autre plus classique destiné à assurer la promotion de l’artiste - à magnifier son image par l’adjonction d’une propriété vertueuse. La mise en oeuvre de projets artistiques avec une communauté-cible *et* en son nom, dans une logique de défense et d’hommage aux opprimé.e.s ou aux communautés minorées, peut alors participer d’une stratégie de mise en valeur de soi, d’un processus de définition de son ethos d’artiste engagé pour le bien commun aux côtés des marginaux de sa société etc.

Si certains arguent du fait que cette posture devient aujourd’hui très attendue dans un projet artistique du fait de la dérive néolibérale et ultra-capitaliste de nos sociétés qui incite les artistes à prouver leur « utilité sociale » (Neveux 2013), on peut se demander en quoi elle est révélatrice d’une tendance plus large chez les artistes à *penser* la création artistique non plus seulement comme témoin privilégié des tumultes de son temps et des maux de la société dans laquelle elle s’inscrit (c’est le cas de tout un volet grandissant de la littérature contemporaine, singulièrement en France où elle est occupée à diverses tentatives de « réparation du monde », Gefen 2017), mais plus encore comme vecteur de soutien d’une cause donnée, voire comme partie prenante dans la défense de cette cause.

L’engagement « méritocratique » ou « démocratique » de l’artiste, pour reprendre la typologie de Nathalie Heinich, peut aussi s’envisager comme une étiquette assignée aux artistes issus d'un groupe opprimé dont ils sont perçus comme porte-paroles. Leurs créations ne sont alors reçues que par le prisme de représentations projetées sur le groupe. La musique rap par exemple, serait une musique « de la banlieue » (Hammou, 2015). Pourtant, dans certains groupes perçus de l’extérieur comme opprimés (par exemple « les jeunes de banlieue », « les migrants », etc.), la création artistique devient un moyen d’émancipation. Ainsi, un artiste peut utiliser son art pour s’extraire des représentations sociales stigmatisantes et revendiquer *sa* présence en tant qu’artiste singulier, original. Il se place alors en tant que citoyen à part entière et non entièrement à part doté d’une vision du monde singulière qu’il propose de mettre en partage. Alternativement, les caractéristiques identitaires assignées au soi-disant « groupe d’appartenance » de l'artiste (pays ou région d’origine, quartier d'habitat social, etc.), dont il peine à se défaire, peuvent aussi être sur-investies à des fins d’entrepreneuriat de lui-même. Elles provoquent finalement un jeu subtil entre ambivalence, ironie et stigmate (Sayad 1999) où se mêlent entreprise marketing et création esthétique.

C’est à cette pensée de la création artistique auto-définie comme « collective » ou « citoyenne », à celle aussi qui se pare d’une ambition thérapeutique, ou à tout le moins sociale, que nous souhaitons nous intéresser dans le cadre de ce colloque. Cette conceptualisation spécifique de la création artistique contemporaine se pose en des termes différents d’un contexte à l’autre.

Dans plusieurs pays d’Afrique par exemple, les écrivains et gens de théâtre ont toujours, pour la plupart, créé en s’adressant à leur peuple, espérant que leur oeuvre rencontrerait les préoccupations de cette « communauté imaginée » (Anderson 1983)*.* La création littéraire est communément pensée pouraccompagner ledit peuple ou bien sur la voie de son « développement » (défini selon les attentes des organisations internationales, généralement adoptées par les gouvernements africains), ou encore sur celle de son émancipation de structures sociopolitiques entravant le développement du libre-arbitre et de la subjectivité, structures héritées du colonialisme ou de la tradition. Aujourd’hui, cette tendance se vérifie toujours globalement mais s’accompagne, chez certains artistes, de l’essor de pratiques d’entrepreneuriat de soi destinées à se ménager un statut socioprofessionnel ou, tout bonnement, à assurer sa survie au quotidien.

Dans le monde éditorial français, après le « retour au monde » dans la littérature française salué par les uns (Le Bris & Rouaud, dir., 2007), l’on assiste à l’essor de différentes tentatives littéraires de « réparer le monde », dans une visée volontiers thérapeutique dans le sillage de la théorie du *care*.

Cette évolution de la création littéraire en français qui propose sinon de participer à soigner la souffrance du monde, du moins de faire corps avec l’âpreté de réalités douloureuses, engage à sa suite toute une réflexion sur les limites et problèmes que pose cette conceptualisation du réel. L'on pense par exemple aux initiatives du Peuple qui manque et de Camille de Toledo qui cherchent à interroger la porosité grandissante de la frontière entre fait et fiction de laquelle jouent un certain nombre d’auteurs engagés, notamment, à parler d'une injustice historique ou relative à l’actualité immédiate (Le Peuple qui manque, « Le procès de la fiction », 2017[[1]](#footnote-2), et de Toledo, Imhoff & Quiros 2016). Dans le même ordre d’idée, de plus en plus nombreux sont les projets hybrides transdisciplinaires voire « indisciplinés » (Suchet 2016), qui mêlent pratiques artistiques, exercices pédagogiques et réflexion théorique. En filigrane de ces expérimentations (par exemple Fabriques de sociologie en Seine-Saint-Denis et à Dunkerque ou encore Bureau des dépositions à Grenoble[[2]](#footnote-3)) se lit souvent le désir ou le besoin, pour l’artiste comme pour le chercheur ou le pédagogue, de participer à une bonne marche du monde en créant ensemble une chose qui ferait du lien, oeuvrer ensemble pour la cohésion et la justice sociales.

Mais cette association entre différents acteurs n’est pas nouvelle. Dès les années 1980, en parallèle de l’avènement de la *world music,* émerge en Europe et aux Etats-Unis la chanson dite « humanitaire » ou *charity rock* (Carlet et Seca, 2005). Elle est inspirée par les situations d’urgence humanitaire qui frappent notamment les pays du Sud : Band Aid en Angleterre et USA for Africa se mobilisent contre la famine en Éthiopie ou encore, plus récemment, "One World : together at home », le concert de soutien à la lutte contre le covid-19. L’engagement des musiciens pour la défense d’une « bonne cause" est ainsi amplement mis en scène dans le registre assumé d’une économie morale et émotionnelle et suivant une approche de la musique qui épouse la théorie du *care.* Les chanteurs deviennent alors des entrepreneurs de causes et les chansons des dispositifs de sensibilisation (Traïni, 2009). En s’investissant dans de telles causes éthiques, les artistes n’en sont que plus reconnus et aimés par leurs publics. La chanson humanitaire, sous-couvert d'engagement (réel du reste) par leurs auteurs et interprètes, n'en demeure pas moins un formidable outil d’entrepreneuriat de soi. L’analyse des vidéos-clips des premières chansons de ce genre témoignent d’ailleurs d'une esthétisation des émotions (Velasco-Pufleau, 2013) et renseigne sur les représentations des pays du Sud comme un ensemble de populations « victimes » par essence[[3]](#footnote-4).

Loin de ces postures victimaires, les représentations du continent africain sont visibles aujourd’hui sous un jour totalement nouveau dans les musiques urbaines de France. Dans ce genre musical, les références à l’Afrique opèrent un décentrement, un espace mis en récit pour permettre au musicien/chanteur, notamment issus de communautés diasporiques afrodescendantes, de se définir dans une nouvelle africanité ou franco-africanité, c’est-à-dire se positionner en tant que sujet singulier, dans la société française. Il semble d’ailleurs que la revendication d’une africanité réponde à une demande du public, puisque ces artistes de musiques urbaines africaines de France sont les vendeurs de disques les plus importants de ce marché en crise[[4]](#footnote-5). Analyser ces créations artistiques (qu’elle soit musicale, théâtrale, ou autre) permet donc de questionner cette appropriation de représentations sociales de l’Afrique construites depuis la France. En effet, en quoi sont-elles créatrices d’une communauté imaginée de la diaspora dont ces artistes seraient des promoteurs? Il est aussi possible d’envisager que ces artistes utilisent cette mode des musiques urbaines africaines de France pour devenir des entrepreneurs d’eux-mêmes, au nom de la reconnaissance de cette communauté imaginée de la diaspora africaine en France. Cette fabrique de l’africanité est générée par les artistes comme par les publics et médias, qu’elle sert pareillement. Toutefois, elle peut aussi les desservir lorsqu'elle les limite à cette africanité construite, représentée, autrement dit politique, et qui fait de ces artistes, parfois malgré eux, des artistes « engagés ».

Ce colloque propose ainsi d’approfondir théoriquement et de documenter empiriquement différentes modalités pour l’artiste d’agencer engagements citoyens et construction d’une singularité artistique en envisageant cette démarche comme une tension entre ces deux pôles.

Il s’agit de réfléchir à une tendance, dominante aujourd'hui chez plusieurs artistes (écrivains, musiciens, auteurs de théâtre et metteurs en scène), de s'inscrire dans un collectif : soit qu'ils travaillent avec ledit collectif (de migrants ou autres minorés socialement) à des créations artistiques réalisées avec lui, soit qu'ils se revendiquent comme appartenant à ce collectif, voire comme porte-parole de ce dernier, ou encore comme témoin empathique des situations difficiles vécues par lesdits collectifs ciblés dans leurs créations.   
 Il serait d'ailleurs intéressant d'analyser la gradation d'un investissement de l'artiste sur l'échelle du positionnement collectif à vocation sociale : faire avec, faire au nom de, faire en hommage de.

Plus précisément encore, nous aimerions que ce workshop nous permette de réfléchir collectivement :

* À la manière dont l'*ethos* de l'artiste se définit, entre engagement sociopolitique et construction de sa singularité propre, la subtile conjonction des deux pouvant donner lieu à des formes d'entrepreneuriat de soi (par exemple sur un mode caritativo-libéral) ;
* À une remise au jour de la figure de l’artiste engagé
* À la mobilisation d'un « discours thérapeutique » (Blondiaux 2018) dans le domaine artistique ;
* À l’efflorescence actuelle d’une multitude de projets à la croisée de pratiques et de disciplines (arts, pédagogie, recherche) ;
* Aux mutations en cours dans le champ artistique (littéraire, théâtral, musical) vers une forme de transitivité de l’art, voire vers un tournant pragmatique de l'art (Macé 2011, Merlin-Kajman 2016, Coste 2017)

Les contributions en ethnomusicologie, études théâtrales, littérature, géographie, anthropologie, sociologie, etc. aussi bien que des contributions transdisciplinaires et des synthèses théoriques transversales seront les bienvenues.

**RÉSUMÉS DES CONTRIBUTIONS**

* **Elara Bertho (CNRS/LAM) & Sandra Bornand (CNRS/LLACAN)**

***Jhonel, un artiste engagé et un peintre ironique du Niger contemporain***

Jhonel est un artiste slameur, auteur et interprète. Il fonde un festival à Niamey de slam et d’humour, il choisit de publier des versions écrites de ses textes, et il bénéficie très tôt d’une importante notoriété, notamment grâce à la diffusion sur internet de ses chansons.

Se définissant lui-même comme un « griot moderne » (voir le slam « Sanniize » (enfant de la parole) 2019), il s’inscrit dans la filiation des « maîtres de la parole » pour dresser un portrait parfois ironique, parfois empathique, mais toujours profondément engagé de la vie nigérienne contemporaine. Nous nous intéresserons à la posture du slameur, à la création d’un ethos de l’engagement, attentif à décrire la vie des « petites gens », des marginaux. La chanson « Ils ne sont que des pauvres » en témoigne (voir une analyse de cette chanson dans Bertho, Bornand, 2020). La dénonciation du rôle que joue l’argent dans le monde contemporain (notamment dans la chanson « Elle n’est pas collante mais exigeante »), la mise en scène d’une élite corrompue, l’appel à une communauté imaginée (« Niamey, cour commune ») sont autant de traits qui caractérisent son écriture.

Jhonel joue ainsi de son rôle de griot moderne : il n’est plus le porte-parole des puissants comme l’étaient autrefois les *jasare* zarma (Bornand 2005) mais il est au contraire le témoin acerbe des injustices du présent, se faisant le porte-voix des minorités. Son tableau des migrations intra-africaines (« Je pars d’ici ») dresse une image de la sous-région marquée par la corruption et l’insécurité. « L’heure a sonné » présente une jeunesse désœuvrée, sans perspective professionnelle, dans des quartiers populaires délaissés par la mairie.

Ses textes, particulièrement appréciés à Niamey, se veulent inscrits dans la réalité urbaine contemporaine et visent à produire un « impact » sur la vie sociale et politique nigérienne : en cela ils sont « politiques » au sens noble que lui donne O. Neveux dans son analyse du théâtre (Neveux 2019), ils sont aussi « contextuels » (Ardenne 2002) en ce qu’il appelle à une « participation » du public, qui est précisément celui des quartiers populaires niaméens. Il travaille notamment avec l’association « Goni » qui se spécialise dans l’intervention, la participation citoyenne et l’inclusion sociale à travers les arts et la culture. Jhonel a ainsi participé au projet « À toi la parole », financé par #voice à travers Oxfam Niger, où il s’agit d’amplifier la voix des personnes handicapées au Niger. Cette prise de parole insérée dans la ville, en résonnance directe avec son public, se branche également à d’autres lignes de réception, comme lorsqu’il participe par exemple à des mises en musique via l’UNICEF pour dénoncer les conditions de migrations en Afrique. Ces lectures et mises en scène de soi à plusieurs échelles révèlent la complexité d’une prise de parole contemporaine et engagée, pleinement insérée dans la cité.

* **Claire Clouet (EHESS)**

***Se faire artiste tout en étant « migrant » : réflexions à partir de deux parcours d’artistes en région parisienne et au Pays Basque***

En tant que danseur, chanteur et musicien, Sidy Koné Cissokho devient dans les années 2010 porte-parole de la diaspora soninké en France ; Luciano, jeune chanteur et auteur camerounais, devient à partir de 2018 porte-parole des migrants accueillis au Pays Basque espagnol. Parler au nom de ces collectifs tout en en faisant partie est un moyen pour eux de consolider leur statut d’artiste. Mais se revendiquer artistes, c’est aussi se soustraire à des stigmates qui ont cours dans ces collectifs : Sidy essaie de subvertir son statut de *komo*, du soninké « esclave », dans un système de castes encore très prégnant dans la société soninké, et Luciano son statut d’enfant, auxquels les réseaux citoyens d’accueil en Pays Basque le cantonnent souvent. La communication sera pour moi l’occasion de revenir, à partir de l’analyse de leur parcours que j’ai respectivement suivis dans le cadre de ma thèse et d’un postdoctorat, sur des collaborations artistiques dont j’ai été témoin en tant qu’ethnographe ou que j’ai parfois suscitées en tant que chercheuse « engagée ». J’ai en effet été amenée à faire le lien entre Sidy et des artistes dans le cadre de programmations culturelles. Durant les derniers mois de confinement, Luciano et moi avons co-écrit un texte qui sera publié dans la collection *Ces récits qui viennent* cocréée par un ingénieur de recherches au CNRS, une écrivaine militante et un professeur de littérature. Ces situations ont mis à jour différents aspects de leur parcours artistique, l’accent sur leurs expériences migratoires étant plus ou moins fort selon les contextes.

* **Sandra Laugier (U. Panthéon-Sorbonne)**

À VENIR

* **Tristan Leperlier (CNRS/THALIM)**

***Au purgatoire de l’engagement : les anti-islamistes algériens en France dans les années 1990 (le cas d’Assia Djebar).***

Au cours de la guerre civile des années 1990, un quart des écrivains algériens, menacés (en particulier) par des groupes djihadistes, s’est exilé en France. Ils réactivent alors un engagement politique par la littérature qui ne s’était qu’estompé dans les années 1980, tandis qu’il n’était pas encore sorti de son « reflux » (Denis) en France. Au travers de leurs œuvres et de leurs interventions publiques, ils développent un ethos de témoin, dont on peut distinguer trois types.

Au témoin d’actualité, qui correspond le plus nettement à la figure de l’écrivain engagé, s’opposent le témoin du doute, qui tente vaille que vaille de maintenir la littérature relativement dégagée des soubresauts de la guerre. Le témoin de l’invisible opère quant à lui un pas de côté en s’engageant sur un plan davantage mémoriel. Alors que *Le Premier homme* de Camus a paru l’année précédente, Assia Djebar publie ainsi en 1995 *Le Blanc de l’Algérie* qui interroge la violence présente au miroir des identités oubliées, assassinées de l’Algérie : elle se trouve alors pleinement en phase avec une nouvelle littérature française qui commence à vouloir « réparer le monde » (Gefen 2017). Tandis que sont célébrés, par les médias de gauche comme de droite, les « Nouveaux Voltaire » à l’engagement anti-islamiste brut, de nouvelles voies de l’engagement politique s’ouvrent ainsi à bas bruit.

Au moment où l’internationalisation de cette littérature algérienne très politisée est allée de pair avec sa très forte nationalisation (reçue comme littérature « algérienne », plus que comme « arabe », « maghrébine »), l’engagement porté par Assia Djebar vise à réinventer les identités nationales algérienne et française.

* **Maëline Le Lay (CNRS/ IFRA-Nairobi)**

**« L’art est mon arme ». *Slam et activisme politique à Goma, RD Congo.***

À Goma, à l’Est de la RD Congo, émerge à la fin de la décennie 2010, un collectif de slammeurs très proche d’un des principaux mouvements citoyens du pays, la LUCHA. Ce mouvement d’activistes pour la justice sociale s’est fait internationalement connaître à cette même période pour avoir contribué à faire pression contre l’ancien président Kabila qui briguait alors un 3è mandat.

Les deux collectifs se développent donc concomitamment, les slammeurs soutenant publiquement le combat de la LUCHA (certains portant la double casquette de slammeur et de militant) : ils revendiquent ses principes, au point de calquer l’organisation et le mode de fonctionnement de Goma Slam Session sur ceux de la LUCHA.

Se posent alors la question des motifs littéraires d’un tel engagement « poélitique » (Cormann, Gagnon) ainsi que celle des modalités performatives de la lutte révolutionnaire activée par les militants et volontiers répliquée par les slammeurs.

* **Ana Rodriguez (U. Lausanne)**

***Le politique comme injonction : Engagements d’artistes palestiniens dans la danse contemporaine***

Le titre du festival de cinéma palestinien de Genève, « Filmer, c’est exister », pourrait résumer l’ethos des arts palestiniens, tel que perçu par beaucoup d’acteurs, palestiniens ou non. Dans un contexte d’invisibilisation de l’histoire palestinienne et de négation même de l’existence du peuple palestinien par l’occupant israélien (Pirinoli 2005 ; Fourest 2012), le fait de se rendre visible aux yeux du « monde » est en soi un acte politique, et la création artistique s’avère un important outil pour ce faire (Jawad, 2014). Tout artiste palestinien semble, en ce sens, « engagé ».

Pourtant, la politisation de leurs créations et de leurs pratiques n’est pas toujours vécue positivement parmi ces artistes. C’est notamment le cas dans certaines collaborations avec des acteurs européens, dans lesquelles cette politisation peut échapper aux artistes palestiniens, les transformant en « incarnation » d’une cause (Neveux, 2019), plutôt qu’en défenseurs de celle-ci. L’injonction au politique inhérente au contexte national peut par ailleurs formater la création des artistes, les poussant à orienter leur pratique – plus ou moins volontairement – dans un sens qu’ils estiment désiré par leurs concitoyens, ou par des bailleurs de fond souvent européens.

Ma contribution se penche sur cette injonction au politique dans la pratique de danseurs, danseuses et chorégraphes palestiniens, et sur les différents rapports qu’entretiennent ces derniers à cette injonction. Elle s’appuie sur une recherche ethnographique multi-située et digitale menée durant quatre ans dans les studios, les théâtres et les festivals de danse en Palestine, en Israël et en Europe. En mobilisant les études transnationales et postcoloniales, je souhaite m’éloigner de perspectives qui ont majoritairement analysé les articulations entre art et politique en termes d’instrumentalisation de la culture par le « pouvoir », dont l’Etat-Nation serait l’ultime dépositaire, d’un côté, ou en termes de potentialité de « résistance » au dit pouvoir de la part d’individus ou de populations, de l’autre (Stein & Swedenburg, 2005), afin de complexifier notre compréhension de ces articulations. J’avancerai ainsi que le politique, dans la pratique des acteurs de ma recherche, ne s’avère pas toujours une question d’« engagement », mais découle aussi d’une pression sociale liée au contexte palestinien, tout comme de politiques culturelles européennes et de programmes d’aide au développement porteurs d’une vision de l’art comme nécessairement « utile ». La politisation de leurs créations devient ainsi parfois la condition d’une réalisation professionnelle pour les artistes, tant au niveau local que sur la scène internationale.

* **Monika Salzbrunn (U. Lausanne)**

***Entre signature individuelles et collectives : art et activisme à Gênes et à Yaoundé***

La question des signatures individuelles fait régulièrement l’objet de controverses sous-jacentes ou ouvertes dans le cadre de créations artistiques engagées, qu’il s’agisse de l’art dans l’activisme ou de l’artivisme dans l’art (Salzbrunn 2019)  : Si des militant.e.s politiques utilisent l’art pour exprimer leurs revendications, un apprentissage des techniques se déroule souvent sous les auspices d’artistes expérimenté.e.s et habitué.e.s aux signatures individuelles, bien que l’ensemble s’inscrive dans une logique collective (Serafini 2018). Si des artistes qui se définissent comme tels s’engagent politiquement à travers leurs œuvres, la signature renvoie à l’ensemble de leur parcours et l’appartenance politique peut faire partie de leur processus de visibilisation (Thomson 2015). Ces tensions renvoient également aux questions de pouvoir individuels et collectifs, aux possibilités de prendre possession d’espaces symboliques ou physiques et à la lutte pour la reconnaissance dans des mondes (de l’art et de la politique) très hiérarchisés.

À partir de deux terrains menés dans le cadre de mon projet ERC « ARTIVISM. Art and Activism. Creativity and Performance as Subversive Forms of Political Expression in Super-Diverse Cities » (Salzbrunn 2015), nous analyserons les ambiguïtés et la complexité des rapports aux créations et au « partage du sensible » (Rancière 2000). A Gênes, les ruines d’un ancien couvent ont été investis depuis six ans par un collectif dont certains individu.e.s ont des compétences et/ou un parcours d’artiste professionnel. Ils occupent et prennent soin de ce lieu en y organisant des formations et événements artistiques et en portant leurs créations et performances interactives dans l’espace public. Les engagements et intérêts individuels et collectifs se chevauchent et se juxtaposent, non sans déclencher des divergences, des malentendus et des rivalités. Bien qu’un autre monde soit supposé être créé, certaines inégalités contestées, en particulier celles relevant du genre et des générations, sont reproduites de façon inconsciente ou consciente.

À Yaoundé, des artistes de rue ont commencé à fédérer plusieurs disciplines artistiques (peinture murale, body painting, création de mode…) afin d’occuper l’espace public de façon éphémère (par un défilé) et durable (en peignant des murs). Ils revendiquent un changement général de la politique culturelle, luttent pour la reconnaissance collective, symbolique et matérielle de leur métier d’artiste ainsi que pour la valorisation individuelle de leurs œuvres et de leur personnalité artistique. La question de la rémunération se trouve souvent au centre des précoccupations alors que la définition de ce que signifie être artiste fait débat. Étant donné la spécificité économique et politique de chaque contexte national, qui engendre l’émergence de différentes catégories, nous proposons de revoir et recréer ces dernières, plutôt que de transposer les idéal-types conçues ailleurs (Heinich 2005). Cette mise en question est d’autant plus importante dans le contexte d’analyse de formes d’art non (encore entièrement) reconnues, comme le street art (Genin 2016).

* **Laetitia Zecchini (CNRS/THALIM)**

***Activisme et Littérature : quelques exemples à partir de l’Inde***

À partir de l’exemple de International PEN (première organisation mondiale d’écrivains, et l’une des premières ONG internationales) dans les combats qu’elle mène en faveur de la liberté d’expression et de la littérature, et à partir de plusieurs exemples d’écrivains indiens, je m’interrogerai sur la question et les modalités de l’activisme en littérature, entendu à la fois comme activisme *à travers* la littérature, et comme activisme *au service de* celle-ci ; et sur cette tension soulignée dans l’argumentaire et le titre du workshop. Donc, dans les mots d’Édouard Glissant, comment être à la fois « solitaire et solidaire » ? Comment concilier la préservation de l’individuel « en tant que ressource » avec la recherche d’un « continuum collectif » ; et la poétique comme invention faite dans/par le langage et la politique comme forme de pratique collective ?

Ces questions traversent les œuvres, et les organisations que j’étudie. Pour le PEN, depuis les années 1920 et jusqu’à la deuxième guerre mondiale, cela prend la forme d’un auto-questionnement permanent: comment concilier politique et littérature, mais comment, également, *préserver* la littérature de la politique. Car jusqu’à la deuxième guerre mondiale, le PEN a revendiqué un apolitisme de principe, en tout cas une position supra-politique (au-delà des états, des partis et des intérêts *particuliers*), qui était aussi perçu comme la condition de son indépendance. Elle se sert aujourd’hui de la célébrité de ses membres pour médiatiser les nombreuses campagnes qu’elle mène en faveur des écrivains menacés, emprisonnés, ou torturés.[[5]](#footnote-6)

Pour de nombreux écrivains indiens, il n’y a pas de refuge ou de retraite possible vis-à-vis de la violence du monde extérieur, et des menaces propres qui pèsent sur le champ artistique et culturel (où de nombreux écrivains, artistes, journalistes, chercheurs sont harcelés, censurés, voire assassinés en Inde). J’examinerai donc le rapport entre activisme et littérature, à travers les trajectoires et les mobilisations de 4 écrivains indiens contemporains : Githa Hariharan, écrivaine et fondatrice de l’extraordinaire plateforme progressiste, le « Indian Writers Forum Trust » ; Perumal Murugan, écrivain tamoul qui annonce en 2015 sa mort littéraire en direct sur Facebook après une campagne d’intimidation d’une rare violence, aujourd’hui l’un des vice-présidents de International PEN ; la poétesse Karthika Naïr, pour qui un(e) écrivain(e) ne peut pas être autre chose qu’une activiste, et la poésie a vocation à donner une voix / une bouche à la souffrance[[6]](#footnote-7) (singulière et collective) ; et enfin Amit Chaudhuri qui entend « l’activisme littéraire » un peu différemment - mais de manière à mon avis complémentaire - comme l’activisme au service de la littérature (et d’une idée de celle-ci) plutôt que d’une cause sociale ou politique, et qu’il oppose à « l’activisme du marché », c’est-à-dire la manière dont le marché détermine avec une force croissante, la *valeur* de ce qui est publié, reconnu, célébré.[[7]](#footnote-8)

1. <https://youtu.be/C3Hd0iQP-fk> [↑](#footnote-ref-2)
2. <https://www.fabriquesdesociologie.net> ;<https://www.pacte-grenoble.fr/programmes/bureau-des-depositions> [↑](#footnote-ref-3)
3. Par exemple, le clip de 1985 de la « chanson pour l’Ethiopie » des chanteurs sans frontières en France, témoigne d'une vision de l'Afrique exotisante et fantasmée. [↑](#footnote-ref-4)
4. <https://www.lemonde.fr/musiques/article/2018/09/19/les-musiques-urbaines-made-in-france-dominent-le-marche-du-disque_5357138_1654986.html> [↑](#footnote-ref-5)
5. Voir mon entretien avec Salil Tripathi, écrivain et journaliste, membre du board de English PEN, et président du « Writers in Prison Committee » de PEN International : « [From a Very Young Age in Fact I Used to Collect Books that were banned](https://writersandfreeexpression.files.wordpress.com/2017/02/interview-with-salil-tripathi3.pdf)» [↑](#footnote-ref-6)
6. « I believe in what Jeannette Winterson said, which is that poetry can give pain a mouth. Yes, that is what poetry lets me do », Laetitia Zecchini, “India’s Season of Dissent: an Interview with Karthika Nair”, in ‘The Hindutva Turn: Authoritarianism and Resistance in India’, *SAMAJ, South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, Numéro 24-25, 2020. [↑](#footnote-ref-7)
7. <https://www.literaryactivism.com/> [↑](#footnote-ref-8)