

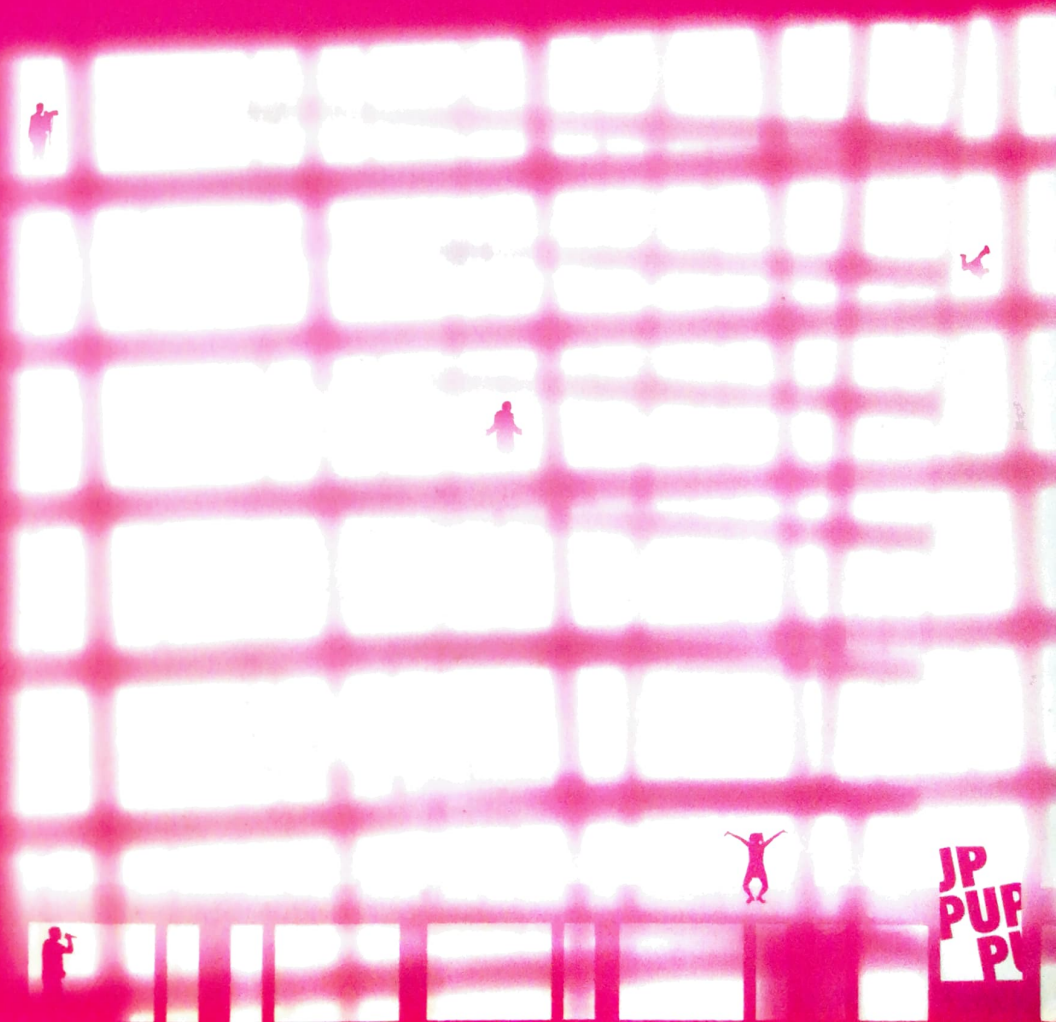
m certains
regards

Cahiers dramaturgiques

Combats pour la culture, culture du combat

Scènes artistiques et sociétés en mouvement
dans le monde arabo-méditerranéen

HORS SÉRIE



JP
PUP
PU

En marche vers une idéologie neutre de la politique culturelle

Ricardo Mbarkho

1 Enjeux actuels des arts visuels au Liban

La politique culturelle libanaise fait face à plusieurs conceptions de l'art, allant d'un art institué et conservateur, qui renvoie à la tradition et épouse les formes et les contenus de son époque – à l'exemple des toiles de Chaouki Chamoun¹ dans lesquelles l'artiste fait éloge de la mondialisation, des métropoles, avec un style qui convoque des codes plastiques en provenance du graphisme – à un art contestataire qui expérimente des formes et des messages nouveaux comme c'est le cas, par exemple, des œuvres de Walid Raad², de Walid Sadek³ ou de Jalal Toufic⁴. Cet art contestataire est un art progressiste et révolutionnaire convoquant la nouveauté, en opposition à la première conception de l'art, propre aux artistes intégrés au milieu de l'art institué. En effet, l'art conservateur relève d'une vision, laquelle considère que dans l'art, comme ailleurs, la fin justifie les moyens, dans la mesure où l'argent et le profit participent de la définition même de l'art. Dans ce sens, l'art conservateur repose sur une pratique qui consiste à répéter des formes d'expression préexistantes. L'art conservateur trouve sa valeur dans les critères économiques qui prévalent sur ceux qui sont symboliques. En d'autres termes, une œuvre d'art est évaluée selon le profit qu'elle génère. Cette conception de l'art constitue le fondement d'un art éminemment conservateur, lequel régit l'art institué et s'apparente au stéréotype, caractéristique majeure des produits des industries culturelles comme ont pu l'analyser M. Horkheimer et T. Adorno⁵. En revanche, aux antipodes de la conception conservatrice, l'on constate que des artistes ont une autre conception ou vocation, de nature progressiste et sociale et dont l'aboutissement est de préserver la paix, de réduire les disparités sociales, de faciliter le dialogue entre les communautés, les cultures et les religions, voire de changer positivement l'être humain et le monde. Mais l'on observe également que diverses pratiques progressistes ou même révolutionnaires peuvent entretenir un certain état belliqueux. Il convient de souligner que cette pensée révolutionnaire qui veut limiter la définition de l'art à un cadre convoquant uniquement les valeurs symboliques, tout en ignorant celles économiques, voire en résistant à ces dernières, nous semble aujourd'hui une définition obsolète, nécessitant une reformulation plus conforme à la réalité.

- 1 Mark Hachem – Contemporary Art Gallery (2017), *Artists*, [<http://www.markhachem.com/index.php/Chaouki-Chamoun.html>], (consulté le 6 février 2021).
- 2 MoMA (2001), *The Atlas Group/Walid Raad. My Neck Is Thinner Than a Hair: Engines. 1996–2004*, [https://www.moma.org/learn/moma_learning/walid-raad-my-neck-is-thinner-than-a-hair-engines-1996-2004], (consulté le 15 juin 2017).
- 3 Beirut Art Center (2010), *walid sadek place at last*, [<http://www.beirutartcenter.org/en/exhibitions/place-at-last>], (consulté le 6 février 2021).
- 4 Studiour/art (2018), *Jalal Toufic Matrix for AI et Al*, [https://www.studiourart.com/project_details/17/Jalal%20Toufic%20Matrix%20for%20AI%20et%20Al/].
- 5 M. Horkheimer, T. Adorno, *La dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974.

- 6 R. Mbarkho, « L'interdépendance dialectique entre création artistique médiatique et industries culturelles », *Al-fann wa imarah* 6, Institut des Beaux-Arts – Université, Libanaise, 2016.
- 7 P. Bouquillion, B. Miège, P. Moeglin, *L'industrialisation des biens symboliques. Les industries créatives en regard des industries culturelles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2013.
- 8 G. Deleuze, Extrait de la conférence donnée dans le cadre des *Mardis de la Fondation*, le 17 mars 1987, en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=4ybvyj_Pk7M&t=564s], (consulté le 22 avril 2013).
- 9 G. Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- 10 H. S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010. C. Bilton, *Management and Creativity : From Creative Industries to Creative Management*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.

Sur la base de ce constat de l'existence de ces deux conceptions de l'art, on peut se demander où se situerait une politique culturelle libanaise qui traiterait équitablement les agents de l'art résistant et les acteurs de l'art conservateur. Pour répondre à cette question, il convient de remarquer que, de prime abord, la divergence de ces deux conceptions antagonistes peut nous paraître problématique.

À ce titre, au sein d'une politique créative, la collaboration s'opère entre d'une part un monde de l'art fondé sur des valeurs éminemment conservatrices, où règne la loi de l'offre et de la demande; et d'autre part un monde de l'art progressiste et révolutionnaire induisant un lien à la construction d'un vivre-ensemble pacifié toujours menacé par une pensée caricaturale d'un art devant s'affronter au monde (soit, convenons-en, une pensée héritée et finalement conservatrice).

Mais cette divergence est amenée à disparaître pour qu'une convergence fertile se fasse jour⁶, en ce sens que les produits intermédiaires réalisés sous l'égide d'une politique culturelle intermédiaire constituent le fruit d'une collaboration symbiotique et de sorte que cette dernière implique un nouveau terrain possédant son modèle organisationnel propre⁷.

Dans cette hypothèse, l'art résistant ne perd pas de sa valeur intrinsèque, de son authenticité et de son intégrité – perte sur laquelle revient Deleuze⁸; pas plus qu'il ne subit une perversion au contact de l'art institué et de ses valeurs marchandes et conservatrices – valeurs commentées par Debord⁹. De leur côté, les acteurs de l'art institué ne sont pas perdants au contact du monde de l'art résistant, en ce sens que ces derniers n'ont pas à subir une régression économique due à une pratique progressiste, non commerciale et communément considérée comme tantôt anti-conservatrice et tantôt anti-reproduction.

À ce stade de la réflexion, comment peut-on envisager l'absence des deux perspectives progressistes et conservatrices dans le cadre d'une politique culturelle créative au Liban? Ces deux perspectives sont-elles fondées sur un idéal type vers lequel la politique culturelle tendrait constamment?

Pour tenter de répondre à cette série de questions, nous faisons l'hypothèse que la nouvelle politique culturelle libanaise développerait une idéologie neutre, indifférente en quelque sorte aux problématiques progressistes et conservatrices, sans que cette indifférence pose problème à la réalisation des produits créatifs.

Pour vérifier la validité et les limites de notre hypothèse, nous étudierons, dans un premier temps, l'art dans sa conception conservatrice, notamment en analysant la relation entre l'art et le marché et en examinant le soutien que lui apporte les mondes de l'art¹⁰ à la

faveur des initiatives privées d'entreprises capitalistes comme les industries du luxe. Nous clarifierons au passage les enjeux qui découlent de ces initiatives.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à l'art dans sa dimension progressiste, sociale et politique. Nous nous demanderons dans quelle mesure cet art peut contribuer à un développement intellectuel au sein même de la société libanaise. Ensuite, nous observerons l'art dans sa dimension politique en soulignant d'abord les enjeux des politiques publiques de soutien à l'art, considérées comme d'importants vecteurs de cohésion sociale. Enfin, nous nous pencherons sur les relations qui existent entre l'accès à la culture artistique et la stabilité politique.

2 L'art institué : la création sous l'emprise d'une conception conservatrice

Les arts visuels peuvent s'imprégner d'une conception conservatrice. Cette dernière est évidemment rejetée par les acteurs culturels et les artistes progressistes qui prônent une vision orthodoxe d'un art à vocation, si ce n'est militante, du moins sociale. Si cette conception conservatrice épouse les valeurs de son temps en vue d'assurer une rentabilité économique et garantit en même temps une valeur esthétique à l'œuvre, s'est en relevant d'une relation fertile et harmonieuse entre arts visuels et commerce lequel concilie valeur symbolique et valeur économique, *a priori* contradictoires ? Comment cette conciliation se traduit-elle ? En quoi, autrement dit, les initiatives privées des entreprises capitalistes peuvent-elles jouer un rôle dans cette conciliation ? Et dans quelle mesure et à quelles conditions ces deux conceptions, l'une progressiste et l'autre conservatrice, peuvent-elles se transposer dans un troisième monde conforme à leurs valeurs ?

2.1 L'art à l'épreuve du marché

L'intérêt de l'étude de la relation entre art et marché s'explique par le fait que cette dernière constitue une garantie de survie pour certains types d'arts. En effet, ces derniers tentent de s'ancrer sur un terrain économique fiable. Conservateurs et se soumettant aux normes du marché, lequel dicte aux artistes le contenu de leurs productions, ces arts se mettent ainsi à l'abri de tout risque de perte financière. En quoi le monde de la finance, de la spéculation, de la commercialisation de l'art, affecte-t-il la qualité de l'œuvre visuelle ? Dans quelle mesure ce type d'expression artistique garantit-elle une certaine sécurité aux artistes ?

Selon Raymonde Moulin, même la conception la plus conservatrice de l'art ne peut garantir le plein succès économique de l'œuvre. Je cite :

11 R. Moulin, *Le marché de l'art*, Paris, Flammarion, 2009.

12 *Id.*

13 *Id.*

14 *Id.*

15 *Id.*

cependant, si les œuvres majeures d'artistes qui occupent une position historique de premier rang constituent des œuvres phares présentant une relative stabilité et pouvant être considérées comme des valeurs financièrement sûres, les facteurs d'incertitudes ne sont pas absents du marché de l'art classé¹¹.

Moulin évoque ici l'art qui opère dans un contexte plus ou moins stable, conforme aux lois explicites de l'offre et de la demande, comme ce fut le cas dans l'histoire de l'art avant l'impressionnisme. Elle parle de « l'art classé » puisque l'art actuel essaie de prendre comme modèle cet « art classé » pour bénéficier d'une sécurité économique.

Selon Raymonde Moulin, l'art figuratif traditionnel est construit « sur une tradition routinière¹² », tandis que l'art contemporain inclut diverses idéologies dont l'art conservateur et l'art progressiste « évolutif¹³ ». En développant l'étude sur l'art conservateur, Moulin avance qu'

il s'agit de peintures de chevalet, présentées encadrées et dans des dimensions autorisant l'usage privé. Les thèmes et la facture des œuvres obéissent à des règles et des conventions communément acceptées par les producteurs, les distributeurs et les clients. Les arguments de vente portent sur la valeur décorative des œuvres et non sur la valeur de position historique¹⁴.

Cette dernière étant plus adaptée à l'art progressiste militant, lequel trouve difficilement sa place dans les galeries, puisque

les galeries consacrées à la figuration traditionnelle, dans la sélection qu'elles opèrent des artistes à représenter, excluent la prise de risque associée à l'innovation¹⁵.

Encore une fois, cette innovation est propre à l'art anti-conservateur, en d'autres termes, à l'art révolutionnaire et avant-gardiste.

L'artiste conservateur, tout simplement, stabilisera ses productions économiquement parlant en les conformant à des stéréotypes qui lui assureront, parce qu'ils sont validés par le marché, un public stable prêt à acheter ses œuvres. Ce constat souligne l'aspect stéréotypé et reproductif que la production artistique peut revêtir. C'est dans cette perspective que nous nous demanderons où se trouve la valeur esthétique dans ces œuvres réalisées selon des normes dont la rentabilité économique est directe. Ce qui confirme l'hypothèse que l'aspect reproductif, dans ce cas, ne contredit plus l'aspect artistique ; d'autant plus lorsqu'une politique culturelle favorise la coïncidence de ces deux mondes, en fertilisant la rencontre entre stéréotype et original, entre reproduction et singularité.

Il est, en effet, de plus en plus évident que le problème relatif à la valeur intrinsèque de l'œuvre d'art se pose pour nombre de créations artistiques contemporaines. Le lien entre la valeur

esthétique de l'objet d'art, sa beauté et le plaisir qu'on en tire, et sa valeur lucrative semble indéfectible. La marchandisation de l'art, sa financiarisation *a fortiori*, touchent non seulement au plus vif des pratiques de création, mais aussi à la façon dont est évaluée l'œuvre. C'est à ce titre, qu'une pièce unique est plus cotée qu'une reproduction, une série d'impressions numérotées, par exemple, naturellement plus chère qu'une impression commerciale dans un livre.

Nous pouvons ainsi en conclure que toute production artistique qui s'affranchirait du système marchand conservateur serait, de fait, associée à une conception de l'art tout à la fois sociale, progressiste, innovante et non-conformiste.

La question qui se posera alors consiste à savoir si cette conception sociale, parfois recherchée par les artistes voulant fuir l'art conservateur, peut assurer le salut de l'artiste qui chercherait l'épanouissement dans l'avant-garde, ou bien si ce monde de l'art militant resterait une illusion et constituerait une pure spéculation au regard de certains penseurs.

2.2 Spéculation commerciale et nouvel environnement du monde de l'art

Dans un article publié dans le Wall Street Journal intitulé *How Capitalism Can Save Art*¹⁶, Camille Paglia, professeur à The University of the Arts de Philadelphie – auteur d'ouvrages critiques sur l'art – met dos à dos le monde de l'art et celui des industries culturelles. Elle y évoque la crise existentielle à laquelle est confronté de nos jours l'art contemporain dans sa vocation, progressiste et sociale, remettant en question l'humanité. L'auteur écrit :

But there is no spiritual dimension to an iPhone, as there is to great works of art. Thus we live in a strange and contradictory culture [...]. The spiritual language even of major abstract artists like Piet Mondrian, Jackson Pollock and Mark Rothko is ignored or suppressed. [...]. Is it any wonder that our fine arts have become a wasteland¹⁷ ?

L'art n'est plus ce qu'il est censé être, et ce, depuis les années 1970, où le paysage artistique commença à subir d'importantes restructurations de fond et de forme. Cela s'explique certainement par le contexte sociopolitique, qui a évolué, et par le bouleversement des processus de conception, de production et de diffusion des œuvres d'art. De plus, l'image de l'artiste a changé auprès du public. En effet, il n'incarne plus le génie-artiste, indépendant et dont l'idéalisme symbolique prend souvent le pas sur des considérations économiques. En revanche, l'artiste, de nos jours, se rapproche du statut d'un homme d'affaires, à l'instar d'un patron qui serait à la tête d'une chaîne de production de ses propres œuvres. Cet artiste contemporain tire les ficelles de son entreprise. Il décide des grandes lignes directrices et ne s'occupe que de l'aspect marketing et de la diffusion des créations dont il supervise la production.

16 Comment le capitalisme peut sauver l'art ?

17 « Il n'y a aucune dimension spirituelle dans un iPhone, comme c'est le cas des grandes œuvres d'art. Mais nous vivons dans une culture étrange et contradictoire [...]. Le langage spirituel de l'art, même celui de grands artistes conceptuels tels Piet Mondrian, Jackson Pollock et Mark Rothko est marginalisé ou censuré. [...]. Il ne faudrait pas alors s'étonner que le monde des arts visuels soit devenu un terrain en friche ». C. Paglia, « How Capitalism Can Save Art », The Wall Street Journal, 2012, en ligne : [<http://online.wsj.com/news/articles/SB10000872396390444223104578034480670026450>], (consulté le 5 juin 2014).

En outre, on observe que l'art conservateur se positionne également vis-à-vis de la spéculation et de la montée en flèche des prix des œuvres d'art. On se demandera donc selon quels critères les prix des œuvres d'art sont fixés. Certaines œuvres, dont le prix est colossal, traduisent tout à fait la dimension conservatrice de l'art selon laquelle l'offre et la demande justifient les prix. Le prix d'une œuvre suit ici une logique d'économie libérale, à savoir que le prix varie selon l'importance de la demande.

En termes de marketing artistique, si les collectionneurs constituent une partie importante des clients de l'artiste, l'État libanais est également une des composantes du marché potentiel pour l'artiste. Or, ce monde de l'art conservateur n'est que rarement soutenu par l'État, lequel accorde des subventions en vue de financer des productions artistiques ayant encore peu de chance d'intégrer le marché de l'art. Comment, dans ce cas, l'art conservateur peut-il survivre économiquement si le marché de l'art n'assure plus des revenus suffisants à l'artiste ou à l'auteur ? Il semblerait que des institutions privées jouent un rôle considérable dans l'organisation de ses financements et en assurent la survie des artistes institués.

2.3 Le courtage à l'épreuve de la politisation de l'art

Le mécénat artistique occupe une part de plus en plus importante du budget des grandes entreprises capitalistes, telles les banques. En effet, les entreprises privées ont plusieurs raisons d'investir dans l'art. La première nous semble être liée à une politique d'investissement s'inscrivant dans le plan marketing des entreprises. Investir dans les mondes de l'art est considéré comme étant une noble initiative ayant pour effet de rehausser l'image de marque d'une entreprise. La seconde a trait au fait que certaines entreprises investissent dans l'art à des fins spéculatives ou pour bénéficier de déductions fiscales.

C'est le cas, par exemple, des financements d'organismes privés, tels que le *Roberto Cimetta Fund*, qui est actif au Liban, qui soutient, voire stimule, la mobilité des artistes pour favoriser des échanges interculturels, renforcer la découverte de l'Autre ou lutter contre le racisme, sur l'organisation des mondes de l'art libanais. Financements qui peuvent faire écho ou provoquer, malgré toutes les bonnes intentions qui les motivent, violence symbolique. Ils peuvent en effet être perçus comme discriminatoires par certains. Ces bailleurs de fonds, qui favorisent l'aide aux personnes physiques ou morales à même, selon leurs critères, de gérer et d'employer leurs dotations à bon escient, privilégient de fait celles et ceux, ou bien les structures culturelles, capables de pouvoir justifier leurs dépenses auprès de leurs administrations et en fonction de leurs exigences (en présentant des pièces justificatives telles que des factures, des désignations, des taxes et détaxes).

Dans ce contexte, reste à savoir si ces structures bénéficiaires locales tel que le Beirut Art Center, ou Ashkal Alwan et Shams, sont neutres ou si ces dernières suivent des orientations politiques particulières. En effet, au Liban, les structures bénéficiaires sont souvent des associations à but non lucratif qui ont une certaine orientation politique. Par conséquent, tout artiste qui ne partage pas la même orientation politique que l'association bénéficiaire à laquelle il soumet son projet est ignoré. Ce qui suscite une violence symbolique dans le tissu socio-artistique et conduit nombre d'artistes à se demander si ces associations bénéficiaires à coloration politique ne dévoient pas l'usage des fonds qui leur est attribué. Ainsi, paradoxalement, plutôt que de promouvoir la paix, ce à quoi cherche à répondre leur intention initiale, les bailleurs de fonds alimentent la tension sociale entre les différents courants de pensée. Ce qui aggrave d'autant plus les suspicions des uns envers les autres et le sentiment d'injustice dans un pays comme le Liban¹⁶. Ce pays encore profondément marqué par la guerre civile.

Dans un tel contexte, la neutralité des politiques culturelles interroge. En effet, lorsqu'elles suscitent la collaboration de plusieurs partenaires, d'un bailleur de fonds et d'une association à but non lucratif politiquement orientée qui choisit de financer tels artistes plutôt que tels autres, cela pose nécessairement problème. Cette initiative, pour autant qu'elle se veut neutre, ne peut être *in fine* que malveillante à l'égard de tous les artistes qui n'en auront pas bénéficié, lesquels verront forcément dans ce soutien une sorte de discrimination. Les politiques culturelles, lorsqu'elles sont à l'origine de ce type de situation, cautionnent ainsi indirectement une certaine orientation politique. Les associations locales en adoptant de telles logiques de courtage¹⁷ partisan se font le moyen de propagandes politiques. Il nous semble alors important de souligner que ce soutien à l'art a un impact de taille, non seulement d'un point de vue financier et au regard des artistes et des associations artistiques, mais également d'un point de vue sociopolitique. Un autre problème se pose aussi en ce qui concerne la neutralité du courtier, à savoir quand un bailleur de fonds accorde des subventions à des fins explicitement politiques. Dans ce cas de figure, certaines associations qui sollicitent des subventions peuvent être amenées à adopter l'engagement politique du bailleur de fonds, tel que Ford Foundation, Arab Fund for Arts and Culture (AFAC) et Culture Resource (Al-Mawred Al-Thaqafy), dans le seul et unique but de survivre et de recevoir des aides.

Pour remédier au problème que posent des mondes de l'art de plus en plus politisés, la politique culturelle pourra chercher à démocratiser la distribution de l'argent en faisant appel à un modèle socio-économique adapté, qui veillera à ce que les financements accordés, par exemple, à des acteurs des arts visuels, le soient sans distinctions partisans. Puisque les bénéficiaires des allocations de ces bailleurs de fonds défendent plutôt un art qui se veut non commercial, voire anticapitaliste, c'est ce type d'art qui sera le premier à en bénéficier. Dès lors, les bailleurs de fonds mettront à l'écart plus systématiquement

16 R. Mbarkho, « Trauma Stimulated Art, or the Embodiment of Affect in Lebanon : An Allegory », in *Traumatic Affect*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

17 Modèle socio-économique théorisé par Pierre Moeglin. P. Moeglin, *Outils et médias éducatifs - Une approche communicationnelle*, Grenoble, PUG, 2005.

les acteurs de l'art qui ne se refusent pas au marché. Puisqu'un artiste commercial sera supposé pouvoir financer ses œuvres par le marché de l'art. Ce qui marginalisera aussitôt l'art commercial et renforcera tout autant nombre d'antagonismes. Est-il possible, dans le cadre d'une politique culturelle, de concilier ces arts, ces acteurs culturels et ces artistes, ces valeurs opposés ?

3 L'art militant et sa conception progressiste

Aux antipodes de cet art conservateur, qui se concrétise au sein du marché de l'art, se trouve une conception de l'art que nous qualifierons de militante, de révolutionnaire et de progressiste. Cette dernière fait appel au progrès intellectuel et psychologique de l'être humain, ainsi qu'aux politiques publiques de soutien à l'art. Cette conception mise sur la stabilité politique, la liberté d'expression et l'accès à l'art ; autant de valeurs qui constituent des facteurs majeurs dans la dynamique du monde organisationnel de l'art progressiste et militant. L'art militant risque-t-il de s'engouffrer dans une propagande politique l'éloignant de la vocation première à tout art, à savoir la créativité ? L'art militant, constamment à la recherche de modes de financement et, entre autres, de financements publics, met en avant une de ses vocations : à savoir, la promotion de la cohésion sociale, laquelle constitue une préoccupation majeure de l'État. De plus, si la cohésion sociale peut participer à une stabilité politique, il faudrait étudier quelles sont les relations de cause à effet entre l'art et l'accès à la culture artistique, d'une part, et cette stabilité politique, d'autre part.

D'après la conception progressiste, l'art se veut révolutionnaire et capable d'éveiller les consciences, de bouleverser le monde en balayant les préjugés, d'offrir aux individus un monde plus humain et de se façonner selon les besoins du public et ses aspirations, dans le but ultime de rendre les individus heureux.

3.1 Rôle du courtage dans les initiatives publiques de soutien à l'art

De nos jours, on constate une tendance de plus en plus importante des pouvoirs publics, du moins dans les pays dits développés, à investir dans les secteurs culturels et artistiques au titre de leurs efforts et de leurs effets en termes de diversité, de droits culturels ou de bien-être social. Le soutien des organismes artistiques et de l'art en général, tout comme ceux qui favorisent l'enseignement dans ce domaine, sont ainsi considérés comme des outils de paix, de développement et de bien-être social. Soutien public à l'art qui n'est pas sans favoriser, au passage, l'expansion des marchés avec la diffusion des œuvres et de leurs

médiations, qui constituent non seulement un devoir, mais aussi un droit fondamental dans des sociétés démocratiques.

Dans ce contexte, le même problème que celui évoqué précédemment se pose quant à la neutralité des organismes associatifs. L'usage que ces organismes font des fonds publics qu'ils reçoivent n'est pas sans nous interroger. Puisque le fait que ces organismes soient marqués du sceau d'orientations politiques franches remet clairement en cause la neutralité promue par l'État dans sa politique d'aide. Alors même qu'on attendrait que ces structures de courtage soient politiquement neutres afin d'établir un lien plus juste ou équitable entre l'État et les artistes bénéficiaires.

Au terme de cette contribution, à la croisée de ces mondes de l'art conservateur et résistant, au carrefour de leurs différentes idéologies, une question s'impose dès lors qui concernera une ligne d'action plus neutre qui régirait la politique culturelle.

Une intermédiation créative, régie par une idéologie neutre, pourrait allier les conceptions conservatrice et progressiste dans l'intérêt de ces deux mondes. Elle viserait à abolir les limites de chacun de ces deux mondes tout en les incitant à créer un seul type de produit créatif. Il s'agirait là d'une fusion entre, d'une part, un art de la reproduction et du stéréotype, et, d'autre part, un art de la créativité et de l'original. Ce qui mettrait en évidence qu'il peut y avoir de l'original dans la reproduction et du stéréotypage dans l'unique. Le courtage ou l'intermédiation deviendrait donc un idéal type vers lequel une politique culturelle libanaise qui se voudrait créative pourrait tendre. Pour l'heure, cet art, qui relèverait d'une telle logique de courtage, constitue une pure abstraction.