



HAL
open science

Comment s'esquisse le passage de la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle

Jean-Philippe Dupuy

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Dupuy. Comment s'esquisse le passage de la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle. domain_shs.info.autr. 2007. mem__00000480

HAL Id: mem__00000480

https://memic.ccsd.cnrs.fr/mem__00000480v1

Submitted on 8 Jun 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Nice Sophia Antipolis
UFR LASH
Département Art Communication Langages

Master 1 : Médiation Culturelle et Communication

Mémoire de Recherche

Comment S'esquisse Le Passage

De La Démocratisation Culturelle A La Démocratie Culturelle

Sous la direction de Monsieur Paul RASSE, professeur en Sciences de l'Information et de la Communication, Directeur du Laboratoire I3M

Assesseur : Madame Francine BOILLOT, Maître de Conférences en Sciences de l'Information et de la Communication

Etudiant : Jean-Philippe DUPUY

Comment S'esquisse Le Passage
De La Démocratisation Culturelle
A La Démocratie Culturelle

Université Nice Sophia Antipolis
UFR LASH
Département Art Communication Langages

Master 1 : Médiation Culturelle et Communication

Mémoire de Recherche

Comment S'esquisse Le Passage

De La Démocratisation Culturelle A La Démocratie Culturelle

Sous la direction de Monsieur Paul RASSE, professeur en Sciences de l'Information et de la Communication, Directeur du Laboratoire I3M

Assesseur : Madame Francine BOILLOT, Maître de Conférences en Sciences de

l'Information et de la Communication

Etudiant : Jean-Philippe DUPUY

Remerciements :

Une dette intellectuelle envers tous ceux qui ont accueilli mon travail et m'ont aidé à l'améliorer, à avancer, à chercher encore...

Je remercie ainsi mon directeur de recherche M. Rasse, M. Mottard, ma mère, mes amis...

« L'Etat des choses aujourd'hui donne forme aux institutions de demain, par un processus sélectif et coercitif : il agit sur la façon habituelle de voir les choses, et ce faisant, il modifie ou renforce un point de vue ou une attitude mentale héritée du passé. Ainsi les hommes reçoivent d'une époque antérieure les institutions –c'est-à-dire les habitudes de pensée – qui gouvernent leur vie, d'une époque plus ou moins reculée, sans doute ; en tout cas, les institutions ont été élaborées dans le passé avant d'être transmises. Ce sont des produits du processus écoulé, adaptés aux conditions passées ; aussi ne sont-elles jamais pleinement accordées aux exigences du présent. En tout état de cause, ce processus d'adaptation sélective ne peut jamais rattraper la situation perpétuellement mouvante où la société se trouve à tout moment ; car le milieu, la situation, les cas pressants de la vie, qui obligent l'homme à s'adapter et opèrent la sélection, changent de jour en jour ; chacune des situations de la société à peine établi, tombe à son tour en désuétude. A-t-on pris quelque mesure ? Cette mesure elle-même change la situation, et il faudra s'adapter encore ; c'est le point de départ d'une autre mesure de rectification, et ainsi de suite, sans aucune cesse. »

Thorstein Veblen (1899)

SOMMAIRE

<u>INTRODUCTION GENERALE</u> -----	8
<u>I. LES LIMITES DE LA DEMOCRATISATION CULTURELLE</u> -----	13
<u>UNE BRÈVE HISTOIRE DE LA DÉMOCRATISATION AVANT 1959</u> -----	15
<u>A. L'IDEOLOGIE MINISTERIELLE</u> -----	21
<u>INTRODUCTION</u> -----	21
<u>UNE CERTAINE IDÉE DE LA CULTURE, L'ART</u> -----	23
<u>B. LES ACTIONS MINISTERIELLES</u> -----	29
<u>INTRODUCTION</u> -----	29
<u>LES MOYENS D'ACTION</u> -----	31
<u>C. IDEOLOGIE, ACTIONS ET PUBLICS</u> -----	37
<u>INTRODUCTION</u> -----	37

<u>LE PUBLIC</u> -----	39
<u>ETAT PROVIDENCE CULTUREL ET PUBLIC HOMOGENE</u> -----	42
<u>CONCLUSION PARTIELLE</u> -----	46
<u>II. LA RUPTURE DE MAI 68</u> -----	48
<u>INTRODUCTION</u> -----	50
<u>UNE CULTURE PROTEIFORME</u> -----	54
<u>A. DES CHIFFRES COMME BILAN</u> -----	61
<u>INTRODUCTION</u> -----	61
<u>UNE DEMOCRATISATION CULTURELLE RELATIVE</u> -----	63
<u>B. LA BARRIERE SYMBOLIQUE</u> -----	67
<u>INTRODUCTION</u> -----	67
<u>POUR UNE SOCIOLOGIE DES VALEURS</u> -----	69
<u>C. LES NOUVELLES IDEOLOGIES</u> -----	75
<u>INTRODUCTION</u> -----	75
<u>ACTION, DEVELOPPEMENT ET ANIMATION CULTURELS</u> -----	77
<u>CONCLUSION PARTIELLE</u> -----	91
<u>III. A LA RECHERCHE DE LA DEMOCRATIE CULTURELLE</u> -----	93
<u>INTRODUCTION</u> -----	95

<u>PAR LE BIAIS DE LA SYSTÉMIQUE</u> -----	98
<u>A. L'ACTION MAÏEUTIQUE</u> -----	102
<u>INTRODUCTION</u> -----	102
<u>LA DÉMOCRATISATION CULTURELLE CONTRE LA DÉMOCRATIE CULTURELLE</u> -----	104
<u>B. UN CERTAIN RELATIVISME</u> -----	108
<u>INTRODUCTION</u> -----	108
<u>DÉMOCRATIE CULTURELLE, TOUT CULTUREL ET INDUSTRIES CULTURELLES</u> -----	111
<u>C. UN NOUVEL ESPACE PUBLIC</u> -----	116
<u>INTRODUCTION</u> -----	116
<u>LES INDUSTRIES CULTURELLES CONTRE L'ESPACE PUBLIC</u> -----	118
<u>CONCLUSION PARTIELLE</u> -----	125
<u>CONCLUSION GENERALE</u> -----	127
<u>BIBLIOGRAPHIE</u> -----	133

INTRODUCTION GENERALE

« Un objet est culturel selon la durée de sa permanence ; son caractère durable est l'exact opposé du caractère fonctionnel, qualité qui le fait disparaître à nouveau du monde phénoménal par utilisation et par usure. »

[...]. La culture se trouve menacée quand tous les objets et les choses du monde, produits par le présent ou par le passé, sont traités comme de pures fonctions du processus vital de la société, comme s'ils n'étaient là que pour satisfaire quelques besoins. »

Hannah Arendt (1989)

Quand naîtrait la démocratisation culturelle moderne ?

Comment la démocratisation culturelle a-t-elle été l'outil de médiation de la culture pour

plusieurs ministres ?

La démocratisation culturelle a-t-elle amené la « culture à tous » ?

Comment s'esquisse le passage d'une « démocratisation de la culture » à la « démocratie culturelle » ?

La démocratisation culturelle a-t-elle ouvert le dialogue entre les cultures et l'Etat ?

La démocratie culturelle permet-elle l'expression culturelle ?

La démocratie culturelle est-elle pensable sans démocratisation culturelle ?

L'Etat providence culturel peut-il exister ?

Comment est née la démocratisation culturelle ? Comment a-t-elle légitimé l'action étatique culturelle ? A-t-elle été efficace ? Si oui, pourquoi est-on passé à un autre modèle de politique culturelle : la démocratie culturelle ? Selon notre recherche la démocratisation aurait ouvert le dialogue entre le Peuple, la Culture et l'Etat. C'est de ce dialogue entre les divers acteurs du système culturel français qu'est née la démocratie culturelle. Mais ce changement de paradigme, comme toute révolution, a opéré une rupture dans la continuité. Aussi de grandes questions subsistent. Annonce-t-on la fin de la démocratisation ? Non. Car si ces deux modèles de politique culturelle sont bien différents, ils appartiennent à des utopies prégnantes dans le domaine de la culture, ils sont partie intégrante du modèle de politique culturelle à la française, du moins jusqu'à aujourd'hui. Deux idéologies qui répondent à des problèmes de terrain, des problèmes sociaux, des problèmes culturels enfin. L'adaptation pratique de ces deux modèles ne se justifie en démocratie que par les besoins d'un peuple, par son action de légitimation, selon la logique d'action culturelle française et en termes propres aux Sciences de l'Information et de la Communication il faudrait parler de *feed back*. Par la pratique de l'action culturelle se révèle une culture protéiforme qui, comme toute notion en sciences humaines cherchent et trouve à être continuellement redéfinie, et ne trouve son absolue que dans les moments où elle fait défaut, pour notre propos nous entendrons les revendications directes de Mai 68. En effet, nous étayerons notre recherche par des discours, des événements, des chiffres marquants des politiques culturelles à la française du vingtième siècle. Si, d'après ce corpus, le changement de paradigme est évident, des idéologies aux actions il y aura toujours un fossé que l'on peut combler par tel ou tel fait. Notre thèse est qu'il s'effectue un passage de la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle. De là, nous nous appuyerons sur les études historiques, sociologiques, philosophiques, statistiques et bien sûr celles communicationnelles des sciences de l'information et de la communication qui ont permis de faire évoluer le domaine de la médiation culturelle. Nous en arriverons enfin sur la politique culturelle à la française moderne : la démocratie culturelle. En tant qu'idéologie elle

est en perpétuelle évolution de par le va et vient avec le terrain et c'est pour cela que nous nous permettrons d'élargir le débat à quelques concepts plus adaptés à notre propos et hérités des penseurs de l'Ecole de Francfort, pour une réflexion entre les productions culturelles modernes et leurs apports dans cette même modernité.

« Nous constatons que nous pouvons, par une action déterminée, changer complètement l'état d'esprit d'une ville de France. Vous savez tous que, lorsque dans une ville qui n'a pas cent mille habitants – soixante-dix mille en gros -, on a huit mille abonnés à une Maison de la culture, on arrive à changer en cinq ans *l'état d'esprit et le niveau intellectuel de la ville.* »

Pour André Malraux le principe de démocratisation était clair, même s'il n'a jamais vraiment utilisé le terme précisément. Son idée de la démocratisation apparaît aussi clairement que dans le décret fondateur du 24 juillet 1959. Tout au long du texte nous reviendrons à ces trois lignes libérale, monarchique et démocratique qui aideront à clarifier la place de la culture, des arts et des artistes, la place de l'Etat dans son investigation dans le champ culturel et la place du public qui est à la fois récepteur et producteur de la culture. Trois lignes simplificatrices qui ont également été abordées lors d'un discours d'André Malraux le 17 novembre 1959 : « Mais il est évident que la France ne peut jouer son rôle dans le monde que si elle le joue en France même, et de là découle l'importance des maisons de la culture. Trois hypothèses dominent en France les problèmes de culture ; il n'y en a pas quatre. La première, c'est la culture totalitaire, et nous l'écartons. La seconde, c'est la culture bourgeoise, c'est-à-dire, pratiquement, celle qui n'est accessible qu'à ceux qui sont assez riches pour la posséder. Si nous n'acceptons ni la première ni la deuxième hypothèse, si noble ou si usé que soit le mot démocratie, alors il n'y a qu'une culture démocratique qui compte et cela veut dire quelque chose de très simple. Cela veut dire qu'il faut que, par ces maisons de la culture qui, dans chaque département français, diffuseront ce que nous essayons de faire à Paris, n'importe quel enfant de seize ans, si pauvre soit-il puisse avoir un véritable contact avec son patrimoine national et avec la gloire de l'esprit de l'humanité. Il n'est pas vrai que ce soit infaisable; c'est presque assez facile et bien d'autres choses sont plus difficiles. » Tel sera le « troisième continent », un espace démocratique cher à Malraux, entre le mercantilisme américain et la tyrannie totalitaire de l'ancienne Union soviétique.

A l'intérieur de cette première partie nous verrons comment serait né le concept de *Démocratisation Culturelle*, que nous définirons également. Tout d'abord à partir d'une brève introduction sur les différentes formes de démocratisation, antérieures à celle bien particulière appliquée par Malraux. Notamment la logique de l'école pour tous, la popularisation du Front

Populaire ou les démarches de Jean Vilar dans le cadre de cette politique culturelle. Lors d'une première partie, nous aborderons les grandes lignes de ce type de politique culturelle, c'est-à-dire qu'elles en étaient les principaux axes idéologiques. Cette partie nous amènera à décrire précisément la conception de la culture que voulait appliquer Malraux du haut de son statut de ministre aux Affaires culturelles. Puis dans une deuxième partie, la problématique sera d'observer comment ces axes idéologiques, cette conception de la culture furent mis en application dans le cadre du Ministère des Affaires Culturelles. En effet, si la démocratisation de la culture était née avec l'éducation pour tous, c'est bien ce ministère qui a prolongé cette idée de la culture pour tous. Notamment avec l'aide de la décentralisation, de la déconcentration et des Maisons de la culture. C'est en dressant le portrait des publics potentiels de cette politique ministérielle et en analysant leurs places dans l'idéologie de la démocratisation culturelle face aux actions menées que nous approcherons la troisième phase de notre discussion traitant des limites de la politique de l'Etat engagée par André Malraux à partir de 1959. A l'intérieur de cette troisième partie nous confronterons les trois lignes ou les trois acteurs de la démocratisation. Qui étaient l'Etat et le ministère des Affaires Culturelles, dans leur idéologie et dans leurs actions, et enfin le genre de relations, entre le public et la culture en question, qui sont nées par ce nouveau genre de médiation engendré par Malraux.

Pour la deuxième partie nous aborderons le pourquoi et le comment du passage de la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle. Au travers des analyses statistiques, sur lesquelles nous nous appuyons notamment, mais aussi des études sociologiques et du cas de la « révolution culturelle de Mai 68 » nous serons à même de démontrer comment le dialogue ouvert entre le peuple et l'Etat lors de la démocratisation s'est perpétué en affirmant de nouvelles valeurs, plus populaires qu'étatiques. La fin du ministère malrucien évoque pour les historiens, comme pour les sociologues ou pour les philosophes, un changement de paradigme vers la concrétisation d'une volonté de rendre accessible à tous le droit ou le pouvoir culturel, celui que tout acteur démocratique doit être en mesure d'exercer. Si l'on parle d'accessibilité, c'est pour mieux mettre en avant le rôle de l'Etat providence culturel, mais il s'agit plus à l'âge de la démocratie culturelle d'un être à la culture qu'un avoir. Bien que la production industrielle de la culture assurera sa démocratisation, avec l'aide de l'Etat, dans les années 1980, alors que la médiation culturelle devra assumer un rôle transversal de diminution des inégalités sociales en même temps que des barrières symboliques limitant l'accès à la culture. Dans ce dialogue entre l'Etat, le peuple et les cultures, les positions, comme les convictions, se renforcent à chaque pôle pour que des utopies il ressorte des entéléchies, pour que la prise de parole se transforme en actes concrets.

C'est fort de toutes ces observations que nous essayerons d'argumenter sur ce que peut-être un système culturel où les acteurs sont l'Etat, le Peuple et les Cultures. En effet, les relations systémiques qui relient ces trois acteurs ne sont pas si évidentes. Il s'agit de faire circuler les biens matériels et immatériels de la culture. Comme précédemment décrits, les écueils, barrières ou frontières enfin, ont une existence évidente et s'opèrent comme des fractures à l'accessibilité de tous à un méga réseau culturel à l'échelle nationale, selon une dernière utopie bien sûr et comme une ouverture à notre recherche. C'est ainsi qu'après nous décrirons l'action toute particulière du ministère languien dirigée vers les acteurs culturels et par les acteurs culturels. Enfin nous aborderons une réflexion en rapport avec tous les faits réunis et notamment sur les industries culturelles et l'espace public qui se sont développés par l'évolution démocratique de la politique culturelle à la française.

I. LES LIMITES

DE LA

DEMOCRATISATION CULTURELLE

« Commençons par lever un malentendu :

Le terme de *démocratisation* ne faisait pas parti du vocabulaire de Malraux ; s'il est présent dans nombre de discours de ses plus proches collaborateurs, on n'en trouve, à notre connaissance, nulle trace ni dans ses écrits ni dans ses grands discours sur la politique culturelle. Le souci majeur de Malraux était de doter l'ensemble du territoire national d'équipements culturels pour imposer l'universalité de l'art et faire reculer l'esprit de province ; quand il évoquait la question de la réduction des inégalités d'accès à la culture, il pensait bien plus en termes géographiques que sociaux. Nombreux sont les témoignages qui portent à croire qu'il ne se faisait aucune illusion sur la possibilité de diffuser socialement la culture ; une volonté trop affirmée dans ce sens était même dans son esprit plutôt suspecte, car associée au totalitarisme. Rappelons par exemple ce qu'il disait en 1966 dans son discours d'inauguration de la maison de la culture d'Amiens, souvent considéré comme exemplaire : *Nous ne prétendons pas, comme en Union Soviétique donner leur chance à tous, et nous le regrettons, mais nous prétendons formellement donner sa chance à chacun.* Malraux, au fond, tout au long de son ministère est resté remarquablement fidèle aux convictions qu'il exprimait dans l'immédiate après-guerre dans un appel aux intellectuels : *il ne s'agit pas de contraindre à l'art les masses qui lui sont indifférentes, il s'agit d'ouvrir le domaine de la culture à tous ceux qui veulent l'atteindre. Autrement dit, le droit à la culture, c'est purement et simplement la volonté d'y accéder. »*

Olivier Donnat (1999)

Une Brève Histoire De La Démocratisation Avant 1959

« Séculariser la tradition ou la culture des lumières, C'est la considérer comme un réseau de pratiques que peuvent justifier divers réseaux de croyances. Admettre que ces pratiques sont les meilleures que nous connaissons à ce jour, c'est reconnaître qu'une dynamique créatrice anime cette culture, et cela pour deux raisons : d'une part parce que consciente de son caractère particulier et contingent, elle est la plus prête à réformer ses pratiques et ses institutions, et d'autre part parce que soucieuse de réduire la cruauté et la souffrance, elle cherchera à inventer de nouvelles pratiques pour y parvenir. Et cela – c'est la troisième singularité de cette culture – grâce à la conversation et à certain genre de littérature, qui sont alors irréductibles à de pures pratiques privées parmi d'autres. »

Jean-Claude Gens (1996)

Préalablement à la définition même de notre concept principal, la démocratisation culturelle, avant le rapport aux références historiques qui l'attestent, aux personnalités d'état qui l'ont promulguée, nous ferons un bref historique de ce qu'a pu être cette application de la démocratie par le biais de la culture, et ceci à travers différentes politiques antérieures à celle d'André Malraux et de ses administrateurs. Ainsi la démocratisation de la culture naîtrait au dix-huitième siècle. Affirmant pleinement le principe de légitimation des régimes politiques

qui est la mise en avant du peuple. Depuis la révolution française de 1789, l'Etat, traditionnellement centralisateur, est un mécène important et met en avant sa volonté de servir la culture en la maintenant sous sa protection et son contrôle. C'est celui la même qui, à travers les lignes politiques *monarchique*, *libérale* ou *démocratique*, créera ce concept général de « démocratisation de la culture », parmi d'autres évènements, avec la naissance de l'école publique *pour tous* et l'instauration d'un enseignement public populaire. Selon Anne Querrien, « L'école de Jules Ferry, autre espace public prototypique, dut son efficacité sociale et politique au regroupement en son sein des enfants pauvres et des enfants riches ».

Ces trois lignes vont nous permettre de mieux appréhender le devenir du public, de l'état et de la culture face aux processus de démocratisation et de *démocratie culturelle*, concepts que nous définirons plus tard. En effet, la ligne monarchique désignera une politique culturelle dotée d'un Etat centralisateur, maintenant un pouvoir politique local également, et, jouant le rôle de mécène. Cette ligne sera patrimoniale, et plutôt ostentatoire. La ligne libérale elle fera référence aux arts et artistes, et bien sûr à ce concept mouvant qu'est la culture, confrontés aux lois du marché et prêts à se voir accorder l'aide d'un *Etat providence* pour promouvoir ou encourager la création. La ligne démocratique enfin serait le but ultime et l'espace où dialogueraient l'Etat, la culture et les publics. Nous observerons que ces trois lignes s'entremêlent à travers les différentes politiques et personnalités des politiques culturelles. Entre ces trois principaux acteurs, la démocratie n'est donc pas évidente mais le fruit de débats et surtout un phénomène de rationalisation et de simplification. Tout comme un système autorégulé, elle cherche l'état d'homéostasie, l'équilibre, l'égalité entre les expressions et les positions qui en découlent. Cette conception de la démocratie comme lieu de liberté du débat politique coexiste avec une autre conception qui est celle de la souveraineté du peuple. De plus, et incidemment, le *sujet démocratique* pourrait être défini tel qu'Alain Touraine le dépeint en trois points. Un sujet résistant à la domination (rapport à la ligne monarchique), ayant un « amour propre, par lequel il pose sa liberté comme la condition principale de son bonheur et comme un objectif central » (rapport à la ligne libérale), mais aussi et surtout admettant « la reconnaissance des autres comme sujets et l'appui donné aux règles politiques et juridiques qui donnent au plus grand nombre le plus de chances possibles de vivre comme des sujets » (rapport à la ligne démocratique).

Dès après l'instauration d'un enseignement public populaire, adviendrait la « *popularisation de la culture* », apparaissant avec la politique du front populaire. Cette popularisation fonctionnera selon trois grands principes ou rouages. En premier lieu, et comme nous venons de le décrire, la nécessité pour l'Etat de prendre part dans la vie culturelle. Dans notre cas il

s'agit pour le front populaire d'intervenir aux niveaux financier, administratif et politique. En deuxième lieu, l'existence de la volonté de populariser la culture savante. C'est-à-dire, de rendre accessible au plus grand nombre ce qui n'était accessible qu'au plus petit nombre. Ce point principal, selon Philippe Poirrier, naquit avec la politique du PCF, de 1934 ; une main tendue vers le patrimoine, la tradition artistique et les arts jadis bourgeois. A ce sujet, un membre du PCF et du Conseil supérieur des Beaux-Arts, J. Berlioz, déclarera que « l'art doit se rapprocher du peuple » et de rajouter que « La culture, sous toutes ses formes, peut-être popularisée, sans qu'il y ait lieu d'abaisser sa qualité... » Cette popularisation (démocratisation) de la culture passera par les théâtres avant tout, mais aussi par les musées et les bibliothèques, J. Berlioz demandera pourquoi « la présentation théâtrale, l'exposition de peinture, le concert symphonique [...] ne seraient-ils pas de véritables services sociaux ? » (Rapport de Joanny Berlioz à la Chambre des députés afin de populariser la culture, 12 novembre 1936). En troisième lieu, le front populaire devait montrer une grande attention à la jeunesse notamment à travers l'Education nationale qui remplacera ce que nous avons appelé l'enseignement public populaire. Ce deuxième moment de la genèse de la démocratisation culturelle, la popularisation, se veut de permettre « à l'individu de sentir pleinement la solidarité avec les autres hommes dans l'espace et le temps » (Paul Langevin) ; on pourra entendre ici que l'Etat, se veut participant du système de la culture, et même se veut régulateur du « lien », qui cimente les relations sociales et culturelles, du vivre ensemble, de l'être en commun ; mais aussi du « bien », en ce sens de l'amélioration des conditions d'existence, dont la beauté artistique est un aspect. Ici, la culture se veut républicaine, au sens étymologique du terme, *res publica*, de chose publique.

La création du ministère des Affaires culturelles institutionnalisera les relations inédites nouées entre politique et culture durant les années trente. Une autre figure de l'*utopie* de la démocratisation sociale et culturelle, sera Jean Vilar, militant pour le Théâtre National Populaire, inscrit dans la large mouvance de l'Education populaire. Pour Paul Rasse il est « sans doute la plus célèbre et la dernière des grandes figures de l'éducation populaire qui puise ses racines dans la III^e République, dans l'idéal de l'école laïque, libre et gratuite », et donc de l'idéal de la démocratisation culturelle.

« Pour étendre le mouvement, le poursuivre après l'école, l'élargir à la culture, aux sports et aux loisirs, les militants les plus convaincus créent les premières associations d'éducation populaire, à l'instar de la ligue de l'enseignement, et de son fondateur Jean Macé, pour qui la liberté était au bout du savoir [...]. Plus tard, sous le Front populaire, dans la Résistance et l'après-guerre, ces associations prennent de l'ampleur, se multiplient à l'initiative ou avec le soutien des syndicats, des partis, des fractions progressistes des églises... Ainsi sont créés les CEMEA, Peuple et Culture, Culture et Liberté, le Centre confédéral d'éducation ouvrière,

Léo Lagrange [...]. Jean Vilar les utilisera abondamment pour élargir la base sociale de son public et tenter de toucher le monde ouvrier. »

Selon Jean Vilar, le public se devait d'être populaire, une reconquête, encore une fois, utilisée à la disparition de la barrière symbolique qui existait entre ces publics et les grandes œuvres classiques. La distance à la culture, la « haute culture », s'énoncé comme une barrière pécuniaire et logistique. Cette distance, durant la période du *welfare state* demeurant problématique et le théâtre, « une leçon », est le lieu où « doivent communier [les spectateurs] dans la révélation des chefs-d'œuvre de l'art dramatique, ce que Vilar appelle « un répertoire de haute culture ». Ce militantisme issu des comités d'entreprises et des associations dérivant du courant de l'Education populaire. Du point de vue de l'action dirigée vers les publics il s'agira concrètement de modifier les horaires afin que les ouvriers puissent profiter des *animations* en dehors des ateliers, mais aussi une politique de prix, sera déjà lancée. Dans cette politique de suppression des obstacles à la participation du peuple Jean Vilar mit en œuvre plusieurs offensives. C'est ainsi, qu'il baissa le prix des entrées, pour « rendre ses spectacles accessibles à toutes les bourses, y ajoute l'interdiction de donner des pourboires aux ouvreuses et la gratuité absolue des vestiaires ». De plus, il attire les spectateurs occasionnels en réservant des places aux non abonnés. Ensuite, il adapte les horaires des séances à « ceux des travailleurs ». Il s'efforce également de rendre le spectacle « dense, fort et festif, sous la forme de journées ou de « week-end théâtraux avec bals, repas et débats... » Aussi, il fait vendre en salles un livret programme à un franc, qui indique la distribution et qui comporte le texte de la pièce. Il développe « un véritable service de communication en direction des publics et de la presse ». Enfin et pour aller au devant des couches sociales laborieuses, « il décentralise les spectacles en banlieues, joue dans les entreprises, noue des relations suivies avec les foyers de jeunes travailleurs, les comités d'entreprise et les associations d'éducation populaire. »

Un peu plus tard, en 1955, ce sont Jeanne Laurent dans *La République et les Beaux-Arts*, et Robert Bricbet, en 1956 dans *Les cahiers de la République*, qui opteront pour la démocratisation culturelle. La culture de masse l'aidant à souligner les écarts se creusant entre la plupart des citoyens et une certaine culture de l'élite, non accessible, en opposition à une culture de masse signifiée par la radio et le défilé du 14 juillet. Il déclarera : « La IV^e République doit se ressaisir, devenir une grande République démocratique et désigner un ministre responsable de la haute mission d'élever le niveau culturel de la nation. »

De ce premier historique ressortent déjà quelques conceptions différentes entre les politiques

mises en œuvre. Et ceci peut-être analysé au travers de l'article premier du décret (n° 59-889 portant organisation du ministère chargé des Affaires culturelles) et discours fondateur du ministère des Affaires Culturelles, le 24 juillet 1959 : « Le ministère des Affaires culturelles a pour mission de *rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité*, et d'abord de la France, *au plus grand nombre possible de français* ; *d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel*, et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent ». Malraux étant un homme de discours, de nombreuses traces demeurent sur son idéologie quant à la vision qu'il avait du ministère dont il était le premier à prendre la charge, et ceci dans le monde entier. C'est comme cela qu'il fit remarquer très tôt que son action ne pouvait se confondre avec l'éducation, une autre façon de démocratiser la culture, qui possédait par ailleurs un autre ministère. Il défendra la culture comme un droit, le problème étant de « faire pour la culture ce que la III^e République a fait pour l'enseignement ». Et il poursuit, « chaque enfant a le droit aux tableaux, au théâtre, au cinéma comme à l'alphabet », ou bien « À l'école on apprend Phèdre ; au théâtre, on apprend à l'aimer ». Une fois encore l'inspiration de Malraux ne s'était pas fondée *ex nihilo*. En effet, la Charte du Conseil National de la Résistance du 15 mars 1944 offrait déjà aux enfants « la possibilité effective pour tous les enfants français de bénéficier de l'instruction et d'accéder à la culture *la plus développée* quelle que soit la situation de fortune de leurs parents ». Cette démocratisation par l'école serait aujourd'hui et dans le secondaire un échec, n'ayant pas modifié l'inégalité du degré de réussite entre enfants issus des différents milieux sociaux (Mongin, Bensaïd, Cohen, Maurin).

Dans le même ordre d'idées et selon une ligne historique, Malraux tiendra à se différencier du système de l'Education Populaire. Toujours selon Geneviève Pujol mais à propos de l'Education populaire cette fois-ci ; la naissance de l'Education populaire était due à l'apparition manifeste d'un mouvement ouvrier. C'est ainsi qu'entre les classes « possédantes », selon son expression, et cette classe ouvrière, une médiation verra le jour, se devant « d'aller au peuple » (démocratisation), de ne pas permettre d'exclusion (pour tous) par un projet militant. Dans notre cas nous parlerons des exclus comme des « non publics ». Finalement cette éducation est censée contribuer à la paix sociale en évitant les conflits sociaux. Durant le ministère Malraux des années soixante cette notion d'Education populaire sera remplacée par celle d'Animation socioculturelle, largement financée et donnant à ses militants la qualité de professionnels.

A. L'IDEOLOGIE MINISTERIELLE

Introduction

Après la seconde guerre mondiale, la notion de citoyenneté est fondée sur le droit d'accès à la culture. « L'homme communique au moyen de la culture. Aucun aspect de la vie humaine n'échappe à son emprise, qu'il s'agisse de la personnalité, de la manière de s'exprimer, de penser, de bouger, de résoudre les problèmes, de la planification et du tracé des villes, de l'organisation et du fonctionnement du système de communication, ou des structures et du fonctionnement des systèmes économiques et gouvernementaux. » (E. T. Hall, *Au-delà de la culture*, 1976). La démocratisation culturelle a été l'outil de médiation de la culture pour plusieurs ministres. Et, avec la naissance du premier ministère de la culture en 1959, viendrait le concept de « démocratisation culturelle ». Selon le sociologue Jean-Claude Passeron, la démocratisation culturelle serait comme « une égalisation, si modeste soit-elle, des chances

« propres » aux différents publics et groupes sociaux repérables dans nos sociétés d'accéder aux lieux de pratique et de dégustation des biens culturels les plus vantés par l'Ecole, les mieux monopolisés par les élites professionnelles ou les amateurs d'art ». André Malraux s'appropriera là une partie de la popularisation de la culture et en délaissera une autre partie, la culture populaire et les loisirs, pour créer le premier ministère de la culture au monde, selon Marc Fumaroli, et bien que Jean Zay ait prévu les plans d'un « Ministère de la vie culturelle » quelques années auparavant. Après dix ans d'exercice, André Malraux laisse derrière lui des bases solides pour les politiques culturelles françaises à venir. Ces diverses politiques culturelles suivantes formeront selon Fumaroli l'*Etat Culturel*. Peut-être un solide écran français face à l'impérialisme culturel, car cet « Etat culturel » se réclame d'absorber le flux et le reflux des modes et des générations de tous, et, tour à tour subventionnés par les différents ministères. « La culture, plus encore que les autres réalités, est devenue ce qu'alors seulement on se mit à nommer *valeur*, c'est à dire marchandise que l'on peut faire circuler et réaliser en échange de toutes sortes de valeurs, sociales et individuelles ». Ainsi, au sein même de la politique culturelle étatique les données se multiplient et au final complexifient une idée « absolue » que l'on pourrait se faire des politiques culturelles en général. Il y eu « Jeune France », la philosophie lourde et didactique, qui énonçait des principes tout de même assez proches de l'idée de Malraux, mis à part le fait que le but était d'agir directement sur le peuple et surtout le transfigurer. Aujourd'hui, c'est une approche plus ludique et empathique dirigée vers et par le public ou "*démocratie culturelle*". L'Etat faisant moins autorité et proposant une offre selon les populations, d'où le constant dialogue entre les récepteurs et les émetteurs d'activités culturelles, qui sont amenés à échanger leurs places à ces deux pôles. Par exemple, le fait pour l'Etat de devoir prendre en compte l'apparition de nouvelles communautés, d'artistes, d'associations...

Une Certaine Idée De La Culture, L'art

« En tant que culture des modes de dialogue, une culture démocratique, s'organise autour de deux axes qui sont les deux conditions de sa légitimité : le respect de la norme éthique fondamentale, noyau de valeurs partiellement objectivées dans le système des droits de l'homme ; *(et)* le développement et le respect des procédures démocratiques conçues comme un processus permanent traversant toute la société civile ».

« Un système démocratique est alors un système social, économique et politique qui restitue libertés et pouvoirs de décision à l'ensemble des acteurs sociaux. »

Patrice Meyer-Bisch (1996)

Le modèle idéologique du nouveau ministère s'inscrit véritablement dans le contexte des années 1960 et des trente glorieuses. L'on sait que durant les périodes de « bonne santé » de la société, notamment économique, on attache plus d'importance à cette culture qui n'est toujours jamais bien définie, tel un mot-valise. La prise de parole de l'Etat dans le milieu de la culture, incarnée par André Malraux, est alors profondément ancrée sur les enjeux ou l'esprit du temps. Il s'agit bien d'une modernisation et d'une transformation de la société française. La formation et la pérennité du ministère malrucien vont introduire une triple rupture quant aux précédentes actions politiques culturelles des Monarchies et des Républiques. En effet, c'est une certaine idée de la culture, une *philosophie* de l'action culturelle au niveau de l'Etat qui sera engendrée. Par ailleurs, une rupture artistique est consommée par la mise en place d'un secteur artistique professionnel subventionné. Et enfin, Malraux va donner un sens à l'action culturelle publique en l'intégrant directement dans le Plan prospectif de la V^e République, en lui donnant une autonomie budgétaire au travers d'un appareil administratif au

mode d'action spécifique. C'est cette rupture idéologique que nous allons aborder.

Ici, l'art a un rôle social. Lorsque déjà Bloch Lainé parlait de « communauté authentique » et que l'on désirait consolider un ciment social par la démocratisation de la culture, Malraux, lui, dénonçait l'incapacité de la raison et de la connaissance à rassembler les hommes et à se substituer aux religions des temps passés ; seul l'art pouvant consolider le tissu social. C'est ainsi que le secteur des artistes professionnels sera créé, en opposition avec un certain amateurisme et avec l'Education populaire, qui seront confiés au commissariat à la Jeunesse et aux Sports.

En ce qui concerne le côté administratif, la mission malrucienne, ainsi que le choix des interlocuteurs, agiront dans la cohérence de l'idéologie ministérielle. Désignée comme l'*Etat esthétique* par Urfalino, ce nouveau ministère alliera exigence de qualité et universalité. Ce que Philippe Urfalino appelle « l'invention de la politique culturelle », c'est « la mise en place d'un projet intellectuel, idéologique – au bon sens du terme, c'est-à-dire d'un ensemble d'idées, de concepts qui orientent l'action -, et un volontarisme d'Etat associé à ce projet ». Selon cet auteur, ce projet a été tout d'abord « anti éducatif », comme nous avons essayé de l'introduire dans l'historique de la démocratisation. Ceci transparait dans la conception de l'art qu'avait Malraux, c'est-à-dire l'affirmation de l'existence d'un *choc esthétique*, qui devait opérer lors d'une présentation, et non pas une éducation ou une médiation ; mais par une mise en présence et non pas une mise en situation. Les écoles étaient déjà parsemées de reproduction d'œuvres d'art. Toute l'idéologie ministérielle était sous-tendue par la philosophie de l'art de Malraux, en fait l'art serait la nouvelle religion (les maisons de la culture les nouvelles « cathédrales »), de *religare*, relier, ce qui engendrera la nouvelle possibilité d'un ciment social, en perdition dans une société industrielle et d'économie libérale. Cette vision libérale, anarchiste revendiquée par les artistes, comment est-elle concevable avec la nécessité depuis le XVIII^e siècle pour l'Etat de s'intégrer dans le domaine de l'art ? L'Etat deviendra régulateur d'artistes avec « dans une main une sébile de l'autre un cocktail Molotov », il seront garants de tous les contrôles (censures) et de toutes les contraintes (corporatisme). Un des problèmes qui se pose ici étant aussi, selon Raymonde Moulin, de laisser leur liberté de création aux artistes, car c'est d'Etat mécène, d'Etat régulateur dont nous parlons. La question ici étant de savoir en quoi ce système d'organisation de la vie artistique modifiera le développement du système de la vie artistique et de tout ce qu'elle comporte comme la *création*, la *production*, la *diffusion* et son public ? De Malraux à Lang les slogans furent « soutenir sans influencer », « inciter sans contraindre », « subventionner sans intervenir ». Car ce sont non seulement les formes d'art du passé qui

seront soutenues mais également les formes d'art contemporain. Enfin, pour Moulin, cette politique culturelle est celle du prosélytisme, « impliquant la conversion de l'ensemble d'une société à l'appréciation des œuvres consacrées ou en voie de l'être ». C'est une question dont nous reparlons dans le troisième chapitre de cette partie.

Comment dès lors l'Etat peut-il réguler la circulation des idées et les oeuvres de l'esprit. Dans cette idéologie d'Etat toujours, c'est la notion de patrimoine, de chefs d'œuvre « du passé » qui va prédominer. Comme des sémaphores ou *patterns* de culture intemporels, « l'humanité » puise sa « dignité et sa beauté dans son aptitude à enseigner l'homme lui-même au travers de modèles inimitables qui la rend en phase avec l'universel : ce que les Grecs nomment *paideia*, les Allemands *Bildung*, les Français *formation* ». C'est Pierre Nora qui explique le passage d'une société française fondée sur l'idée de nation à une société elle qui s'appuie sur la mémoire, un passage de l'historique au remémoratif. Il ajoute à cela que des conflits on arrive à des consensus, nés des débats. Encore, dira-t-il : déchiffrer ce que nous sommes à la lumière de ce qui fût. Malraux parle alors d'un « anti destin », c'est-à-dire que par la temporalité et la mortalité l'œuvre d'art transcende le mortel, tel *Mnémosyne* (mère de toutes les muses, ayant la capacité à être immortel face à la mortalité). Il s'accorde ici avec la pensée d'Hannah Arendt qui reconnaît quelque part l'œuvre d'art par sa durabilité. Malraux écrira, dans le *Musée imaginaire* : « Bien que nous sachions ce que les œuvres capitales doivent à leur naissance (leur *aura*), elles nous atteignent, à travers la métamorphose, comme des *semblables* ; et à maints égards, le monde de l'art qui a succédé pour nous à la nature, c'est le monde dans lequel un *Çiva* d'Ellorâ est à la fois un dieu de l'Inde et le semblable de *l'Aurige*, du *Chevalier-Aigle* de Mexico, d'une statue-colonne, de *la Nuit*, du *Balzac* de Rodin, d'un masque africain... Le monde dans lequel ces images parlent un langage différent, et le même langage... ». L'art aurait donc cette double qualité de résurrection et de métamorphose. Cette vision épurée de l'art, et donc de la culture, pour Jean-Claude Wallach est tout à fait « messianique » et se traduit dès lors comme une politique de l'*offre de biens culturels*, comme nous l'avons signalé par une politique de mise en contact du public et des œuvres, le choc esthétique. Ce que Urfalino appellera l'*Etat Esthétique*, l'accès à la culture est possible par « la présence directe, véritable révélation et communion, de l'œuvre d'art et du public. »

Une utopie, des discours décalés face à une réalité qui a vu un dialogue permanent, donc des accords et des divergences, entre le ministre et ses hauts fonctionnaires, entre cette pensée et son application. Mais aussi face au monde « anarchiste » de l'art qui se voue plutôt à une politique de ligne libérale. Wallach parlera de la branche étatique située rue de Valois comme

un véritable appareil d'intervention « d'étatisation de l'anti-étatique » . « Retournement » rendu possible par cette nouvelle part de l'administration consacrée aux artistes professionnels. Ainsi, « Malraux légitime le rôle de l'Etat dans la culture, pensant que la politique culturelle peut favoriser, dans un système démocratique, l'accession de tous les citoyens à des valeurs culturelles reconnues par le ministre et le système artistique. » Les ambitions, la philosophie des hauts fonctionnaires et du ministre étaient alors, selon un triple objectif, la volonté d'accroître le nombre de participants, de réduire et d'infléchir le côté élitaire des publics, qui se résumait à quelques classes sociales haut placées, un problème de catégorisation de la culture, et enfin, d'appeler à la participation, tout du moins au contact, d'un public d'un nouveau genre qui serait fidélisé par la simple diffusion des chefs d'œuvre de la « haute » culture de l'humanité. Ce mythe de la plus grande participation à la culture des élites fut ainsi évoqué par Jean Vilar, dont le domaine culturel de prédilection était le théâtre : « réunir dans les travées de la communication dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé. » Le devoir de l'Etat est donc de faire que l'art touche le plus grand nombre de français. Le seul problème étant dès lors sa diffusion. Selon l'auteur Jean Caune (1999), Cette diffusion se fera sans l'intervention d'un médiateur, l'art agissant par lui-même tel un médiateur dont la propriété première serait l'universalité. Cette métaphore du choc esthétique, que nous avons évoqué plus haut, prendrait sa source philosophique dans la pensée dadaïste, comme l'œuvre d'art lancée tel un projectile destiné à frapper le destinataire.

En résumé, la démocratisation culturelle est le fruit et une action dans la continuité d'avec les précédentes politiques culturelles. Sa ligne de force, l'aide aux artistes professionnels se fonde sur la production et le soutien à cette création. De ce côté « professionnel » naît la nécessité de la diffusion de produits culturels « haut de gamme », au plus grand nombre, à des fins sociales mais d'une manière centralisée. Cette idéologie est bien en harmonie avec le principe de démocratisation qui suppose « la rationalisation des relations entre les subjectivités », afin d'amener l'individu à son exercice premier de citoyen dans un régime démocratique. Tout ceci se développera grâce à la bonne santé économique du pays ; « au cours des années 1950 et 1960, les conditions économiques, politiques, éducatives et démographiques favorables que connaissent les pays occidentaux contribuent à l'essor du milieu culturel et incitent les gouvernements à intervenir de façon plus soutenue et mieux articulée dans ce domaine. »

Avec le ministère malrucien, on affiche une volonté de lutter contre l'inégalité de l'accès à la culture (Villeurbanne 25 mai 1968). On revendique une universalité de la culture contre une société de consommation et de masse censée dissoudre les liens sociaux. On affirme que la

politique culturelle peut-être indépendante de la lutte politique. Reste que l'Etat demeure ici le décideur, celui qui choisit les axes, qui dirige. La participation spontanée et active des publics demeure, elle, le fait d'une demande plutôt vague et générale. Elle reposerait sur la force de compréhension du ministère, qui suit sa philosophie, sa doctrine et manage ses acteurs (pour une politique des chefs d'œuvre dans l'art ou des artistes les plus professionnels, du « choc » de l'art) en conservant l'art dramatique comme le fer de lance de la culture française. A ce propos et pour en revenir au sujet démocratique, dans l'antiquité grecque suivre un spectacle était un acte citoyen qui enrichissait la vie politique par l'amélioration de la qualité de jugement, de la façon d'être et l'échange des règles de vie. Le Grec apprenait à partager son propre point de vue, son opinion. « La culture sera populaire ou ne sera pas » déclara Malraux, mais elle attendra la totale participation, le total investissement du public, le partage des opinions, sa *liberté* enfin, pour l'être réellement (interactivité et immersion, puis démocratie culturelle y participeront). Nous terminerons ce chapitre par une citation (le 28 mai 1959 à Athènes pour le son et lumière de l'Acropole) affichant la marque même des discours de Malraux sur la démocratisation culturelle, ayant cité Périclès : « Maints siècles l'ont entendu, mais cette nuit, ses paroles s'entendront depuis l'Amérique jusqu'au Japon. La première civilisation mondiale a commencé [...]. Cette semaine l'image de l'Acropole sera contemplée par plus de spectateurs qu'elle ne le fut pendant deux mille ans. »

B. LES ACTIONS MINISTERIELLES

Introduction

« Une culture démocratique est une culture multiforme... Etant donné qu'un système social ne fonctionne que dans la mesure où un pouvoir correspond à un savoir possédé ou accessible, *une culture démocratique est une mise en rapport systémique des pouvoirs et des savoirs, garanti par des procédures formelles et coutumières de dialogue, visant à la mise en œuvre des droits de l'homme* ; ce système permet une gestion rationnelle optimale de toutes les ressources, humaines, naturelles, produites. »

Patrice Meyer-Bisch (1996)

« Il n'est pas indifférent que le peuple soit éclairé » écrivait Montesquieu. Depuis l'article 27 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, les politiques culturelles participent de manière à ce que « toute personne ait le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent ». Ainsi, ne suffit-il pas d'affirmer une idéologie pour que celle-ci soit possible. La démocratisation de la culture reste lente du fait du difficile dialogue entre l'Etat, les artistes et le peuple.

Les grands chantiers du ministère d'André Malraux feront que bon nombre de réalisations

seront à mettre à son actif. Avant de parler des véritables moyens d'action de la démocratisation culturelle proprement dite, nous allons brièvement passer en revue quelques hauts fonctionnaires qui avaient la charge de quelle direction. La mission malrucienne consistait à s'entourer de professionnels et de les répartir au sein des instances de la branche culturel du gouvernement de la V^e République. Les fortes personnalités qui seront au côté de Malraux sont nombreuses. Gaétan Picon sera le directeur général des Arts et des Lettres, Emile-Jean Biasini dirigera les Théâtres, la Musique et l'Action Culturelle. Marcel Landowoski, compositeur, sera l'inspecteur général de l'enseignement musical puis au Service de la Musique au sein de la direction générale des Arts et des Lettres. A la tête de l'Inventaire général sera nommé André Chastel, professeur au Collège de France. Ce sont ces figures de la V^e République qui devront mettre en oeuvre la démocratisation de la culture.

Les Moyens D'action

« Qu'est-ce qu'une beauté qui n'existe pas *pour tous* ? Qu'est-ce qu'une vérité qui n'existe pas *pour tous* ? Que la culture n'existe *que pour quelques-uns* est un scandale qui doit cesser – mais que la *démocratie* s'emploie à faire cesser depuis qu'elle existe ».

Gaëtan Picon (1960)

Dans le prolongement du concept de l'Etat Esthétique nous retrouvons aujourd'hui les plus forts concepts, de la « *démocratisation culturelle* » ou de *culture pour tous*, à la « *déconcentration* » ou l'accroissement de la prise en compte des *provinces* par l'état, la *décentralisation* autant artistique qu'administrative. Ainsi que les fameuses *Maisons de la Culture*. Nous avons choisi ces exemples car ils étaient les meilleurs moyens d'action ou la cheville ouvrière, menant à la démocratisation sociologique et géographique de la culture. Selon Philippe Urfalino, qui sera une grande aide durant ce chapitre, ils permettent d'analyser toute une part de la politique culturelle des années 1959 à 1968.

C'est à la révolution française que l'on voit apparaître les institutions municipales modernes, toutefois sans la cohérence et l'autonomie d'aujourd'hui. « Les discours sont en premier lieu liés au rayonnement culturel et aux prestiges des villes. Les bibliothèques issues des confiscations révolutionnaires et les grands musées des Beaux-Arts de provinces se prêtent parfaitement à cette rhétorique bien souvent doublée d'un discours identitaire. » Décentralisation et démocratisation vont de pair, et, nous ajouterons à ces deux concepts les actions menées par le biais des maisons de la culture. La décentralisation est le transfert aux collectivités territoriales de compétences relevant de l'Etat, et du point de vue artistique, elle aurait déjà existé au dix-neuvième siècle lorsque nombres de villes géraient et finançaient des bibliothèques, des musées, des théâtres (décentralisation théâtrale dès 1946)... On la considère comme un outil de la démocratisation culturelle car, en effet, elle agit d'un point de vue géographique dans la volonté du développement de l'accès à la culture par tous. Par

ailleurs, ces nouvelles responsabilités, les crédits et les personnels développés modifient aux yeux des élus comme du public l'identité des collectivités. Les notes écrites au sein du cabinet attestent l'élan de l'Etat vers les périphéries, en d'autres termes les communes, les multiples associations à caractères national ou local « susceptibles de mettre à sa disposition (de l'Etat) un immense réseau touchant par capillarité les milieux sociaux », ces derniers étant le ressort même de la demande de démocratisation. La planification et l'aménagement par l'Etat des provinces agissent pour l'implantation d'équipements sur tout le territoire avec, à leur tête, des professionnels et des artistes. Les maisons de la culture furent créées à partir de 1961, les Centres d'Animation Culturelle à partir de 1968, enfin les Directions Régionales des Affaires Culturelles en 1969. Selon Raymonde Moulin, cette décentralisation culturelle par le biais de « l'installation dans les régions de grands équipements », telles les maisons de la culture, « visait à corriger les déséquilibres géographiques et sociaux dans la consommation des oeuvres savantes. »

Bien que nombreux soient ceux qui dénonceront un jacobinisme ou un messianisme dans les actes et l'idéologie politiques de Malraux à propos des maisons de la culture, ce dernier dénonça un certain paternalisme à la mode soviétique qui aurait donné la culture à tous et non pas à chacun comme lui le prédisait. « Nous constatons que nous pouvons, par une action déterminée, changer complètement l'état d'esprit d'une ville de France. Vous savez tous que, lorsque dans une ville qui n'a pas cent mille habitants – soixante-dix mille en gros -, on a huit mille abonnés à une Maison de la culture, on arrive à changer en cinq ans l'état d'esprit et le niveau intellectuel de la ville. »

Les *maisons de la culture*, termes et idée hérités du Front Populaire, ou bien associations et équipements déjà existants, seront quand bien même l'instrument privilégié et majoritaire de la politique de Malraux dans une optique de démocratisation (« rendre accessible... à la plus vaste audience »). Elles deviendront la charnière entre la création et la diffusion. Cela veut dire qu'il faudra que ces lieux culturels « dans chaque département français, diffuse (nt) ce que nous essayons de faire à Paris, (que) n'importe quel enfant de seize ans, si pauvre soit-il, puisse avoir un véritable contact avec son patrimoine national et avec la gloire de l'esprit de l'humanité, (Assemblée Nationale, 17 novembre 1959). » Ce discours, significatif, révèle les points principaux de l'idéologie ministérielle que nous avons développée plus haut. En effet, la démocratisation culturelle par le biais des maisons de la culture agira géographiquement (*dans chaque département français*) ainsi que sociologiquement (*n'importe quel enfant de seize ans, si pauvre soit-il*), depuis Paris (*diffuse ce que nous essayons de faire à Paris*), le lieu où se centralise le ministère et donc la culture, et ceci par le bien culturel universel (*son patrimoine national et avec la gloire de l'esprit de l'humanité*). Dès lors seront engagés des

dialogues entre l'Etat et les collectivités, ces dernières étant considérées trop libres par Malraux, de nombreux représentants de l'Etat y seront envoyés afin de réguler les activités culturelles. On créera des Directions Régionales des Affaires Culturelles (les DRAC qui à partir de 1986 animeront l'action de l'Etat en matière culturelle), des Comités régionaux des affaires culturelles (1963), des conseillers régionaux à la création artistique (1965), des premiers directeurs des Affaires culturelles (1968), des services patrimoniaux ; pour installer une lente déconcentration.

Mais c'est du fait de la lenteur des dialogues et de la non entente entre les divers acteurs que la gestion au niveau régional des questions auparavant nationales sera longue et pénible. Car, au sein de ces lieux culturels, une seule manifestation artistique est permise, celle de la qualité. Si l'Etat introduit une part de budget dans la construction de celle-ci (50% pour l'Etat et 50 autres pour cent avancés par la commune et les conseils généraux qui reçoivent 30% des recettes des spectacles), les maisons de la culture sont la propriété de la commune pour permettre une plus large souplesse de gestion. Cette dernière étant garantie par la qualité même du directeur du centre choisi par le ministère. Ce directeur à toute liberté dans la définition et la réalisation du programme. En addition, les équipements ne serviront qu'à ses fins. D'où un dialogue difficile entre les associations, les artistes non professionnels, et le centre culturel. Urfalino remarqua dans son étude sur l'invention de la politique culturelle le poids de l'universalité dans toutes les décisions, même administratives. Il affirmera qu'il « est remarquable que, pour préserver la Maison de la culture des amateurs comme pour éviter l'influence des élus ou « représentants » de toutes sortes, la même exigence ait été utilisée : celle de l'universalité. » Il continuera en affirmant sa thèse sur l'universalisme, en opposition à un relativisme des pratiques culturelles, qu'« électorale ou sociale, la représentation est entachée de particularisme face à l'exigence d'universalité dont sont porteurs l'Etat et les artistes ». Un écueil peut-être pour la politique de Malraux qui cherchera à éviter l'appel lancé à son ministère. C'est ainsi que l'on verra, en 1964, l'abandon des associations de l'Education populaire et d'autres regroupements qui se verront déplacés sous la tutelle de l'administration de la Jeunesse et des Sports. Ces associations d'amateurs n'auront de droit, aucune part. Les publics n'ont de ce fait pas un regard sur des oeuvres « plus accessibles » mais ont plus d'accès quant aux oeuvres issues de l'excellence artistique ; ce qui veut bien dire qu'il faut présenter à ces derniers un art et un patrimoine de l'élite artistique mais qu'une expression locale n'est pas forcément conforme aux attentes des directeurs des centres et du ministère.

Peut-être un premier écho à la notion de *démocratie culturelle* se fera par le biais de François Bloch-Lainé. En effet, parmi d'autres, et en opposition à la médiation d'un art de l'élite, il

opéra plutôt pour la médiation des individualités, c'est à dire *l'expression culturelle par tous*. Urfalino parlera de « *contamination par contiguïté* » dans un milieu hétérogène, à la différence du « *choc électif* », préalablement décrit comme le « choc esthétique » ; un choc électif dans un milieu homogène. La première ébauche d'une démocratie culturelle est claire. Il s'agit non plus de garantir la qualité de l'offre, de l'art, mais bien d'attirer l'agrément du public, mais de plus sa participation, « Pour que les hommes aient plaisir à s'assembler et produisent, en commun, il doit exister entre eux une certaine unité de goûts, de sentiments, d'habitudes ou d'intérêts, autrement dit, une communauté authentique... (François Bloch Lainé, 1936) », ainsi une contiguïté dans la culture qui ne peut pas être qu'une politique centrale mais un processus transversal de coopération.

Enfin, l'outil, le moyen d'action principal sera également le premier argument en faveur des limites de la démocratisation culturelle, étant donné que seulement neuf maisons de la culture seront créées durant la période Malraux, une soixantaine si on compte les petites maisons de la culture plus tard appelées Centres d'Animation Culturelle ; tous les départements ne seront pas desservis comme prévu.

Cette politique malrucienne est restée la politique des décideurs du centre sur les périphéries, induisant un reproche au provincialisme et qui fait prévaloir une excellence artistique centralisée. C'est au public que se juge l'efficacité de la politique des maisons de la culture. Notamment, ce sont les statistiques de la fréquentation des maisons de la culture qui vont permettre d'effectuer un bilan de la politique menée par André Malraux. Leur fréquentation a été effective. Comme le montre ce bilan effectué par Francis Jeanson dès avant Mai 68, « la maison de la culture est une réussite ; le taux de fréquentation des manifestations et le nombre d'adhérents montrent que, là où elles existent, elles répondent à une attente – celle d'un instrument de diffusion culturelle résolument contemporain dans la substance comme dans la forme de ses activités. » Malgré tout, le périmètre d'action est très limité selon Jeanson, quarante kilomètres, et la mission sociologique d'offrir à chacun, et non pas à tous, une culture haut de gamme rapporte un bilan mitigé. En effet, les statistiques de la saison 1967-1968 affichent, déjà, une fracture sociale. Les étudiants et scolaires sont les plus assidus (à 35 et 40%), les ouvriers représentent eux une minorité des participants, soit 2 à 3%, enfin le nombre d'agriculteurs équivaut à 1%. Jeanson parle alors d'empêchement psychologique dû à la médiation propre à ces centres culturels. Parmi ceux-ci, il dénote la connotation « jeune » qui ressort de la fréquentation de ces « maisons », mais aussi l'idée d'une institution « bourgeoise » diffusant une culture de classe. La gestion en est ainsi « jacobine ». Pour beaucoup ceci montre la limite du pouvoir des maisons de la culture à éduquer un public et

que seule l'éducation par l'école aurait la mission adéquate. Et c'est ainsi que la politique des maisons de la culture s'essoufflera dans les années 1970 par la possibilité de continuité créée par les Centres d'Animation Culturelle dès 1968, moins onéreux et plus ouverts aux réalités locales.

Pour conclure cette partie sur les moyens d'action de la démocratisation de la culture, il faut citer Emile Biasini qui fait ressortir toute la problématique de la politique culturelle française d'alors, à travers les établissements des maisons de la culture, c'est à dire la conciliation entre la qualité offerte et la nécessaire prise en compte des acteurs de cette culture, par la déconcentration et la décentralisation. Ces acteurs ne peuvent être « massifiés », mais représentent assurément des singularités, quant à leur relation à quelque culture que ce soit. Une société nationale ne peut pas être culturellement homogène, car elle serait par définition même antidémocratique. « Pour garantir la qualité, l'universalité, la neutralité et l'objectivité, éliminer les risques d'accaparement, d'utilisation partisane, de dirigisme et de démagogie, l'action culturelle s'est placée sur le plan d'une transcendance absolue de tous les facteurs de division, de discrimination ou de particularisme. [...] L'immeuble est municipal, mais la gestion en est confiée à une association dans laquelle l'Etat et la collectivité ont un nombre égal de représentants, sans pour autant déterminer ensemble de majorité, qui est assurée à des personnalités indépendantes appelées par des tuteurs pour gérer l'entreprise. Ces personnalités sont soigneusement choisies pour refléter harmonieusement tant le visage de la collectivité dans toutes ses expressions et dans tous ses besoins, que l'exigence de qualité dans le niveau des manifestations. [...] Le petit parlement culturel local ainsi constitué s'est tout de suite établi sur le plan le plus général, comme symbole d'une vocation universelle à l'usufruit du patrimoine culturel et à, son enrichissement. »

C. IDEOLOGIE, ACTIONS ET PUBLICS

Introduction

« Un peuple parvient à se prémunir des effets de masse s'il se constitue de forces sociales générées par un tissu de cellules aux compétences diverses, et qui concourent à l'identité commune par les traditions, les expériences et la conscience des responsabilités qu'elles gèrent. La recherche de l'homogénéité, nécessaire à la constitution d'un espace public commun, ne peut en aucun cas autoriser celle de l'uniformité d'un espace équivoque facilement dirigeable. Les différenciations dans le tissu social, et la complexité de leurs interférences sont donc des critères de démocratisation, c'est-à-dire de développement d'une culture démocratique.

Un peuple est un maillage de communautés culturelles auxquelles il convient de reconnaître identité et pouvoir. »

Patrice Meyer-Bisch (1996)

Nous verrons qu'au regard de notre problématique, nous serons amenés à définir plusieurs fois et sous l'influence des diverses politiques culturelles le concept de public ; comme nous l'avons auparavant défini de différentes manières.

Dans ce chapitre nous verrons comment la politique de la démocratisation culturelle a considéré ses publics. Ou, selon Antigone Mouchtouris, comment on assiste à la transformation de l'être humain en « un public ». Ce mécanisme, cette métamorphose s'opère dès lors que le « spectateur de la culture », tel que l'on conçoit le public animé par la démocratisation de la culture, est davantage abordé sous le titre de public qu'en tant qu'acteur de la politique par laquelle il aurait la possibilité de participer et de créer de la rupture dans sa vie quotidienne. Cette conception du public est directement issue de l'idéologie et des actions ministérielles.

Le Public

Mouchtouris, dans son ouvrage sur *La sociologie du public dans le champ culturel et artistique*, nous rappelle que dans une époque lointaine, dans l'antiquité grecque, se rendre au spectacle pour l'individu, faisant partie du *demos*, était fondamental. En effet, c'est ainsi qu'une personne, le sujet devenait acteur et donc citoyen ; sa participation à l'animation artistique en question était considérée comme « un acte appelé à nourrir la qualité de son jugement et notamment son jugement politique, c'est à dire une façon d'être et d'échanger les règles de vie avec les autres... »

L'accès aux œuvres artistiques est ici naturel aussi bien que la qualité de l'échange entre individu et *polis*. Et nous ne sommes donc pas loin de la conception malrucienne et universelle de la culture ou *Bildung*, du choc esthétique (« Cet air d'œil crevé à quoi le public reconnaît les chefs d'œuvre », Cocteau) par lequel les biens culturels font accéder à une haute culture, déterminante pour le ciment social, comme nous avons essayé de l'expliquer dans les chapitres précédents. A l'époque de la Renaissance italienne, c'est l'art religieux, qui déterminait le *locus esthétique*, qui éduquait le peuple dans un système de *top down* ; à l'époque de Malraux nous pouvons largement affirmer que c'est la philosophie étatique qui différenciera la culture légitime de la culture non légitime, et ceci sans passer par d'éventuels médiateurs.

Malgré tout, cette première ébauche de la démocratisation de l'art aura la volonté de faciliter l'accès à l'art au plus grand nombre dans un principe de réduction des inégalités sociales et

géographiques. Le thème de la légitimation de la culture oblige à penser la valorisation dans la réception que le public a face à la culture. La culture étatique doit se différencier d'une culture nationale ou bien tomber dans le totalitarisme, un processus dont se refusait Malraux. L'analyse de la réception aboutit ainsi à rejoindre et renforcer, le consensus, les liens ou relations entre l'instance, les institutions qui légitiment la culture, le public amateur et les artistes. A ce titre, l'interrogation se pose au niveau des rapports entre légitimation et formation du goût artistique. Ainsi, toute tentative de réduire l'individu au profit de la totalité serait une manière de déprécier la liberté culturelle de cet individu, toutefois on ne privilégiera pas le développement de l'individu privé au détriment du citoyen.

De plus, nous dirons que « l'aspiration à un gouvernement responsable est une aspiration fondamentale, née du besoin d'être entendu et d'avoir une influence sur le cours des événements importants qui dominent l'existence de chacun ». D'où le besoin pour le citoyen et le devoir pour l'Etat de subsumer. Comme nous l'avons énoncé plus avant, chacun n'est qu'un citoyen virtuel qui ne peut l'être en acte à tout moment et les pôles de la réception et de l'émission se renversent forcément. C'est pourquoi le *principe de subsidiarité*, en tant que règle d'action sociale, permet qu'une entité supérieure (Etat, région, département, communauté d'agglomérations, municipalité) soit investie d'un pouvoir lorsque les entités inférieures ne sont pas en mesure de l'assumer.

« L'intervention de l'Etat doit être subsidiaire au sens le plus exact du terme, celui que les juristes confèrent au principe de subsidiarité : l'Etat ne doit intervenir en matière culturelle que dans la mesure et pour le temps où nul autre que lui est capable d'assumer la responsabilité correspondante ; cette intervention, exactement proportionnée à son objet, doit viser à sa propre disparition, chaque fois qu'elle peut être relayée par les citoyens, les communautés et les collectivités de toute nature. La culture n'est pas à proprement parler un service public ; l'Etat doit seulement créer les conditions de son développement autonome. »

C'est ici qu'intervient le concept d'*Etat providence culturel*. Un Etat providence culturel serait capable de donner à tous ses membres l'égalité, non seulement formelle mais réelle d'accès à la culture. Les hommes ne sont pas seulement des producteurs, pour des raisons d'âge, de santé ou de compétences, ils ne peuvent pas contribuer à la production, ils ont le droit à une compensation de la part de la collectivité. Il est en est ainsi, selon Jacques Rigaud, pour les milieux ruraux, les « déshérités que sont les handicapés », les personnes âgées ou les travailleurs immigrés. Ce qui ne veut pas dire que nous retombions dans une logique « Jeune France » mais que l'Etat aurait une part à jouer, justement dans la démocratisation de l'accès à la culture. « La culture est une totalité de biens matériels et immatériels qui permet d'objectiver les canons esthétiques, les valeurs de vérité, les rêves d'une société. Elle n'est

donc pas seulement étatique et demande une éducation du goût et de l'esprit » (Jean-Jacques Wunenburger, *Hermès*, n° 20) . Ainsi, l'accès du plus grand nombre à la culture s'établit par le dialogue entre les cultures et l'Etat. *L'acteur culturel*, anciennement le public, est par conséquent catalyseur de la mise en place d'une politique insitutionnelle.

Comment ajuster ces communications à un public tout à la fois comme une entité indivisible, plurielle et singulière ; dans sa vision moderne ?

Etat Providence Culturel Et Public Homogène

« Ce qui caractérise le bien culturel, c'est qu'il est un produit comme les autres avec en plus une croyance qui elle-même doit être produite. C'est ce qui fait qu'un des seuls points sur lesquels la politique culturelle peut agir, c'est sur la croyance. »

Pierre Bourdieu (1992)

Le concept d'Etat providence culturel n'est pas nouveau. En effet, il est toujours intervenu dans la vie artistique selon la logique du mécénat. Les Républiques ou Monarchies avaient leurs artistes à qui elles commandaient des bâtiments ou des oeuvres à titre décoratifs pour leurs palais. Ainsi fonctionnait le secrétariat aux Beaux-Arts ou le régime de la III^e République. Comme nous l'avons expliqué à l'intérieur de notre introduction, la démocratisation de la culture est apparue bien plus tard, aux environs du dix-huitième siècle. Le modèle étatique né à la toute fin des années 50, appliquera le concept afin « de favoriser, par son intervention, les libertés et égalités réelles des individus citoyens. » Ceci entraînant non seulement « l'invention de la politique culturelle » mais aussi favorisant certainement l'invention du public de la culture et donc du citoyen-acteur-culturel, car l'intervention publique étatique crée un milieu social, le redéfinit. Une politique publique tend à assumer des institutions publiques ou privées chargées de distribuer, de contrôler l'utilisation des ressources et d'en évaluer leurs effets. Il faut alors insister sur la fonction de l'Etat providence culturel qui est de *garantir l'accès* aux biens culturels légitimes (les musées, la peinture, la lecture ou la musique).

Une frontière apparaît entre le professionnalisme et l'amateurisme, le légitime et le non légitime, l'universel et le particulier, le centre et les périphéries. En dehors des universités et des écoles des Beaux-Arts, les Maisons de la culture (censées être proches matériellement et symboliquement de la population) devaient favoriser les contacts avec une culture légitime n'émanant pas de ces institutions qui avaient échoué dans leur rôle de démocratisation. Pour Malraux il s'agissait avant tout d'universalité et donc d'un public homogène. Aussi, selon Pascal Nicolas-le-Strat, cette idéologie était « viciée » pour deux raisons. La première était qu'elle s'accommodait d'une vision surplombante de l'art et la deuxième était une vision condescendante du peuple. On envisageait le top-down comme la seule action possible dans

un rapport foncièrement inégalitaire d'un art des élites diffusé vers les plus démunis culturellement, que la pratique culturelle devait éduquer et faire évoluer. Cet effet d'homogénéisation ouvre un espace culturel politique non ouvert aux intérêts contradictoires et aux différentes mouvances ou modes. Être compris par tout le monde a un prix : la rationalisation et la simplification. La médiation des professionnels de l'art normalisée, hiérarchisée, uniformisée suffirait à reconquérir les masses ou le tout public.

Régis Debray, le médiologue, parlait d'une information qui avait une qualité temporelle et d'une communication à qualité spatiale. Ainsi dans ces pratiques culturelles, sans médiateur, l'information ne peut qu'être substituée au dispositif communicationnel mis en oeuvre dans la politique d'accès et de diffusion. L'objet artistique rendu visible ou *phanestai*, ne peut être appréhendé sans son complément d'information nécessaire à toute compréhension venant d'un amateur. Selon Mouchtouris encore, l'œuvre d'art ne peut alors s'apprécier que dans une sensibilité ou *aisthanestai* relative à une individualité quand bien même l'œuvre est issue d'un collectif et donc a trait à un épistémê ou *aura* (au sens benjaminien du terme) d'un groupe. Ce manque de filtre cognitif ou de médiation sera dénoncé bien plus tard par Dominique Wolton qui prônera le recours aux intermédiaires démocratiques de qualité soutenant l'ensemble des contrats, rites et codes indispensables à la communication sociale et à la vie quotidienne. Ce même auteur alertera du danger d'une trop forte homogénéisation des pratiques sociales et dira « oui » à la démocratisation de la société et « non » à l'égalité des savoirs, des opinions, des symboles et des représentations, en dehors de ceux liés à l'exercice de la légitimité politique. D'où la fameuse phrase de Jean Vilar « élitaire pour tous » qui démontre quelque part que l'autonomisation absolue du geste artistique implique la rupture de tout pacte de réception d'avec le peuple. En opposition à cela, André Malraux croyait en son *Musée imaginaire*, la totalité de ce que les gens peuvent connaître aujourd'hui même en n'étant pas dans les musées, autrement dit le pouvoir de la reproduction technique des oeuvres d'art. C'est alors que l'on peut parler de projet « messianique », lorsque l'aura, le conditionnement original de l'œuvre n'est plus utile, que la médiation est obsolète et que l'art agit sur le récepteur à la manière d'un rayonnement magique. Le paradoxe est poussé à son paroxysme lorsqu'il parle dans son discours du 13 mars 1966 à Amiens de « ce mot hideux de province », en effet la périphérie attendra la fin des années 60, le début des années 80 et la démocratie culturelle pour communiquer officiellement son expression culturelle singulière, les obstacles économiques et psychologiques à la démocratisation culturelle ayant persisté.

L'art reflète le développement des groupes hétérogènes : l'artiste, son commanditaire, les institutions qui le produisent, ses publics. « L'art est instrument de choix pour découvrir les

ressorts cachés d'une société ». Il s'agirait ici d'un « néoplatonisme fondé sur l'idée de la nature intrinsèque de l'art et l'objectivité des significations que lui donne l'individu. », selon Jean Caune. Ce sera donc un art singularisé par la volonté étatique d'intervenir dans la culture par le biais de certaines valeurs esthétiques, l'Etat esthétique de Philippe Urfalino.

Selon Jean-Pierre Sylvestre cette pratique culturelle aurait un fond anthropologique. Cet auteur, sociologue, nous parle « d'une sensibilité esthétique transculturelle », dotées d'invariants appartenant à l'univers artistique. Ces invariants comprendraient les formes, les dynamiques, les configurations, les sons, les couleurs employés par des procédés techniques ou *ars*, issus de différentes cultures. Un universel, confirmé par l'anthropologue de l'art Franz Boas, par exemple. C'est ainsi qu'un public homogène nécessite de trouver un dénominateur commun. Toutefois ces universels ne passent pas la barrière des classes sociales comme nous l'aborderons dans la seconde partie... Dès lors nous pouvons accepter une des définitions de l'art de Bertolt Brecht qui se veut de prime abord en totale fusion avec un public partageant la même épistémê bouleversant la logique de l'offre et de la demande d'accès à la culture ou d'expression culturelle. Cette note anthropologique nous permet de conclure. Nous pouvons avancer, après notre étude des faits, qu'une culture guidée par un opérateur central ne peut être efficace. Car les oeuvres de l'art et de l'esprit sont toutes circulation d'idées, de relations, d'*habitus*, de mémoire, d'*aura* et de socialité enfin. Le social est ce qu'il y a de plus difficile à définir, la ressource humaine est la ressource la plus aléatoire du citoyen-acteur culturel, tout comme la culture d'ailleurs, au sein de l'espace démocratique. Selon Hannah Arendt, l'action imprévisible, immaîtrisable, déclencheur de processus, ne peut être qu'aléatoire dans la *polis*.

CONCLUSION PARTIELLE

La démocratisation culturelle a été une justification de l'intervention de l'Etat dans le domaine de la culture. Selon Olivier Donnat, pour l'objectif principal de la démocratisation culturelle il s'agissait « à la fois d'accroître le nombre de participants, de modifier la composition sociodémographique des publics en attirant prioritairement les catégories de population les moins portées vers l'art, et enfin de former et de fidéliser les nouveaux venus pour en faire un public à la fois connaisseur et régulier. »

A l'intérieur de cette première partie nous nous sommes restreints au cadre minimal d'analyse de la démocratisation culturelle, ceci en faisant ressortir les plus fortes idéologies comme les moyens d'action les plus évidents à mettre en exergue ce qui a réellement été la politique culturelle en question. Les détails se devaient significatifs et explicatifs des actions et de la philosophie ministérielle, sous tendant un cadre général justement trop large à définir.

Nous avons aussi résumé l'idéologie ministérielle à celle de la philosophie de l'art d'André Malraux afin d'étudier le principe de médiation mis en oeuvre. Le ministre des Affaires Culturelles de la V^e République ayant une mission étatique toute nouvelle, l'invention de la politique culturelle a été empreinte par l'idée qu'André Malraux se faisait de la culture. Alors que Napoléon laissa une entière liberté au théâtre de son temps, évitant littéralement la censure, Malraux lui provoquera une légitimation des oeuvres culturelle de l'esprit. Les moyens administratifs et techniques utilisés furent l'application directe de sa volonté de ministre, d'où la description approfondie de l'Etat esthétique, concept avancé par Philippe

Urfalino dans *L'invention de la politique culturelle*.

Des idées à l'action il existe toujours un pas et c'est à travers la métamorphose de l'individu en public que nous avons voulu expliquer les limites de la démocratisation culturelle. En effet, si les idéologies, comme les concepts de cette politique sont encore fortement dans les mémoires aujourd'hui c'est qu'ils révélèrent à nouveau l'idéal des Lumières, d'un universalisme. Toutefois, philosophie et actions n'ont pas suffi pour amener le public aux œuvres de la culture, bien que les appels lancés par le ministère à ces derniers furent nombreux. Les bilans, consubstantiels à toute politique d'Etat, sur l'action culturelle du gouvernement de Gaulle, mirent en lumière la nécessité d'entamer un dialogue, autrement dit un débat démocratique entre la culture, l'Etat et le peuple. Ces trois entités s'étant confrontées aux diverses barrières psychologiques, sociologiques, géographiques et enfin *symboliques*.

C'est ainsi que nous analyserons avec la rupture de Mai 68, et notamment la conférence de Villeurbanne, les bilans chiffrés de cette politique, les nouvelles idéologies nées par la prise de conscience des limites de cette démocratisation de la culture, ainsi que les nouvelles perspectives que les divers courants sociologique, politique, anthropologique, philosophique offriront dès lors.

II. LA RUPTURE

DE

MAI 68

« Il nous faut donc envisager la culture comme un système faisant communiquer – dialectisant – une expérience existentielle et un savoir constitué.

Il s'agirait d'un système indissociable où le savoir, stock culturel, serait enregistré et codé, assimilable seulement pour les détenteurs du code, les membres d'une culture donnée (langage et système des signes et symboles extralinguistiques) ; le savoir serait en même temps constitutivement lié à des patrons-modèles (patterns) permettant d'organiser, de canaliser les relations existentielles, pratiques et/ou imaginaires. Ainsi la relation avec l'expérience est bivectorisée : d'une part, le système culturel extrait de l'existence l'expérience qu'il permet d'assimiler et éventuellement de stocker ; d'autre part, il fournit à l'existence les cadres et structures qui assureront, dissociant ou mêlant la pratique et l'imaginaire, soit la conduite opérationnelle, soit la participation, la jouissance, l'extase. »

Edgard Morin (1975)

INTRODUCTION

« Jusqu'à ces derniers temps, la culture en France n'était guère mise en cause par les non cultivés que sous la forme d'une indifférence dont les cultivés, à leur tour, se souciaient peu. Ça et là, toutefois, certaines inquiétudes se faisaient jour, certains efforts étaient entrepris avec le désir de s'arracher de l'ornière, de rompre avec le rassurant souci d'une plus équitable répartition du patrimoine culturel. Car la simple diffusion des œuvres d'art, même agrémentée d'un peu d'animation, apparaissait déjà de plus en plus incapable de provoquer une rencontre effective entre ces œuvres et d'énormes quantités d'hommes et de femmes qui s'acharnait à survivre au sein de notre société mais qui, à bien des égards, en demeuraient exclus : contraints d'y participer à la production des biens matériels mais privés des moyens de contribuer à l'orientation même de sa démarche générale. En fait, la coupure ne cessait de s'aggraver entre les uns et les autres, entre ces exclus et nous tous, qui, bon gré mal gré, devenions de jour en jour davantage complices de leur exclusion. »

Jeanson Francis (1973)

Ainsi nommée la politique de « la démocratisation culturelle », l'idéologie sous tendant le message culturel délivré se devait de s'adressait à tous, mais aussi car la politique d'action culturelle se voulait d'atténuer les barrières sociales et géographiques de l'accès à la culture, encore une fois à tous ou comme le déclara Malraux « à chacun ». Le projet de développement culturel par le biais de l'élargissement géographique de l'implantation des lieux de culture a abouti à l'aménagement d'une dizaine de villes en Maisons de la Culture. Malgré l'inscription de la politique culturelle dans le IV^e plan, cet élargissement buta contre le manque de moyens financiers apportés au développement de ces infrastructures culturelles héritées du Front Populaire. C'est par cette décentralisation culturelle ainsi que par la

déconcentration culturelle, que les moyens d'actions concrets qu'étaient les Maisons de la Culture pouvaient dès lors accomplir la mission de la démocratisation culturelle dans les provinces d'alors. La première barrière à l'accès réel des œuvres capitales de l'humanité par le plus grand nombre était franchie. Le deuxième écueil de la démocratisation, se présentait comme une barrière d'accès entre les classes sociales que l'Etat se devait d'abolir, une fracture sociale, présente également dans les discours d'un idéal de popularisation ou d'éducation pour tous. Il faudra attendre Mai 68 pour voir afficher le bilan des solutions apportées à cet écueil des inégalités sociales d'accès à la haute culture de l'humanité.

Pour avoir étudié le cas de la politique malrucienne, nous savons que le traitement de la médiation des premières années du Ministère des Affaires Culturelles était quasi magique, s'appuyant sur une vision de la contemplation de l'art comme paradigme culturel et invariant universel. En effet si la médiation n'avait pas été abordée il n'en demeure pas moins que le statut de la culture dans cette logique d'Etat était plus « relatif » au portefeuille de ses hauts fonctionnaires, à la fois penseurs et acteurs de leur idéologies qu'au statut d'un public qui n'était pas considéré autrement qu'une masse homogène recevant le flux de culture découlant du centre de l'Etat, et les biens faits de celle-ci, tel la consolidation du ciment ou lien social.

C'est notamment au cours de la réunion des directeurs des théâtres populaires à Villeurbanne, en 1968, que vont être annoncées et dénoncées les limites de la politique de démocratisation culturelle. Même si toutefois on entendait implicitement ce revers déjà durant les années Malraux dans les couloirs du bâtiment de la rue de Valois ou dans les « nouveaux » dialogues amorcés entre les provinces et l'Etat, notamment par le biais de la décentralisation culturelle. Dès lors et avec l'aide de l'anthropologie, on observa une métamorphose du concept de culture. Avec le « non public » on déclare qu'une partie de la population française n'a pas accès *et* n'a pas la volonté d'accéder au contenu culturel déversait par le haut de l'Etat, même au travers de l'action des provinces. Il y a d'un côté la culture que l'Etat se veut de diffuser et une culture « indéfinissable », qui n'aura de sens, ne sera valable « qu'au prix d'apparaître utile aux intéressés eux-mêmes, c'est-à-dire dans l'exacte mesure où le *non-public* y pourra trouver l'instrument dont il a besoin. Les mots clefs de ce comité des directeurs étaient « rompre avec l'isolement », « sortir du ghetto », se situer « dans le contexte social et historique », se libérer des « mystifications ». Comme un écho à Mai 68, la culture n'est plus qu'une simple transmission mais un militantisme, un volontarisme au bénéfice de ceux qui en ont toujours un réel besoin et non pas d'un public « actuel » profitant de l'offre étatique, de l'accès aux cultures. D'ailleurs les directeurs présent au comité de Villeurbanne dénoncent ce côté élitiste de la culture diffusée par l'Etat, « par des privilégiés en faveur d'une culture

héréditaire, particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise ». De la culture des lumières, le rayonnement de l'universel, appartenant jusqu'alors aux élites, les classes populaires sont écartées et ceci autant de manière symbolique que sociales. C'est de là que l'on va élargir le concept de la *médiation culturelle*, pour un *développement culturel*, pour qu'elle s'adapte au plus grand nombre de *publics*. En effet, c'est un public qui devient pluriel, hétéroclite à l'image de la diversité sociale, un public à part entière de la société est rejeté de l'ancienne technique de médiation. C'est ce public qu'il va falloir réconcilier avec une culture que l'Etat doit pouvoir prendre en compte, réguler pour faciliter une certaine citoyenneté.

Les premiers bilans sont chiffrés et apportent les premiers résultats et donc les premières désillusions quant à la politique culturelle malrucienne en ce qui concerne le niveau social. En effet, et pour faire court, la culture des élites étaient et demeurent au travers de cette politique la culture des élites. Trente pour cent de la population ne fréquente pas les lieux culturels, n'a pas accès à la « haute culture de l'humanité » promue par l'Etat. Avec, en 1969, le livre de Bourdieu et Darbel, sera notamment révélée une barrière symbolique entre cette culture et les masses populaires. Ici, c'est une nouvelle approche, sociologie de la culture, qui va mettre en avant le besoin de médiation et d'ouverture aux publics propres à toutes les institutions culturelles. Ce sont ces études, et la prise de conscience en découlant, qui formeront la nouvelle idéologie des politiques culturelles via la démocratie culturelle.

Selon cette logique, nous débiterons cette deuxième partie en abordant les bilans chiffrés de la politique culturelle de Malraux, autrement appelée la « démocratisation culturelle ». Ceci à la lumière des travaux d'Olivier Donnat notamment, mais aussi d'Yvon Lamy et de Francis Jeanson. Puis, nous essayerons d'approfondir le pourquoi et le comment de cette rupture significative. Nous allons ainsi étudier les recherches effectuées en sociologie par Bourdieu et Darbel, mais aussi par Jean-Pierre Sylvestre ou Jean-Claude Passeron. Toujours au niveau du dialogue les publics, l'Etat et la culture. Et enfin nous aborderons le troisième chapitre sur le renouveau apporté par ces réflexions et débats, ainsi les nouvelles idéologies des acteurs de la politique culturelle à la française.

Une Culture Protéiforme

« Pour l'ensemble, et sans doute dans l'esprit de cette époque fortement marquée par mai 68, le projet est d'abord celui d'un manifeste d'intervention sociale. Il s'agit d'inventer une nouvelle culture qui intégrerait la culture ou au moins les aspirations de ce que l'on appelle déjà les « non publics », parce qu'ils ne fréquentent pas les lieux artistiques légitimes. »

Paul Rasse (2000)

Entre une société et ses modèles scientifiques, entre une situation historique et un outillage intellectuel qui lui est adéquat, un rapport existe, qui constitue un système culturel. La culture au pluriel appelle sans cesse un combat quant aux frontières, c'est ainsi que les politiques culturelles, comme la culture se doivent d'être des étapes éphémères à une prochaine création et créer des lois pour ce qu'elles utilisent. Pour Michel de Certeau une culture ordinaire est née avec les événements de Mai 68. En effet, il considère une métamorphose de la culture tel que l'on rompt avec cette idée d'une culture comme « moyen » pour la société de se « hiérarchiser en maintenant un code aux critères définis ». Cette « nouvelle » culture est plus « quotidienne », en ce sens qu'elle n'est plus réservée à un milieu, stable et définie par un code reçu de tous. La rupture de 68 remet en cause par là la culture des élites, codée par la tradition. Ce sont ici l'activité propre de l'individu, les pratiques-qui-auraient-du-sens-pour-lui, son identité qui devraient pouvoir apparaître dans nouvel espace de la culture en construction.

Ici, on remarquera la nécessaire évolution de l'Etat qui descend de son piédestal pour apparaître dans la régulation et l'orientation de la vie sociale, institutionnelle et culturelle de la nation. Selon Olivier Donnat, nous restons à l'âge d'une « *démocratisation culturelle relative* », où la fréquentation peut augmenter sans la diminution des écarts sociaux, et, non pas à l'âge d'une « *démocratisation culturelle absolue* » où la fréquentation augmente alors que l'on constate la diminution des écarts sociaux.

La démocratisation culturelle n'a pas amené la « culture à tous ». En effet, les nombreuses crises sociales montrent, à présent, le besoin d'équipement, de dispositif, de matériels médiateurs de relations sociales, de cohésion ou enfin de « culture » des individus ; dans un ensemble qu'est la nation française. Dans cette *hétéroculture*, composée de deux pôles, le politique et le social, la culture avance et évolue avec les institutions et sociétés qu'elle transforme autant qu'elle se transforme elle-même face à leurs projets respectifs. Les deux entités que sont le politique et le social ne fusionnent jamais et fonctionnent successivement ou simultanément. Après la seconde guerre mondiale, la notion de citoyenneté est fondée sur le droit d'accès à la culture. « L'homme communique au moyen de la culture. Aucun aspect de la vie humaine n'échappe à son emprise, qu'il s'agisse de la personnalité, de la manière de s'exprimer, de penser, de bouger, de résoudre les problèmes, de la planification et du tracé des villes, de l'organisation et du fonctionnement du système de communication, ou des structures et du fonctionnement des systèmes économiques et gouvernementaux. » (E. T. Hall, *Au-delà de la culture*, 1976). La communication est au coeur de la société démocratique qui, elle-même est caractérisée par un triangle dont les trois pôles sont : l'individu, la masse et la

communication. Qu'elles touchent les masses ou de par leur évolutions, qu'elles ciblent des petits groupes d'individus, les organisations culturelles tentent de maintenir un dialogue entre une culture de l'offre face à une demande, un besoin de développement culturel exprimé par des groupes ou une masse d'individus ; ceci par des communications adaptées. Comment ajuster ces communications à un public tout à la fois vu comme une entité indivisible, plurielle et singulière. Ainsi et à la lumière de la démocratisation culturelle, la culture, concept proteiforme, va subir des transformations, en alternant entre monoculture et hétéroculture, en passant de culture élitiste à culture pour tous, de culture populaire au public, mais aussi passera par les prismes du tribalisme et du relativisme culturel. La communication, ou médiation, engagée par l'Etat pour lier la culture et le public verra se transformer les concepts, l'un sous l'action de l'autre, et vice et versa, s'agrandir et se délimiter les frontières de l'*action culturelle*. L'accès du plus grand nombre à la culture ici s'établit par le dialogue entre les cultures et l'Etat. *L'acteur culturel*, anciennement "le public", est par conséquent catalyseur de la mise en place d'une politique insitutionnelle.

Un premier pas vers la démocratie culturelle sera de remettre l'intervention culturelle à son point d'origine, c'est-à-dire de donner la priorité au *demos*, « dont il s'agit de découvrir et susciter les attentes ». C'est ce dialogue engagé avec la démocratisation culturelle, sous toutes ses formes, popularisation ou éducation, qui va être remis au goût du jour en intégrant à nouveau tous les acteurs du système, soit l'Etat, le peuple et *leurs cultures*. « Jusqu'alors, les mouvements d'Education Populaire issus du mouvement ouvrier, dans le sillage du Front Populaire [...] et de la libération [...] s'étaient battus pour que le peuple accède à la culture cultivée. » Contenant les facteurs d'exclusions, d'éducation et de promotion sociales, c'est cette culture légitimée par André Malraux ou chère à la popularisation qui serait capable de recréer le lien social. A cette époque, Malraux parlait encore de la démocratisation de cette culture cultivée, opposée aux divertissements et à une pratique bourgeoise : « J'insiste sur ceci : ne voir dans la culture qu'un emploi des loisirs, c'est assimiler le public des maisons de la culture à la bourgeoisie de naguère [...] la civilisation des machines et de la science [...], n'a été capable de créer ni un temple, ni un tombeau [...]. Supposons que la culture n'existe pas. Il y aurait les Yé-Yé, mais pas Beethoven ; la publicité, mais ni Pietro della Francesca ni Michel-Ange [...] elle est le domaine de transmission des valeurs... » Ce sont ces valeurs héritées qu'il met avant ; en acceptant toutefois la contemporanéité de la culture, mais au subjonctif, la culture étant transmission des œuvres du passé, une résurrection du passé, « [...]. Pourtant, il y aurait une création, il y aurait un art, il y aurait des maîtres vivants... ». Malraux accepte ce dialogue qui se fait entre les acteurs contemporains de la culture et les œuvres du passé et propose la « gratuité » de cette culture. Avec la rupture de Mai 68, ces

débats, ses rencontres la culture devient protéiforme. Elle se métamorphose par le biais du renouvellement du dialogue entre l'Etat et les exclus, dorénavant perçus sous l'appellation de « non publics » et dénonçant par ce renouvellement les limites de la démocratisation culturelle.

Selon Pierre-Michel Menger, et en résumé, le concept de démocratisation culturelle est « unanimiste ». « Il est construit sur la représentation d'un corps social unifié et sur l'idéal d'un accès plus égal à l'ensemble des œuvres unanimement admirées, à un patrimoine commun des créations de l'esprit. Son dogme est celui de l'universalité du plaisir esthétique et de la transcendance de la création artistique, passée ou présente, par delà les conditions sociohistoriques de la production des œuvres (ou *aura*, comme définie auparavant), conformément au paradoxe qui embarrassait déjà Marx dans la contemplation des beautés de l'art grec, éternelles et pourtant filles de l'histoire. »

Cette démocratisation aurait permis la légitimation, comme l'église autrefois, de l'école et des institutions culturelles au service de la domination d'une minorité. Cette culture « légitime » étant le fait, étant « entachée par ses origines aristocratiques et bourgeoises, et nous verrons le problème de réception, une barrière symbolique, découlant des origines sociales et donc de la particularité de cette culture. Car en effet, le phénomène d'acculturation qui devait se produire face aux œuvres de l'esprit n'a pas eu lieu. C'est-à-dire que « les changements de sens et d'équilibre, les apports ou les amputations, les altérations ou les amputations que produit l'instauration de la relation inégale » n'ont pas été efficaces. Pour l'énoncé d'une manière différente, face à la contrainte de se subordonner à une culture « dominante » ressortent inextricablement les limites de cette légitimation, une culture de l'acceptation des non publics, une *sub-culture* ou *contre culture*. Il faut ici citer Claude Grignon qui affirme dans « Le savant et le populaire » : « Définie exclusivement par référence au goût dominant, c'est à dire négativement, en termes de handicaps, de limitation, de l'exclusion, de privations, de l'absence de choix, de non-consommations et de non-pratiques, etc., la culture populaire apparaît nécessairement, dans cette perspective, comme un ensemble indifférencié de manques, dépourvu de repères propres, à l'intérieur duquel on peut tout juste essayer de distinguer des strates de densité symbolique décroissante, allant de la *quasi-simili-culture* des couches frontalières de la petite-bourgeoisie (élite ouvrière, ménages mixtes d'ouvriers et d'employés, anciens ouvriers établis à leur compte, etc.) à la non-culture du sous-prolétariat et des *exclus*. »

Cet aménagement de l'offre culturelle effectué par Malraux n'a pas suscité plus de demande. L'accès aux œuvres, s'il a été géographiquement permis par quelques maisons de la culture,

n'a pas rencontré le public escompté. Le problème de l'accès est ici prégnant. L'augmentation de l'offre n'a pas augmenté la demande mais la consommation des précédents consommateurs de culture. Aussi, un *Etat providence culturel* serait capable de donner à tous ses membres l'égalité, non seulement formelle mais réelle d'accès à la culture. Les hommes ne sont pas seulement des producteurs, pour des raisons d'âge, de santé ou de compétences, ils ne peuvent pas contribuer à la production, ils ont le droit à une compensation de la part de la collectivité. « La culture est une totalité de biens matériels et immatériels qui permet d'objectiver les canons esthétiques, les valeurs de vérité, les rêves d'une société. Elle n'est donc pas seulement étatique et demande une éducation du goût et de l'esprit » (Jean-Jacques Wunenburger, *Hermès*, n° 20).

Le concept de culture s'élargit. Avec la notion de « schisme culturel » de Jacques Rigaud on comprend que « chaque art se divise, non plus dans un mouvement dans lequel une tendance novatrice s'oppose à la tradition, mais dans les courants où les différences de conceptions des formes se veulent inconciliables et fondatrices d'identités. La remise en cause de l'organisation des sons, des formes... introduit un éclatement du champ culturel ; elle produit des publics diversifiés ». Un passage d'un âge de l'accès à un âge de la participation, du partage d'un héritage à l'intervention dans la vie culturelle, de la diffusion de l'objet artistique à l'expression de la créativité des groupes, ou enfin, de l'accès aux valeurs du patrimoine consacré à l'émergence de *microcultures*. Les politiques culturelles dans leur évolution passent de l'*avoir*, du bien culturel poussé devant les yeux, amené pour une réception, à l'*être*, l'individu, citoyen, l'acteur duquel on tire l'expression culturelle. Si l'âge de l'accès s'étend jusqu'aux jours d'aujourd'hui, c'est la prise de conscience d'une culture populaire, des autres cultures, sub-culture ou sous-culture, qui va faire avancer et préciser les objectifs étatiques des politiques culturelles.

La prégnance de la société industrielle taylorisée apparaît ici clairement. En effet, avec la spécialisation et la division toujours croissantes d'activités qui vont en se multipliant les sous-groupes sociaux ou tribus foisonnent, se différencient plus fortement dans la logique de l'absence de liaison et de l'opposition. De là, la culture ne peut plus être un système intégrateur global et va commencer à devenir ce système commun aux sous-groupes. En effet, le groupe, la tribu, l'environnement social ou familial fonctionnent selon une affluence immense de représentations, signification, conduites qui limitent et disciplinent cette affluence. Les processus culturels et identitaires d'identification des sous-groupes ont été ici plus forts que les processus d'identification à l'art, à la haute culture devant être contemplée. Car, pour une définition de la culture, il faut compter aussi bien les pratiques quotidiennes que les héritages

du passé, les savoir-faire individuels que collectif. Ces pratiques ou habitudes, mais bien entendu aussi le langage, les religions parmi d'autres facteurs, jouent selon Hall E. T. (1976) le rôle d'un écran extrêmement sélectif entre l'homme et le monde extérieur, dans le dialogue desquels la culture va opérer comme un champ d'attention et d'ignorance face aux messages de communication, artistiques ou historiques. Le but du modèle étant de faciliter la tâche de celui qui se trouve confronté à l'immense complexité de la vie. Et c'est ainsi que toute tentative de réduire l'individu au profit d'une pensée dominante délocalisera la liberté première et naturelle de l'homme qui sera la participation au débat culturel en l'espace démocratique. C'est dans cette logique démocratique qu'un gouvernement ne pourra proposer de monoculture, ne devra pas imposer des règles sociales unifiées et des identités spécifiques, d'un point de vue d'un système autoritaire ; ni ne tomber dans l'anarchisme ou le laisser-faire. Plutôt participer à la construction des identités collectives et au renforcement de leur légitimité. En fait selon de Certeau: « A une culture considérée comme homogène et centrale liée à l'école de la III^{ème} République, une culture unique, dominante, qui tend à hiérarchiser et classer les autres en fonction de leurs plus ou moins grand éloignement de la culture savante, ou légitime, succède la culture des autres, celle qui est comprise comme plurielle. » Le but étant bien de « défendre, construire et médiatiser la différence. » Et c'est ainsi que l'affirme Michel de Certeau, l'universalisme de la culture, de la ville, du travail, du savoir développe l'impossibilité de se situer comme différent et de continuer par l'affirmation « les pouvoirs s'organisent indépendamment du corps d'où ils tirent leurs forces et auxquels ils ne profitent pas ». Car, toute universalité est relativisée par une manière particulière de la traiter. Par exemple, l'art africain, s'il est apprécié par l'occident, sert comme *locus esthétique* à exprimer des différences de rangs, de privilèges de noblesses et de prestiges, il est donc intimement lié à l'organisation sociale communautaire. L'art ou *ars*, élément de la culture, dans tous les procédés et savoirs techniques, est aussi élément de différenciation de l'organisation sociale et par là un révélateur des différences culturelles, des différences de classes, d'éducation, de partage de symboles enfin. Il faut ajouter à cela que nous participons, parfois inconsciemment ou *volens nolens* à une espèce de contrat entre les vivants et les morts, ceux-ci et les générations futures, une aura, un espace culturel symbolique, qui tautologiquement nous relie. Nicolas-le-Strat définira le travail artistique comme travail social : « L'activité artistique relève de convention sociales, ni plus ni moins indépendantes des rapports de force économiques et politiques que peut l'être toute autre entreprise sociale ; elle est aussi arbitraire et relative qu'une autre. »

Pour conclure ce chapitre, nous affirmerons, comme Menger, que « les significations contrastées de la notion de culture permettent ainsi de caractériser le périmètre, les valeurs

régulatrices et les arbitrages entre justice et efficacités propres à une politique culturelle. »

A. DES CHIFFRES COMME BILAN

Introduction

« L'analyse glisse partout sur l'incertain qui prolifère dans les interstices du calcul, dès qu'elle ne s'en tient pas à l'illusoire statistique des signes objectifs [...]. Ce système économique érode et finalement inverse l'acquis politique du XIX^e siècle, substituant à l'acte de la représentation démocratique la réception de signifiants standardisés, destinant les travailleurs à la consommation et muant le peuple en public. »

Certeau (de) Michel (1974)

Cette production « inséenne » de chiffres et d'études est suppléée depuis les années soixante par le ministère des Affaires Culturelles. Tout comme une entreprise étudiant son marché le ministère a désiré connaître les besoins et attentes de ses publics. La définition de l'environnement culturel des Français a été intégrée dans le IV^e Plan de la V^e République avec à sa tête Augustin Girard. C'est lui qui mettra en place le premier Service des Etudes et Recherches en 1968, après en avoir créé les structures de base dès 1963. Le premier annuaire statistique de la culture étudiera la période de la décennie 1960-1970. C'est bien l'efficacité des politiques mises en œuvre par le ministère qu'il faudra dès lors évaluer. Ces études et recherches porteront sur divers domaines tel que l'emploi culturel, l'économie de la culture, l'éducation artistique, les publics et les pratiques, l'aménagement du territoire et le financement public de la culture, et enfin, l'international. Ces sortes d'enquête ont été au nombre de quatre vagues et ceci en 1973 tout d'abord, puis en 1981 et en 1989, et la dernière en 1997. Ce sont des enquêtes quantitatives, c'est-à-dire qui tendent à généraliser des résultats sur toute la France à partir d'échantillons représentatifs à qui l'on pose des questions fermées. En ce qui concerne la *population* ou le public de cette époque, ils peuvent être envisagés d'un point de vue sociologique selon un certain nombre de critères. Soit le sexe, l'âge (enfants, adolescents, adulte ou troisième âge), l'habitat (urbain ou rural), les lieux de rencontres possibles (école, entreprise, quartier ou associations), les organisations (syndicats, comités d'entreprise, l'idéologie (bourgeoisie, petite bourgeoisie, travailleur, peuple, prolétariat). En ce qui concerne les *modes d'intervention*, ils sont aussi multiples. Il y a les *modes d'expression*, soit le langage, la musique, les arts dramatiques, la peinture, la sculpture, l'architecture et l'urbanisme, le cinéma, la radio, la télévision. Il y a les *supports matériels*, soit le livre, le disque, le film.

C'est ce bilan chiffré, froid et objectif, qui va par ailleurs dénoncer les limites de la démocratisation culturelle et ouvrir la porte aux nouvelles idéologies de l'action culturelle, autant qu'à des études sur les publics et finalement tracer la voie de la démocratie culturelle. Ainsi que le constate Olivier Donnat en 1990 :

« La fréquentation des lieux de spectacle et d'exposition demeure aujourd'hui comme il y a vingt ans la dimension caractéristique du rapport cultivé à la culture : la détention de la *culture de sortie*, étendue comme le fait d'associer une large variété et un rythme élevé de sorties, demeure l'apanage d'une minorité dont la plupart des éléments se recrutent dans les milieux de cadres et professions intellectuelles supérieures, notamment ceux qui sont les plus diplômés et/ou qui habitent la région parisienne. Que le fait d'assister à des représentations de spectacle vivant soit la pratique culturelle la plus élitaires n'a rien de véritablement

surprenant, dans la mesure où, aux obstacles d'ordre social qui limitent l'accès à l'art s'ajoutent, dans le cas des sorties et visites culturelles, des obstacles d'ordre géographique et financier. »

Une Démocratisation Culturelle Relative

Selon Donnat (1990) la démocratisation avait trois objectifs, quantitatifs et qualitatifs. Soit, chercher par la même médiation à accroître le nombre des pratiquants de la culture, à diminuer les inégalités sociales face à la culture dans la population française et enfin de rendre ces pratiquants « réguliers, connaisseur et semblable au public en place ». Il critique ce triple objectif en attestant qu'une augmentation de l'offre ne peut qu'amener la même sorte de public dans les lieux culturels, on aura ainsi une élitisation du public. D'autre part il fait appel au genre de consommation des produits culturels et affirme que ceux-ci étant rare, il est illogique que ceux-ci soient consommés par la majorité des Français ; mais aussi que toute participation par un nouveau public à cette consommation entraînera une désaffection de la part du public préexistant. Enfin, du fait que la majorité du public soit des consommateurs occasionnels, il dénonce l'idée de fidéliser un tel public.

Comme nous l'avons déjà indiqué, la démocratisation culturelle relative et la démocratisation culturelle absolue sont deux concepts bien différents avancés par Olivier Donnat. La première est en rapport à une mesure de l'efficacité quant à la fréquentation des lieux culturels et d'avec les biens culturels par les publics. L'autre réunie dans un même bilan positif l'augmentation de la fréquentation et l'augmentation du taux de pénétration de la catégorie la moins favorisée, « sans qu'il y ait de repli de la part de l'autre catégorie de population ». De plus, il y aura trois résultats de l'effet des politiques culturelles de démocratisation. Soit

premièrement, l'augmentation du volume de fréquentation par augmentation des taux de pénétration avec préservation des écarts entre les catégories sociales. Soit deuxièmement, l'augmentation du volume de fréquentation par augmentation des taux de pénétration avec accroissement des écarts entre les catégories sociales. Soit troisièmement, l'augmentation du volume de fréquentation par augmentation des taux de pénétration avec réduction des écarts entre les catégories sociales.

C'est Olivier Donnat et Denis Cogneau dans leur ouvrage de 1990 pour le Département des Etudes et de la Prospective (DEP) qui annonce, dans la partie *Les sorties et visites*, « La démocratisation en échec ». C'est cette culture « classique », dont nous avons parlé sous le nom de culture des élites, culture cultivée, grandes œuvres de l'humanité ou culture bourgeoise, qui va être remise en cause dans la partie de leur étude. Sur la base des critères sociologiques, également cités dans l'introduction de cette partie, et en faisant le choix de six pratiques culturelles, soit sorties et visites, ils ont effectué une analyse comparée des résultats pour les années 1973, 1981 et 1988. Ces pratiques dites classiques étaient une demande répondante aux offres dans le secteur du théâtre, des concerts de musique classique, des spectacles de danse, des visites d'exposition, des visites de monuments historiques et enfin des visites de musées. La démocratisation de ce « noyau dur » tel que nous l'avons décrite dans la première partie se proposer de contrer les inégalités tant sociales que géographiques, notamment par le moyen des Maisons de la culture. Le résultat des études définit les pratiques des Français comme très peu nombreuses quand il s'agit de se rapprocher de la culture classique. En effet, « plus de la moitié des Français continuent d'ignorer totalement quatre de ces six pratiques ». La population française à 76%, 71%, 55% et 51% n'aurait respectivement jamais assisté à un spectacle de danse de leur vie, ni à un concert de musique classique, ni à une représentation théâtrale, ni une exposition temporaire. Quant au monuments historiques et aux musées ils bénéficieraient eux d'une fréquentation de 28% et 25%. La conclusion quant à ces quelques chiffres est que la fréquentation, les pratiquants réguliers n'ont pas augmenté dans ces catégories de pratiques et restent des sorties et visites à caractère exceptionnel. Le taux de pénétration dans la population française à stagner, c'est-à-dire que les pratiquants de ces activités culturelles appartiennent aux mêmes classes sociales, avec un accroissement des écarts et donc des *inégalités sociales d'accès à la culture*. Donnat et Cogneau (1990) ajoutent que durant ces années (1973-1988) il s'est opéré une *élitisation* des pratiques, c'est-à-dire que les cadres supérieures ou moyens ainsi que les professions libérales ont la part de fréquentation la plus importante face au ouvriers qui ont de plus diminué leur sorties et visites, se sont détournés de la culture dite cultivée ou classique.

« Chacun à leur manière, ces résultats montrent que l'augmentation du niveau des diplômés n'a pas eu d'effet mécanique sur le niveau des sorties culturelles (dans le contexte de diversification de l'offre de loisirs qui a marqué les années récentes), ils viennent souligner l'efficacité des obstacles matériels et symboliques qui limitent l'accès aux formes d'expression de la culture cultivée, et rappellent que trente années de politique culturelle n'ont pas suffi pour atteindre l'objectif des origines, ni même pour réduire de manière significative les disparités de comportements dans le domaine des sorties et visites culturelles. »

Le fait que la population française se soit structurée de cadres et de professions libérales face, au niveau de la transformation du monde du travail, à une diminution des ouvriers ne devrait pas limiter le bilan de cette « démocratisation en échec ». Donnat poserait plutôt ce pessimisme, ce relatif échec, du côté de l'inconséquence budgétaire allouée par l'Etat, depuis la création du ministère des Affaires Culturelles. « Au total, rajoutent Donnat et Cogneau, ce sont ces trois principales attentes de la politique de démocratisation culturelle telle qu'elle était pensée dans les années soixante – une meilleure diffusion des pratiques, un renforcement du noyau de pratiquants réguliers et connaisseurs et un élargissement du public en direction des catégories les plus démunies culturellement - qui se trouvent déçues. » Selon Bourdieu et Darbel (1969), il suffirait d'utiliser les critères de niveau d'instruction pour connaître les publics, les catégories socioprofessionnelles et le sexe n'ayant que très peu d'influence sur ces derniers. Ils ajoutent au niveau d'instruction le revenu familial qui freinerait l'accès aux musées, étant donné le coût des transports et les coûts annexes. Jacques Rigaud, en 1975, dans son ouvrage « La culture pour vivre » prévoyait déjà la logique de la démocratie culturelle, du fait du relatif échec de la démocratisation culturelle, notant par là le besoin pour toute politique culturelle d'être à l'écoute de ses publics ; et non plus seulement de proposer un accès, si opportun soit-il mais réservé à une partie restreinte de la population. Ainsi dit-il, « partout où des expériences ont pu être tentées en faveur des milieux les plus défavorisés, à Montbéliard, en Lorraine, en banlieue parisienne, en milieu rural, on a pu noter un appétit, une attention qui prouvent que le besoin culturel existe à l'état latent et n'est pas une invention des animateurs. Mais s'il n'est pas éveillé et entretenu, il retombe, bientôt recouvert par la grisaille du quotidien. » Il parle ensuite de la déperdition de la culture populaire, qui « enserrait l'individu dans un ensemble cohérent d'explications et de pratiques. [...], cette clé de la présence au monde ». Cette « nouvelle religion » dont parlait Malraux et dont les Maisons de la culture devaient être les « cathédrales » trouvera sa nouvelle orientation avec le *développement culturel* des années 70 puis avec la démocratie culturelle. En effet, « le sens de l'existence », « de la naissance à la mort », les « règles de la relation à autrui », ces relations sociales en perdition, sont toujours selon Rigaud, ou selon les nouvelles idéologies apportées par Mai 68, « l'essence même de la culture ».

B. LA BARRIERE SYMBOLIQUE

Introduction

« Loin de relever de l'ordre du jugement, l'appréciation esthétique apparaît, lorsqu'on la resitue à sa genèse psychologique et sociale ou aux conditions de sa mise en acte, comme un acte sémique qui relève de l'ordre de l'interjection ; elle tire son sens de la mimique, de la force apprise du « sentiment des règles », d'une impression diffuse de correction, d'un mélange d'affects et de connaissances [...]. Bref, la structure de l'expérience artistique est composite et irréductible à l'unification conceptuelle qui autorise l'exercice du jugement de prédication ; le sentiment de la beauté est tout ce qu'on voudra sauf un jugement de goût ».

Jean-Claude Passeron (1991)

Chaque expérience esthétique est singulière, c'est-à-dire que tous les récepteurs ne s'investissent pas par les mêmes moyens dans la contemplation de l'œuvre de l'art. Selon Passeron toujours, ces pratiques culturelles, l'usage des œuvres de la culture d'une manière « faible » reste un comportement de la majorité des consommateurs de culture. Il nommera ces comportements face aux œuvres de l'esprit des *pratiques distraites*. C'est ainsi que, comme l'explique P. Veyne dans sa discussion, « Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs » (*Diogène*, n°143, 1998), les œuvres d'art qui ont une valeur sociale « fonctionnent à dix pour cent de leur capacité » par l'hétérogénéité de la réception d'un public lui-même diversifié. En effet, il existe une continuité entre les comportements de la vie quotidienne et les comportements de contemplation esthétique. Notons l'existence d'un *locus esthétique*, « messages, objets et pratiques qu'on ne peut réduire à leur intérêt instrumental et se contenter d'aborder dans une perspective fonctionnaliste ».

A l'intérieur de ce chapitre, nous verrons à quoi est notamment dû le peu d'efficacité de pénétration de l'art dans les classes populaires à l'époque de la démocratisation culturelle. La culture des élites s'est vue dénoncée par les militants de « la révolution à caractère culturel de

Mai 68 ». Le peuple resté en dehors du dialogue de l'Etat et de la culture va prendre une véritable place, va accéder à une « prise de parole » par des moyens diverses et à travers de nouvelles politiques et notamment par le biais du développement culturel lors du mandat du ministre de la culture de Jacques Duhamel. C'est cette *barrière symbolique* qui va être étudiée par Bourdieu, dans le domaine des musées de France et d'Europe, et en même temps mettre en lumière la persistance des inégalités sociales face à l'accès à la culture en cette période quasi post malrucienne. L'accès à la haute culture reste le privilège d'une classe de *Happy few* et il demeure un tiers d'exclu dans la société française, lorsque la culture ne profite pas à un tiers de la population. C'est ce problème que nous allons maintenant aborder.

Pour Une Sociologie Des Valeurs

« ... la création artistique semble ne plus pouvoir être assimilable et transmissible dans les proportions compatibles avec une vaste diffusion de la culture.

Il n'est pas pire signe de contradiction qu'une création inaccessible au grand nombre dans une société qui prétend posséder à la fois les moyens et l'ambition d'une culture ouverte à tous. Dépasser ou résoudre ce schisme est une des grandes questions de notre temps. »

Jacques Rigaud (1975)

Pour en revenir à la notion de « schisme culturel » de Rigaud, il est la rupture effectuée d'avec les canons absolus, les certitudes esthétiques, ici l'art crée une dissonance entre les créateurs et les publics. Ce schisme traverse toutes les productions des œuvres de l'esprit, ainsi le théâtre, le cinéma, la production musicale changent leur mode d'expression, leur style. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre il existe des « traître » à la culture et des scléroses. C'est-à-dire que chacun des acteurs, opposés par une culture, va se préoccuper davantage de dévaloriser l'autre ou de « préserver sa propre intégrité ». C'est ainsi qu'il y aura des disparités d'affection aux œuvres des deux côtés de la production, soit d'un côté par les auteurs et de l'autre par les récepteurs, à l'opposé du *locus esthétique* qui réunissait dans la contemplation, la délectation, la participation aux chefs-d'œuvre des mêmes communautés. Ici, l'on passe de la notion de peuple à la notion de public, un public par essence complexe : segmenté ou indivisible, pluriel ou singulier, homogène ou hétérogène, massifié ou cultivé mais toujours divisé par son instruction, sa culture, par une barrière symbolique en somme.

Jean-Pierre Sylvestre essaie de réfléchir sur la culture au sens anthropologique du terme et la culture au sens plus restreint « des œuvres valorisées et qui sont l'objet d'une expérience et d'un traitement social particuliers ». Il affirme que les techniques, les styles artistiques et les sentiments qui y sont exprimés ont une signification symbolique qui renvoie à « la totalité de l'organisation sociale ». Une œuvre de l'esprit sera ainsi perçue dans sa « dimension proprement esthétique seulement si elle entretient un minimum de familiarité avec l'univers symbolique et les *habitus* culturels de son récepteur ». Ainsi, et selon une vision systémique, « les techniques et les styles artistiques, de même que les sentiments exprimés par eux, sont à interpréter comme des constructions symboliques renvoyant à la totalité de l'organisation sociale ». C'est ainsi que par exemple, une architecture sera une création non pas envisagée sous son angle esthétique mais sous son angle social, tel « les palais de deuxième classe » comparés aux palais royaux. Comme l'explique Lévi-Strauss dans « Anthropologie structurale », l'art, le style, les couleurs, les formes ainsi que les symétries sont les représentations de la hiérarchie sociale, et donc des pouvoirs attribués aux individus au sein d'une communauté donnée, à un moment donné. De là, le spectateur de la culture devra appartenir à la même société et participer au même environnement ou univers culturel. L'œuvre de l'esprit devra au même moment apporter de la nouveauté à cette quotidienneté, cet environnement culturel dans lequel baigne le consommateur d'une culture protéiforme.

« En observant que la peinture de Pierro Della Francesca exprime son intérêt pour les problèmes de

mesures et de proportions, que les sermons religieux ont inspiré les tableaux de Fra Angelico et que la peinture de Botticelli emprunte à la danse, nous mettons quelque chose en évidence qui ne concerne pas seulement les peintres eux-mêmes, mais aussi la société dans laquelle ils vivaient. »

Alors qu'aucune société ne pratique le relativisme, ces différentes communautés vont avoir tendance à valoriser des productions culturelles et à traiter séparément le reste, considérées comme inégales aux leurs. C'est pour cela que Urfalino va emprunter la notion de « schisme culturel » à Jacques Rigaud et affirmer que :

« l'idée de « culture au pluriel » a l'avantage de concilier la critique d'une culture dominante dont l'universalité est contestée, sans jeter aux oubliettes l'art existant et les créateurs professionnels. Elle permet également de considérer ceux qui n'ont pas accès à la culture dite noble comme des dominés tout en évitant de qualifier leur rapport à la culture uniquement par un manque. Dès lors, elle favorise l'émergence d'un compromis entre ceux que le clivage animation/création avait opposé durant les années 1970. »

Il en est ainsi donc pour la fracture de l'inégalité sociale à la culture qui ne peut être ici qu'une mise en lumière des phénomènes interculturels. La barrière symbolique se construit systématiquement entre l'endogroupe et les exogroupes, d'où la difficulté de permettre l'accès aux œuvres aux acteurs de la culture, de déclencher le phénomène d'acculturation, relative ou absolue ; ceci étant le travail de la médiation culturelle. Ainsi et au travers de cette médiation, ce « traitement d'exception se manifeste dans le fait que cet ensemble est conservé, commenté, ordonné, transmis dans des conditions d'attention qui tranchent sur le sort réservé aux pratiques et objets plus ordinaires ». Malgré tout, et pour pallier aux écueils de la médiation culturelle, il existe des « aspects symboliques invariants », une « sensibilité esthétique transculturelle ». Mais celle-ci est noyée dans la vie propre du regardeur de l'art ou de la culture en général. En effet, les pratiques de la vie quotidienne prennent alors le dessus sur l'aspect esthétique, sur la délectation du produit, de l'œuvre de l'esprit. Pour en traduire l'épistémê, nous citerons Caune qui affirmera : « ce qui implique de reconnaître que le code esthétique et l'œuvre d'art sont des phénomènes de culture : ils sont saisis dans des relations d'échange et représentatifs d'un certain état de la pratique et de la conscience esthétiques ». Caune encore parle d'un « écart », produit d'une tension socioculturelle, entre le créateur et le public. Si Vilar dénonçait une barrière physique, des obstacles matériels freinant, empêchant l'accès aux œuvres de la haute culture, Caune argumente à propos d'obstacles psychologiques et sociologiques, (par ailleurs, cet écart serait le fruit de l'opposition entre culture cultivée et culture mass-médiatisée, ou secteur culturel et secteur socioculturel). Encore une fois cet écart, comme l'affirme Bourdieu est fonction entre le code plus ou moins complexe et raffiné qu'exprime l'œuvre et la possession par l'individu d'un autre code, plus ou moins bien maîtrisé. Ces codes seraient le fait d'un apprentissage plus ou moins

institutionnalisé qui permettrait de réduire l'écart entre le *niveau d'émission* et le *niveau de réception*, entre l'émetteur souvent absent et le récepteur, en prise avec son propre environnement et qui peut ne pas mesurer la complexité du message émit.

« La statistique révèle que l'accès aux œuvres culturelles est le privilège de la classe cultivée ; mais ce privilège a tous les dehors de la légitimité. En effet ne sont jamais exclus ici que ceux qui s'excluent. [...]

Toute la conduite des visiteurs des classes populaires témoigne de l'effet de distanciation sacralisante qu'exerce le musée. [...]

Il n'est sans doute pas excessif de penser que le sentiment profond de l'indignité (et de l'incompétence) qui hante les visiteurs les moins cultivés, comme écrasés par le respect devant l'univers sacré de la culture légitime, ne contribue pas peu à les tenir éloignés du musée.»

Par ailleurs, tous les spectateurs ne mobilisent pas les mêmes propriétés, et selon Pierre Bourdieu, il est établi que la *variable temporelle* devient une donnée du comportement dans le processus de consommation. Objectivement, du temps accordé à passer devant une œuvre l'on dénotera une « expérience subjective correspondante », soit un « plaisir esthétique », soit une « bonne volonté culturelle », soit un « sentiment d'obligation » ou bien un mixe de tout cela. Ainsi, ce sera devant une information trop riche (*overwhelming*) que le spectateur ne s'attardera pas devant une peinture, par le manque d'information par exemple qui aurait permis à l'interprétation du message diffusé par celle-ci. « L'œuvre d'art considérée en tant que bien symbolique n'existe comme telle que pour celui qui détient les moyens de se l'approprier, c'est-à-dire de la déchiffrer ». On parlera ici de *schèmes d'interprétation*, condition de l'appropriation du capital artistique ou des biens de consommation culturels à un moment donné et dans une société donnée. C'est de cette manière que pour le style d'une œuvre picturale par exemple le spectateur de l'œuvre ou le consommateur s'attachera à différents éléments d'interprétation et manières de se comporter. Dans un premier cas, il s'attardera à la manière de traiter les éléments picturaux, « aux indications stylistiques » et dans un deuxième cas il traitera ces éléments comme des « indications et des signaux associés à des significations transcendantes de la représentation même », c'est-à-dire en ignorant le style même. C'est l'originalité de l'œuvre ici qui va donc être associée à dans le premier cas à un produit distinctif et dans le deuxième cas à un simple produit de la vie quotidienne, banal, ne se positionnant pas dans un environnement culturel approprié à la découverte culturelle. Cette distinction, cette épistémê est sociale et la perception effectuée par le spectateur de l'œuvre de l'esprit dépend, ou, est le complément indispensable de ses instruments de production. « Tout bien culturel, depuis la cuisine jusqu'à la musique sérielle en passant par le western, peut faire l'objet d'appréhensions qui vont de la simple sensation actuelle jusqu'à la délectation savante, armée de la connaissance des traditions et des règles du genre », tout en

demeurant dans un système de vie admis par la collectivité, une certaine consonance, normativité ou un certain conformisme. Malgré les variations dans la population fréquentant les musées le processus d'acculturation n'est que très lent. Selon Bourdieu et Darbel (1969) : « Tandis que les membres des classes cultivées se sentent rappelés à des obligations culturelles qui s'imposent à eux au titre de devoir-être constitutif de leur être social, les membres des classes populaires qui rompraient dans leur pratique avec les normes esthétiques et culturelles de leur entourage seraient rappelés à l'ordre par leur groupe prompt à apercevoir l'effort pour *se cultiver* comme une tentative pour *s'embourgeoiser* ; et de fait, la bonne volonté culturelle des classes moyennes est un effet de l'ascension sociale en même temps qu'une dimension essentielle de l'aspiration aux droits de bourgeoisie ».

Pour conclure sur cette symbolique des œuvres de l'art et de l'esprit nous dirons qu'il existe différentes lois qui dominent la réception de la diffusion culturelle. Que les messages soient religieux, politique, publicitaire ou bien technique, ce sont ces schèmes de perception, de pensée et d'appréciation qui fondent la réception dans le rapport entre la nature et la qualité de l'information avec la structure du public. Et enfin selon Thorstein Veblen qui situe les institutions dans un va et vient de la culture entre l'Etat et le peuple :

« La vie de l'homme en société, tout comme celle des autres espèces, est une lutte pour l'existence, et donc un processus d'adaptation sélective. L'évolution de la structure sociale a été un processus de sélection naturelle des institutions. Les institutions humaines ont fait et font encore des progrès qui se réduisent en gros à une sélection naturelle des habitudes mentales les plus recevables, et à un processus d'adaptation forcée des individus à leur milieu, un milieu qui a changé au fur et à mesure que la société se développait, et que changeaient aussi les institutions sous lesquelles les hommes ont vécu. Les institutions elles-mêmes ne sont pas seulement les résultats d'un processus sélectif et adaptatif, qui façonne les types prédominants d'attitude et d'aptitude spirituelle ; elles sont en même temps des méthodes particulières de vie et de relations humaines, et à ce titre elles sont à leur tour de puissants facteurs de sélection. »

C. LES NOUVELLES IDEOLOGIES

Introduction

« L'innovation culturelle doit baigner dans la spontanéité du quotidien. Elle ne saurait être imposée d'en haut par le seul caprice du prince et les lubies des technocrates. L'expérience du fond d'intervention culturelle montre qu'une certaine fertilité d'imagination existe à la base et demande à être reconnue et encouragée ; il suffit souvent de peu de moyens pour qu'une initiative accède au seuil de crédibilité et de viabilité qui lui permet de se développer ensuite de façon autonome. Encore faut-il que l'Etat, sans préjugé et avec toute la souplesse nécessaire, lui donne sa première chance. »

Jacques Rigaud (1975)

Des limites de la politique de la démocratisation culturelle quant à la pénétration de la population, au sens sociologique du terme, naîtront les nouvelles revendications anticonservatrices, en faveur des non publics. La barrière symbolique auparavant dénoncée par le sociologue Pierre Bourdieu ne restera pas dans le cadre de la sociologie et impliquera un changement de paradigme dans la médiation culturelle et donc dans le style de la politique culturelle à la française. Née des oppositions et des divergences vécues au travers des expériences de terrain, c'est l'action culturelle des gestionnaires, animateurs, organismes, conseils et ministères qui va intégrer cet air nouveau dans l'application de la politique culturelle à la française. Du quantitatif de la démocratisation culturelle on se veut de passer au qualitatif, aux *particularismes des cultures* et des acteurs culturels. C'est-à-dire de *développement culturel* au sens de l'endoculturation. Il apparaît, à cette époque, que le décret fondateur du Ministère des Affaires Culturelles a politisé la fracture culturelle sociale, et c'est ainsi que depuis 1959 les plus vives tensions animent les débats quant à l'offre, à l'accès à la culture classique ; jusqu'au changement de cap et le passage d'une politique de l'offre à une politique de la demande cumulée à celle de l'offre culturelle, au sens strict, les deux étant indissociables. C'est ainsi qu'à l'intérieur de cette partie nous aborderons les grands changements d'idéologie des politiques culturelles, dans la continuité de la démocratisation culturelle de Malraux, car comme nous l'avons vu précédemment les oppositions et mécontentements étaient sous jacentes à l'invention et à la création du premier ministère de la culture au monde.

A travers des auteurs comme Caune, Jeanson, Rigaud, Rasse nous adopterons le point de vue de ces sortes de médiations qu'étaient le développement, l'action et l'animation culturels. C'est un véritable changement de paradigme qui s'opère dès Mai 68 et qui préconisera une

révolution de la médiation culturelle en faveur des non publics et en opposition à la médiation précédente, non pas seulement dans la visée des publics exclus mais aussi des publics effectivement touchés.

Action, Développement et Animation Culturels

« L'action culturelle ne vise pas à transformer le système social, mais à mettre les hommes en mesure de se situer de plus en plus consciemment par rapport à lui et de participer de plus en plus réellement aux grandes options qui engagent le présent et l'avenir de la collectivité. S'interdisant ainsi toute confusion avec une action d'ordre politique [...], elle n'en constitue pas moins une entreprise de démystification et de désaliénation des consciences, c'est-à-dire en somme qu'elle tend à leur fournir les moyens de se *politiser* – ou, si l'on préfère, de se *civiliser* : de devenir de plus en plus capable d'assumer leurs responsabilités dans la cité des hommes. A ce titre, toute action culturelle authentique travaille en faveur d'une transformation de la non-démocratie, ou de la démocratie formelle, en une démocratie de plus en plus réelle. »

Francis Jeanson (1973)

Malraux avait institué les Maisons de la culture, à l'époque du *welfare-state*, durant les trente glorieuses, dans le domaine de la culture elles avaient pour mission de donner accès à la « consommation de biens matériels, d'étendre le bonheur des classes laborieuses au partage des biens culturels ». Seules les grandes villes bénéficièrent vraiment de ces prestigieux « lieux de création et de diffusion artistique ». Le budget alloué à ces lieux de culture devait être optimisé par les recettes de la décentralisation culturelle. Mais le constat fut que ces « cathédrales » de la culture « se déclinent en établissements de plus en plus sommaires au fur et à mesure que l'on s'éloigne du centre. Le second cercle, est celui des maisons des jeunes implantées au cœur des villes de moyenne importance ou dans des quartiers périphériques mais anciens et structurés. [...]. Les banlieues les plus déshéritées n'ont droit, elles, qu'à des préfabriqués banalisés, installés en hâte sur des terrains vagues. » Dès lors, la médiation annoncée des grands chefs-d'œuvre de l'humanité ne peut se faire dans toute son étendue. Et c'est ainsi que l'action culturelle de l'époque resta fortement centralisée, même si toutefois opérait déjà les bibliothèques, les troupes de théâtre...

Ainsi donc la rupture de Mai 68 a agit comme une rupture libertaire face au conservatisme, aux valeurs et institutions, proclamés par Malraux, qui a laissé subsister les relations et rapports sociaux traditionnels dans la société française. C'est dans ces années soixante-dix que la notion de culture va faire parti du devenir étatique aussi bien que du devenir de la *polis*. De sa portée magique et insaisissable, on passe au développement culturel du pays tout entier qui est confronté à la perte d'identité de l'homme moderne. C'est de cette façon que Jean Caune nommera et décrira le prolongement, le passage de la politique de démocratisation à la politique du développement culturel, « mise en cause de l'existence d'une culture comme système unifiant » dans une conception « qui prend acte de la division de la société, de la diversité des formes et des modalités d'expression, de la variété des communautés sociales ou ethniques et de leurs pratiques culturelles (et qui) voit dans la culture un moyen de mettre en rapport ces diversités et de les faire dialoguer ».

C'est Jacques Duhamel qui devra mettre en œuvre cette politique culturelle, sous une forme moins dirigiste ; et donc moins tutélaire que contractuelle. C'est sous son ministère, et donc précédé du VI^e Plan que la commission des Affaires Culturelles affirmait que « la nécessité du

développement tient aujourd'hui à la situation de l'individu menacé par un monde contraignant, le travail rationalisé et impersonnel, l'habitat grégaire [...] tendent à faire de lui un spectateur ou un objet manipulé [...]. Acquérir une culture est pour l'homme d'aujourd'hui le moyen de retrouver son autonomie, c'est-à-dire la capacité de juger ce monde qui l'entoure, d'exprimer sa relation avec les choses, en même temps que de communiquer avec autrui ». Ce ministère de Jacques Duhamel aura plusieurs particularités. Dans un autre style que la politique culturelle malrucienne et même presque en opposition, il favorisera l'amateurisme et une culture libérale, c'est-à-dire dans laquelle les associations, les municipalités, la déconcentration en quelques sortes, interviendront afin de prouver le caractère multiforme, interdisciplinaire (la vidéo autant que l'art et le cadre de vie) et interdirectionnel (interministérielle) du « développement culturel ». Pour parler en terme de marketing une stratégie « pull » tandis que le ministère malrucien opérera par une stratégie « push ». Pour parler en terme anthropologique une culture plus « globale », intégrant les périphéries, alors que la précédente vision de la culture se résumait à la « haute culture ». Pour parler en terme sociologique un taux de pénétration par tous dans la culture citoyenne, soit insérer la culture au cœur de la société et non pas insérer la société dans la culture. Duhamel dira « la culture ne se décrète pas par prescriptions administratives ». L'action culturelle, sous le ministère de Malraux, selon Jean Caune toujours, a été une mise en œuvre d'une communication sociale par le biais du phénomène artistique. C'est la *culture en action* qui va remplacer l'action quasi messianique et magique de la culture des chefs-d'œuvre de l'humanité, c'est enfin « l'animation culturelle » qui va remplacer le « choc esthétique ». Le terme d'« animation » sera utilisé par Jacques Duhamel dans « L'ère de la culture » en 1972. L'animation réunit en une politique la dialectique de l'avoir et de l'être, du passé et du présent, de la démocratisation et de l'espace démocratique enfin et pour le dire autrement. Pour Jean Caune il ne s'agit plus d'élargir le public, de « démocratiser », d'offrir des biens de consommation culturels au plus grand nombre mais de permettre aux citoyens de « se politiser ». Encore une fois c'est un vrai changement de politique de médiation qui s'opère. Du rapport du public avec l'œuvre d'art, cette sorte de médiation se transforme en développement de l'acte, de l'être créatif, en ne favorisant plus la création mais la créativité. Les militants culturels opéreront pour « la bonne volonté créatrice », de l'œuvre à l'acte créatif enfin. La démocratisation culturelle n'est plus une réalité il faut en faire le deuil nécessaire à la réévaluation des politiques culturelles et celles à venir ; autant annoncées par les publics que par les animateurs, les ministres, par les chercheurs, les fonctionnaires.

Le « tiers exclu », le non public, ou plutôt le « tiers participant », ne relèvent pas de l'unique fragment de la population ayant la capacité réelle et la nécessité de faire œuvre de culture

dans la société française. Autrement dit, « la multiplication des actes de médiation » ne modifiera pas le champ de la « consommation culturelle ». Dès lors ce n'est donc plus l'accès que l'on va faciliter mais l'être à la culture. C'est une société divisée en une partie élitaire et une partie populaire qu'il faut réconcilier avec elle-même. Cette vision de la culture « correspond à une approche de la culture et de l'art dans laquelle les acteurs cherchent à transformer les modes de la production artistique pour que cesse la séparation entre culture populaire et culture d'élite » ; Jean Caune dans le chapitre sur « Les trois âges de la culture en action » parle d'une nouvelle utopie « d'une grande culture trans-classe dont les fonctions de mise en communication des diverses classes sociales sont au moins aussi importantes que les fonctions de *distinction* ou de *séparation* ». Selon les fonctions de la communication de Roman Jakobson (1973) revisitées par Jean Caune (2006), il s'établit le passage du « phatique » (« l'œuvre d'art lancée tel un projectile ») à « l'expressif », en effet de l'entrée en contact avec un public désiré s'accomplit la rencontre et la discussion avec un public citoyen, dans un besoin réel de communications, de réflexion sur sa place dans la *polis* et dans le *demos*. C'est bien une nouvelle « prophétie » issue de l'idée de *polis* qui voit le jour au niveau théorique. Alors « la médiation est le liant sensible et symbolique », l'idée centrale étant pour une certaine partie de la médiation de reprendre la parole aux classes dominantes pour la redonnée aux classes dominées. « L'idée de médiation prend une forme d'intentionnalité », elle est le fruit d'un militantisme aux lieux et temps où « elle fait défaut ». Enfin, à l'instar des mouvements d'Education Populaire, « elle défend les exigences du savoir et de la maîtrise des connaissances contre l'inculture » (Rasse, 2000). Selon Jean Caune (1999), la finalité de cette « action culturelle » n'est plus la communication d'un événement culturel (spectacle ou bien culturel) mais la production d'information sur l'existence de sous-groupes au « moyen de mots, d'images, de situations » par le biais du théâtre, de la vidéo. Encore une fois ici, nous avons la transformation de la qualité du choc artistique en la qualité du langage artistique à structurer l'individu par sa propre expression liée à *son savoir-faire*. Caune qualifiera cette illusion idéologique de la médiation comme une « conception expressionniste de la culture », et ceci quand bien même les « langages et formes artistiques » empruntent fortement aux classes dominantes ; alors que l'utopie expressionniste désirait justement l'accouchement de l'implicite populaire, l'accomplissement de ce « contre-pouvoir ». Dans les termes de Caune, il s'agit par les moyens d'expression artistique d'aiguiser l'esprit critique à l'égard des attitudes culturelles traditionnelles et d'en faire de nouvelles libérées des modèles dominants, soit une démiurgie de la culture. Par ailleurs et pour Paul Rasse, la médiation est l'affaire, toujours en faveur des exclus, de « réduire les fractures tangibles, [...] de raccommo-der le tissu social [...], d'amener les communautés ethniques à se supporter, de faciliter l'acculturation des migrants, de tisser des liens entre la

cité et les citoyens, de cultiver la science, de donner le goût de la culture légitime ».

Cette idéologie s'appliquera notamment par la légitimation officielle et étatique des pratiques amateurs durant le ministère de Jack Lang. C'est l'Etat, en tant que système culturel et Etat providence culturel, qui va intégrer les périphéries et leurs particularités. La culture globale comme tout système non sclérosé poursuit son projet (ici étatique), acceptant les innovations de chaque partie de la société (ici les associations, les collectivités locales, les municipalités). C'est-à-dire que, comme un système ouvert elle ne doit pas reproduire un seul modèle imposé à tous mais permettre l'expression de tous. De la culture pour chacun s'effectue le passage à la culture par tous et même réalisée par des collectifs. De plus, toute tentative de réduire l'individu au profit de la totalité serait une manière de déprécier la liberté culturelle de cet individu ; toutefois on ne privilégiera pas le développement de l'individu privé au détriment du citoyen. Ainsi, « une pièce de circonstance où trouvent à s'exprimer les préoccupations communes de tout un groupe, a souvent plus d'effet culturel que la meilleure mise en scène de Shakespeare ou de Brecht ». Le développement culturel, comme l'action culturelle d'ailleurs, tentent de ramener une culture étouffée dans une « spirale du silence » sur la place publique ou dans un espace public. Alors, tel que l'affirme Michel Maffesoli par ailleurs, il y a un passage d'une structure verticale patriarcale à une structure plus horizontale et fraternelle, et ici un passage de la démocratisation culturelle à l'animation culturelle. D'un état centralisateur et monopolisateur on passe à l'ouverture des frontières à une périphérie intégrée dans le réseau étatique culturel.

Cette animation culturelle serait une transition entre la médiation proche « du type » démocratisation culturelle, soit la diffusion de la culture aidée d'un médiateur qui fait rencontrer l'œuvre et le public, et, une médiation plus « sociale » basée sur l'expression artistique des individus. Ces deux médiations seront respectivement appelées « environnementale » et « créative » par Jean Caune. Dans cette double acception, la médiation serait alors cet espace, lieu de culture où le public se fixerait l'exigence d'une participation face à son ignorance et prêt à en discuter à partir de ses propres expériences. C'est ainsi qu'elle devient protéiforme et ouverte aux acculturations, évidentes dans le dialogue entre les cultures. Alors qu'elle favorise le développement des expressions singulières, elle les convie au dialogue social et culturel. Pour Paul Rasse toujours, elle consiste en un espace où le public se sent « respecter et reconnu dans sa différence » par l'institution qui tente « d'expliquer, d'informer et de traduire ». C'est ici qu'une première esquisse de la démocratie culturelle sera ébauchée, lorsque le Secrétariat national à l'action culturelle annoncera une culture *pour tous*, au service de tous, mais aussi *par tous*. Nous

pouvons notamment comparer ici différents théâtres de ce siècle. Soit l'action théâtrale de Jean Vilar et celle du Théâtre du Soleil. Le théâtre « rassemble [...il est une] part d'humanité que les membres d'une société ont en commun, qu'ils redécouvrent, revisitent, créent, donnent à partager, à échanger, à discuter génération après génération. D'un autre côté, [...] classe, [...] distingue, [...] sépare ce qui s'en délectent, des parvenus, des exclus, des étrangers ». En premier lieu, si la politique étatique de démocratisation de la culture est née au dix-huitième siècle avec la révolution française et le déplacement des œuvres des *régalias* au Musée du Louvre notamment, au dix-neuvième siècle « l'expansion du public est caractérisée par sa segmentation ». « La rencontre et le brassage des classes dans les mêmes salles, caractéristique de la période antérieure dominée par l'espace public, se défait progressivement au fur et à mesure que les salles de spectacle se multiplient et se diversifient en fonction de leur implantation de leur répertoire ». Dans le chapitre « Jean Vilar, grandeur et misère du théâtre populaire », Paul Rasse explique que le souhait par Jean Vilar de démocratiser la culture, soit élargir la base sociale de son public et tenter de toucher le monde ouvrier s'accompagnait d'une volonté de transmettre les grands chefs-d'œuvre de l'art dramatique. C'est donc bien dans la lignée de la démocratisation de la culture, telle que nous l'avons défini, que Vilar s'inscrit avec un adage « le théâtre est une leçon » pendant laquelle « les spectateurs doivent communier dans la révélation des chefs-d'œuvre de l'art dramatique », autrement dit « un répertoire de haute culture ». C'est une médiation culturelle propre à la démocratisation qui se représente comme une pénétration dans la population, aussi large et plurielle soit elle. Comme nous l'avons déjà cité il désirait « réunir, dans les travées de la communication dramatique, le boutiquier de Suresnes, le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé ». En second lieu, à l'instar de la pensée de Brecht (telle que nous l'avons abordé dans la partie première, chapitre troisième, page 33-34), mais comme l'ont également théorisé et appliqué Romain Rolland, Maurice Pottecher et par ailleurs le Théâtre du Soleil, la médiation culturelle peut s'effectuer pour tous *et* par tous. De par leur apport, le théâtre s'inspire du public, se confond avec son environnement, participe de sa vie sociale et culturelle. Pour Rolland, « l'historiographie nationale vit dans le peuple et doit inspirer les dramaturges ». Pour Pottecher et le théâtre du peuple de Bussang les classiques seront traduits en langue régionale et les pièces « issues de la tradition locale ». Pour le Théâtre du Soleil dès 1967 et selon Jean Caune donc, le contenu qui ne pouvait être modifié dans le théâtre de Jean Vilar, allait être complètement fonctionnalisé par le public ou instrumentalisé pour l'expression publique. Ainsi, le choix du thème représenté se voulait directement lié aux préoccupations et sensibilités des publics. Le mélange de tous ces critères aboutissait à rendre au théâtre sa fonction sociale et donc la fonction du citoyen dans la *polis*, telle qu'elle a été décrite précédemment (partie première,

chapitre premier, page 17). Pour Caune, et du point de vue de la représentation, il y a alors recherche d'un affrontement « d'un contenu commun à la culture des comédiens et à celle des spectateurs », et, de rajouter :

« Puisque la démocratisation culturelle se heurte aux inégalités sociales, et dans la mesure où la démocratie culturelle dans laquelle chacun serait créateur n'est pas à l'horizon de notre époque, un mouvement de pendule s'est accompli. Le thème de l'artiste conquérant du monde des formes, qui ne doit de compte qu'à son expressivité, a pris la place de celui de la rencontre de l'expression et du développement de la sensibilité critique du public. »

Autrement dit, le cadre, systémique, ne peut être absent de la pratique tandis que la théorie avance sur des terrains emprunts de l'idéologie démocratique. Il s'agit, encore une fois, de l'avancée vers la démocratie culturelle par le dialogue entre l'Etat, le peuple et la culture, qui vient comme un tiers médian. L'Etat, de par son statut, comme régulateur centralisé, le peuple comme la partie toujours libre et créative, et, la culture comme noyau persistant, indispensable médiateur entre l'environnement *hic et nunc* et une instance rigide plutôt conservatrice que Mai 68 a voulu bousculer et dont est ressorti de nouvelles idéologies. Nous dirions que c'est ici la ligne libérale et populaire qui va prendre le dessus tandis que l'Etat va prendre du recul, alors que la culture même si elle se redéfinit d'une manière plus globale n'est pas encore totalement légitimée, notamment la culture populaire. Caune dira à ce sujet que la « confrontation création/action culturelle aurait pu être porteuse de potentialités, si elle avait conduit à une réflexion nouvelle sur le sens de l'art ».

Un autre grand moment dans le changement de paradigme de la politique culturelle à la française est mis en exergue par Francis Jeanson par son approche des non publics, lui-même étant présent à la réunion des directeurs des théâtres populaires et des Maisons de la culture, des animateurs de la décentralisation théâtrale et de ses prolongements sous la forme de l'action culturelle, en comité permanent, à Villeurbanne le 25 mai 1968. Son « action culturelle dans la cité » est selon ses dires divisée en cinq sous thèmes de la *culture vivante*. Soit, premièrement, s'adresser à une population concrète représentant une réelle diversité au plan des conditions sociales. Deuxièmement, inciter cette population à prendre conscience d'elle-même, dans « sa globalité comme dans chacune de ses dimensions particulières ». Troisièmement, prendre en compte les réalités sociales autant que privées. Quatrièmement, inciter au dialogue entre ces réalités. Et enfin, de pratiquer une action culturelle qui prend en compte toutes ces dimensions dans sa perspective d'animation. La « culture au plurielle » demande également une écoute de chacun. C'est de là que va naître son concept de *traître*. Pour définir ce concept, il nous demande d'imaginer que chacun de ces différents acteurs de

la culture ne créent que suivant leurs réseaux respectifs, dans un cercle fermé, les catégories ne dialoguant pas entre elles. De là, il définit le médiateur culturel comme profanateur de ces milieux, car il devra tenter de réconcilier, d'allier les divers acteurs au sein d'un seul et même dialogue. « Profanateur, il l'est évidemment puisqu'il tend à désacraliser toute forme particulière d'expression, en proposant à ses détenteurs de la mettre à l'épreuve des hommes, de n'importe quels hommes... » Ainsi, il en vient au concept de traître, un individu qui joue sur tous ces tableaux, à l'opposé de tout philistinisme, tautologiquement. Et de toute passivité, il continue « mais il semble bien que nous autres *hommes*, nous soyons *parlés* bien plus souvent que nous ne parlons, *agis* bien plus souvent que nous n'agissons ». Une « spirale du silence » en quelques sortes, où une minorité s'exprime pour une majorité silencieuse. Selon Rigaud, si le premier trésor d'une culture est la vertu de communication, sa première tare, c'est que les individus soient muets, passifs, noués, incapables de s'exprimer, d'organiser leur expression individuelle ou collective.

A cette période il écrit sur le concept de « non public ». Pour une définition il donne la phrase suivante : « à l'échelle d'une société donnée, (*le non public*) se compose d'abord de tous ceux qui n'ont actuellement pas les moyens d'accéder à la culture, entendue comme l'ensemble des horizons intellectuels et artistiques dont disposent (dans tel ou tel domaine et à des degrés divers) les membres d'une certaine élite, les gens *cultivés*. » Il oppose donc les tiers/deux tiers de la population française en cultivés et non cultivés. C'est à cette époque et au regard des années malrucienne de la démocratisation culturelle que les inégalités sociales d'accès à la culture refont surface dans les discours sur la culture. Les exclus sont la nouvelle cible, le nouveau segment à atteindre, du ministère de la culture, mais selon un autre mode d'approche, comme nous l'avons auparavant décrit ; non pas de l'accès aux œuvres capitales de l'humanité, mais en leur faisant obtenir « les moyens de se cultiver eux-mêmes, selon leurs propres besoins et leurs véritables exigences ». Il se rallie à Bourdieu dans le fait que ces non cultivés ou non public ont une *instruction de base* qui fait défaut, dans le sens qu'ils n'y ont eu accès qu'en des temps trop court ou inexistant. De plus, il en appelle à l'ordre économique qui veut que la société réserve le profit à des classes dominantes, et, qu'ainsi exclus de la culture ils sont aussi exclus du système social où se joue la citoyenneté. Par ailleurs, il observe deux catégories de non public. Une catégorie qui se réserve la facilité d'une consommation-commercialisation de culture en ne bénéficiant que des « vagues et des vogues ». Et une autre catégorie, plus jeune, parmi laquelle des étudiants et des lycéens, qui refusent par « éthique » de se laisser porter au jeu d'un système d'intégration culturelle. Au travers de la description de ces deux catégories il dénonce une culture de l'impuissance ne visant qu'à écarter ces deux sortes d'acteurs de leur citoyenneté ; du jeu culturel possible au

sein de la *polis*, une « culture vivante » en somme. Une culture qui ne connaît qu'une progression commune vers l'avant, qui refuse cette « coupure sociale » en partie due à l'aliénation complice qui s'effectue au sein des structures sociales.

Tandis que Caune parle d'une transformation du système social, Jeanson argumente sur la participation à la vie de la communauté, à « l'action culturelle dans la cité ». Il ne s'agit plus d'une logique de la « simple transmission » ; Hannah Arendt aurait dit que « seul ce qui se transmet et se maintient sur une longue durée peut prétendre au statut d'objet culturel » . « Une institution doit changer selon les circonstances puisqu'elle tient de l'habitude, c'est-à-dire qu'elle est une façon accoutumée de répondre aux stimuli que ces circonstances apportent en changeant. » La culture, tout en s'élargissant au niveau d'un plus grand *espace social*, gagne ici du terrain dans l'espace vivant, le présent de la culture, dans l'expression *hic et nunc* de ses acteurs. D'un dispositif technique de communication, elle devient un dispositif de circulation et d'affirmation de l'expression de soi et d'autrui, et donc une inscription dans la culture vivante (si l'information est une donnée temporelle et la communication une donnée spatiale comme l'explique Régis Debray, in *Répliques*, France Culture, 01/04/2006). Tel que l'affirme Jeanson dans sa réflexion sur les non publics, une telle attitude face à l'action de la médiation sur la culture « désigne une culture en train de se faire, par opposition à une culture inerte, culture déjà là, toute faite, sorte de patrimoine sacré qu'il ne s'agirait plus que de conserver et de transmettre ». En quelques sortes les prémisses du *vitalisme culturel* de Jack Lang, une culture du présent, existentielle, tout en demeurant humaniste mais qui s'éloigne de la prédilection pour les canons antiques affichés par Malraux. Caune lui annonce une confrontation entre la culture élitare et la culture populaire, qui se transformera en culture cultivée versus culture de masse. Il ajoute que cette substitution ne conduit pas à une confrontation de même nature. « *La première distingue les objets et les formes, alors que la seconde concerne les publics.* » Nous pouvons faire se rejoindre Caune et Jeanson dans la définition de la culture cultivée qui serait celle qui « comprend le goût et la connaissance des objets élaborés dans le cadre des catégories légitimées par les institutions artistiques ». Avec Jeanson on en arrive à considérer l'offre inadaptée et une demande parfois même implicite de la part des non acteurs de la culture et qui ne demande qu'à rentrer dans un processus d'autopoïèse des structure culturelles ou « fournir aux hommes le maximum de moyens d'inventer ensemble leurs propres fins ». Comme l'affirme Mouchtouris :

« Son rôle social est défini comme dans le mouvement d'éducation populaire inspiré du siècle des lumières, d'esprit humaniste, qui va aller à l'encontre des idées reçues et devient un moyen d'éveil et d'ouverture. Dans ce cas, elle renforce sa place sociale, en même temps qu'elle s'oppose à la pression institutionnelle et à celle des groupes influents. »

C'est l'esprit des lumières, la ligne démocratique à son paroxysme, dans l'instauration d'une vraie discussion publique, qui prend le relais de la démocratisation culturelle en instaurant un vrai dialogue entre le peuple et sa culture. Selon Mouchtouris toujours, cette pratique est la seule manière pour le public de la culture de se détourner de l'idéologie la plus influente, « en manifestant sa propre caractéristique de *l'être au monde*, qui est celle de l'acteur social ». De l'anti-destin selon Malraux, de l'intemporalité et de l'immémorabilité des chefs-d'oeuvre de l'humanité on en arrive à l'*effervescence* ou *forme spontanée de la production culturelle* ou encore au *présentisme* de Michel Maffesoli, enfin au concept même de « culture vivante » où l'action ne peut être qu'imprévisible, immaîtrisable, ne peut-être qu'aléatoire, donc une certaine résurgence de la ligne libérale au regard des deux autres lignes, étatique et populaire, décrites dans la première partie, où l'art aurait la place accordant l'expression même du peuple lors d'une affirmation de sa liberté, soit en quelques sortes un libéralisme versus un conservatisme. Aussi, nous disposons d'un parallèle entre biens culturels aliénables et biens culturels inaliénables. Selon Jean-Pierre Warnier toute société humaine se distingue par des sortes de biens aliénables et inaliénables. Pour en revenir à la politique de la démocratisation de la culture, elle s'établissait sur la diffusion-réception des chefs-d'oeuvre de l'humanité, pièces « sacrées et définissant pour le moins l'identité de certains groupes culturels » en signifiant le « patrimoine culturel » de l'humanité et enfin comme « réalité primordiale ». Nous avons décrit la barrière culturelle qui émanait de l'effet d'aura de ces productions qui ne servaient de référence qu'à une partie infime d'individus. Peut-être alors justement un effet d'inaliénabilité en plus de celui non accessibilité. Car, dans ce cas, là la marchandisation comme l'économie de marché, données entropiques de l'aura, sont impensables et scandalisant. Voici, brièvement, en ce qui concerne les biens inaliénables, la place qu'ils occupaient selon l'idéologie politique culturelle malrucienne. Selon une logique différente, celle opposée des biens aliénables, l'individu à le droit et le devoir de permettre de s'engager dans l'échange, le don et la communication grâce aux biens de sa culture et de celle des autres. La nouvelle médiation prendrait quelque part la seconde voie en investissant le champ des biens culturels capables de créer de la communication par, entre et pour les acteurs de ces mouvements naissants que sont l'action, le développement et l'animation culturels. Cette créativité, versus la création, et donc l'imagination seraient un « facteur de diversification culturel et social à l'infini, à proportion de la fragmentation des groupes » (Cornélius Castoriadis). C'est bien un public qui présente la particularité d'être pluriel et singulier ; plus quantitatif et segmenté pour une culture de masse et plus singulier et qualitatif dans la « culture expressionniste ».

Selon Jacques Rigaud, dans « La culture pour vivre », en 1975, l'Etat doit un minimum s'effacer derrière les publics et la culture, avoir une administration culturelle « légère et non pesante, elle n'a pas pour fonction de gérer ou de diriger la culture, mais de susciter, d'encourager et de coordonner les initiatives ; la force de cette administration n'est pas dans la pesanteur, mais dans le rayonnement ; elle doit faire en sorte qu'il y ait en face d'elle, non des clients ou des administrés, mais des partenaires », comme l'avait déjà souhaité Jean Vilar, transformer le spectateur du spectacle vivant non pas en marchandise, en « client » mais en public régulier, en partenaire. Pour cet auteur, l'utopie du développement culturel a subi un échec relatif, s'est cantonné à la doctrine de la démocratisation culturelle. De là, il ajoute, pessimiste, que cette politique du développement culturel ne pourrait être qu'un « alibi moral d'une culture inexorablement élitaire qui n'ose plus s'admettre comme telle, sans être pour autant capable d'inventer ce qui la mettrait à la portée de tout un peuple. Ensuite, plus optimiste, il affirme qu'une pratique culturelle peut-être cohérente si elle répond aux formes perpétuelles de la culture sans s'enfermer dans une logique du passé, elle « pourrait être le lieu géométrique de la démocratie politique, du développement économique et de la justice sociale ». Il en appelle au principe de subsidiarité (déjà énoncé, partie première, chapitre troisième, p.31) et rajoute que les théâtres ou les musées nationaux ne sont pas des services d'Etat mais des institutions placées sous la sauvegarde de l'Etat, qui n'ont en rien la mission d'exprimer le point de vue étatique ou « une doctrine esthétique officielle », d'où l'importance de la déconcentration et de la décentralisation. Il cite comme partenaires, les collectivités, les associations ainsi que les artistes eux-mêmes. Ces derniers ne seraient pas des publics mais de vrais citoyens-acteurs de la démocratie culturelle à venir. Le décloisonnement et la désétatisation de la culture passe par la prise de responsabilité de tous ces citoyens-acteurs.

Du *top down* on passe au *bottom up* :

« La prise de responsabilité des personnes et des groupes peut revêtir bien d'autres formes. Ainsi, la culture offre un domaine privilégié pour le développement de la formule d'associations. Il est sûr que la citoyenneté se limitera moins que jamais, dans la société de demain, à l'exercice individuel de prérogatives purement juridiques, mais s'étendra à toutes sortes de manifestations communautaires par lesquelles les décisions relatives au devenir collectif seront débattues, critiquées, formulées par les intéressés, et non plus imposées d'en haut par une autorité hiérarchique. »

Ceci constituerait le « réveil culturel ». Non pas une animation émanant d'une haute autorité mais la participation active des animateurs, des citoyens, ainsi que des collectivités et des associations ; pour une véritable « citoyenneté culturelle ». C'est un retour au local, comme

autrefois on privilégié d'une manière étatique la langue française comme langue légitime et que l'on interdisait les patois à l'école où dans les discours officiels, ici les localités on droit à la « prise de parole ». Selon Dominique Schnapper, « l'Etat providence français, lui, s'inscrit dans une histoire et une politique très ancienne : l'Etat a construit la société nationale en imposant une langue et une culture commune, en développant l'armée, l'administration et l'industrie grâce à de puissants corps militaire, de fonctionnaires et d'ingénieurs ».

CONCLUSION PARTIELLE

Mai 68 a été de plus qu'une révolution dans les mœurs, une révolution dans le domaine culturelle à bien des niveaux. En effet, du refus du conservatisme, des normes préétablies, sont nées de nouvelles sortes de médiations, de nouvelles idéologies culturelles, de nouvelles études ont aussi permis de mettre en lumière de nouveaux concepts utiles au développement de la politique culturelle à la française.

Afin de définir les changements de paradigme qui se sont effectués aux alentours de cette époque, nous avons choisi de déterminer puis d'expliquer les faits les plus éclairants pour notre problématique. Ces grands changements sont apparus avec la dénonciation virulente des « limites », ou même parfois de « l'échec » de la politique de démocratisation culturelle, notamment au cours du comité permanent des directeurs des théâtres populaires et des Maisons de la culture. Les chiffres que nous avons utilisés comme bilan sont représentatifs de la période en question et mettent en exergue le côté élitiste de la diffusion culturelle malrucienne, et ceci en annonçant une démocratisation culturelle relative et non absolue. En effet, avec ce rejet total de l'étatisme, les politiques de médiation ont considérablement changé ; passant d'un modèle autoritaire, ou « top down », à un modèle plus démocratique, ou « bottom up ». La prise de parole s'est ainsi déplacée du centre qu'était Paris, du haut de la hiérarchie qu'était le ministère, pour se décentraliser en faveur des collectivités locales et des associations. Les « non publics » sont devenus une des premières préoccupations des acteurs de la politique culturelle. La culture, concept protéiforme, s'est élargie à ces non publics ainsi qu'à la culture dite des exclus d'une société en transformation multipliant les aliénismes. Ce sont tous ces changements qui vont procurer à la politique culturelle à la française un nouveau souffle via la démocratie culturelle, qui sera le sujet de notre prochaine partie.

III. A LA RECHERCHE

DE LA

DEMOCRATIE CULTURELLE

« D' André Malraux à Philippe Douste-Blazy,

la démocratisation culturelle demeure un objectif majeur de la politique des gouvernements successifs de la V^e République ainsi que la diffusion du patrimoine artistique et l'aide à la création. Toutefois, un certain nombre d'inflexions sensibles sont repérables, surtout à partir des années quatre-vingt. De « volonté de rendre accessible au plus grand nombre les œuvres majeurs de l'humanité », la démocratisation va peu à peu être présentée comme volonté de reconnaître la dignité et la légitimité des pratiques culturelles mineures ou dominées. La modification de la conception et de la pratique du développement culturel qui s'ensuit est certainement influencée, notamment dans les années soixante-dix, par la stigmatisation, d'inspiration althusserienne, de l'appareil culturel d'Etat comme agent d'une idéologie destinée à favoriser l'adhésion aux normes culturelles produites par la classe dominante. Elle tire aussi et surtout la leçon de constats sociologiques mettant en évidence que les effets de la démocratisation, quand ils ne sont pas pervers, n'opèrent qu'à la marge et qu'ils bénéficient avant tout aux classes moyennes. Concernant les classes populaires, les obstacles à l'accès aux pratiques culturelles nobles, sont moins matériels que symboliques. Il semble patent qu'il n'y a pas d'accès spontané aux œuvres. Celui-ci, sauf exception, est affaire d'éducation et suppose l'incorporation d'un *habitus* cultivé dont on ne peut ignorer qu'il est en partie régi par les mécanismes de la distinction sociale. »

Jean-Pierre Sylvestre (1996)

INTRODUCTION

« De plus, le citoyen, de par sa liberté de pensée et d'expression, ne se sent pas tenu de participer d'emblée au système d'orientations culturelles choisies (au sens infléchies) par

l'exercice du pouvoir politique du moment et de son idéologie propre, qu'elle soit nationaliste, néolibérale ou autre. Il a même la latitude de se situer à contre-courant de la politique officielle, à l'instar du créateur artistique d'ailleurs, mais en tant que consommateur visé par une diffusion qui peut se faire invitante et pressante, mais jamais coercitive, sous peine de nier ses droits démocratiques. Peu ont réfléchi sur la consommation contre-culturelle ou déviante, laquelle est tout à fait possible et normale, pour autant qu'elle n'outrepasse pas les normes et stipulations du Code Civil, ou de la loi en général. En matière de loisir, beaucoup de consommateurs n'hésitent pas à s'adonner à la culture *sauvage* (A. Touraine) à la limite et parfois en deçà des seuils de tolérance qu'une société autorise. »

Michel Bellefleur (1999)

Au sein de cette troisième et dernière partie nous aborderons le thème de la démocratie culturelle. Il se définit en opposition à ce qu'a été la démocratisation culturelle : « La démocratisation culturelle le mieux connu des deux modèles, fonde les politiques culturelles conçues après la Seconde Guerre mondiale dans la plupart des pays occidentaux. Axée sur le soutien à la création, le développement d'une infrastructure de production, le maintien de hauts standards de qualité, la dimension professionnelle de l'activité culturelle et les formes d'expression les plus nobles qu'elle vise à rendre accessible au plus grand nombre, l'action publique menée dans la perspective de la démocratisation est plus centralisée ». Notre partie traitera donc du modèle de démocratie culturelle tel qu'il a été précédemment défini : « La démocratie culturelle, ainsi nommée pour la distinguer de premier modèle (*La démocratisation culturelle*), appelle une définition plus large de la culture, défend la diversité des formes d'expression et prône leur intégration au quotidien. L'approche, qui prend appui sur un mode d'intervention plus décentralisé, favorise une plus large participation des citoyens à la vie culturelle et à la fréquentation des œuvres, mais également au processus de création et à l'exercice des pouvoirs culturels ». Au regard de notre problématique, sur le passage de la démocratisation à la démocratie culturelle, nous avons désiré mettre en lumière les faits marquants du premier modèle afin de démontrer les limites de celui-ci. C'est pour cela que nous avons décrit les moyens d'actions, les idéologies et le type de médiation qui lui correspondait. De ce constat « d'échec relatif de la démocratisation » ressortait déjà les prémisses et grandes lignes de la démocratie culturelle.

En effet, les prémisses d'une « culture globale vivante » ancrée dans la quotidienneté, telle que Jeanson ou Rigaud l'annonçaient (deuxième partie, troisième chapitre). Déjà aussi avec la décentralisation et la déconcentration, l'idée de donner les moyens d'action aux périphéries était avancée, dans un cadre plus autoritaire toutefois. Quant aux pouvoirs culturels, ils ont été revendiqués notamment en Mai 68 alors que leurs applications sont toujours à l'essai. Nous commencerons par énoncer tous les acteurs de ce nouveau système culturel et bien entendu les relations qui créent la nouvelle donne de cette méditation et médiation, autant étatique, qu'associatives, artistique... Alors que la démocratisation était en doute par rapport à elle-même, qu'on annonçait son échec, qu'elle était dénoncée comme une utopie, par le biais de la révolution de 68 une nouvelle utopie voyait le jour. Cette nouvelle utopie allait à l'encontre d'une culture de l'élite pour l'élite et dénoncer la « supériorité d'une forme de culture sur les autres, toutes possédant une valeur propre. C'est pour cela que nous discuterons, à l'intérieur de cette partie, sur le relativisme culturel engendré dès l'affirmation des limites de la démocratisation culturelle. Le but étant, dans un système culturel complexe, d'amener à la participation, d'effectuer une action maïeutique sur les publics de la culture, autant les exclus que les minorités, les amateurs que les professionnels, les collectivités que les associations. C'est pour cela que nous en arriverons à décrire l'esquisse d'un possible nouvel « espace public », par le biais de l'expression de tous dans un espace démocratique.

Par le Biais de la Systémique

« Un organisme vivant, ou un groupe social, n'est pas un agrégat de parties ni de processus élémentaires ; c'est une hiérarchie intégrée se sous-totalités autonomes, lesquelles consistent en sous-sous-totalités, etc. Ainsi les unités fonctionnelles à chaque échelon de la hiérarchie, sont-elles pour ainsi dire à double face : elles agissent comme totalités lorsqu'elles sont tournées vers le bas, et comme parties quand elles regardent vers le haut. »

Koestler Arthur (1964)

L'Etat providence culturel peut-il exister ? Peut-il arriver à combler les besoins culturels des citoyens parmi la multitude d'expressions. Nous pourrions parler de système si, par la notion de relativisme culturel notamment, chaque acteur du système avait la même possibilité que les autres de s'exprimer, d'être entendu et d'entendre les autres. Chose improbable si l'on n'a pas « l'odeur de la meute » comme l'évoque M. Maffesoli. Ainsi, alors que naîtrait la démocratie

culturelle, le monde occidental lui se tournerait vers un individualisme forcené ou même un tribalisme. Comment concevoir cette « démocratie qui impliquait l'accès de tous à la culture et qui se définit désormais par le droit de chacun à la culture de son choix (ou à nommer culture sa pulsion du moment) » ? La culture offrant un cadre de socialisation des pulsions. Le cadre démocratique a donc été cet espace privilégié pour ne pas enfermer la culture dans une rigidité autoritaire, ou dans un laisser faire anarchique, en d'autres termes les lignes monarchique et libérales. Pour Alain Touraine :

« Un individu est un sujet s'il associe dans ses conduites le désir de *liberté*, l'appartenance à une *culture* et l'appel à la *raison*, donc un principe d'individualité, un principe de particularisme et un principe universaliste. De la même manière et pour les mêmes raisons, une société démocratique combine la liberté des individus et le respect des différences avec l'organisation rationnelle de la vie collective par les techniques et les lois de l'administration publique et privée. »

Ces sous-parties face à la totalité seront pour nous les sous-cultures face à la donne étatique. En effet, si la démocratie culturelle et une politique culturelle, elle possède un centre, qui est l'Etat, et des périphéries, qui sont les collectivités locales, les associations, les communautés représentantes des sous-cultures, les artistes représentants d'un style ou d'un mouvement. Au sein de ce système culturel cohabite, comme nous l'avons vu précédemment, des codes et sous-systèmes symboliques, engendrant les fractures, les inégalités sociales.

« Les liens qui unissent les éléments d'un système sont si étroits qu'une modification de l'un des éléments entraînera une modification de tous les autres, et du *système entier*. Autrement dit, un système ne se comporte pas comme un simple agrégat d'éléments indépendants, il constitue un *tout cohérent et indivisible*. »

Ainsi, ce sont bien les périphéries autant que le centre qui sont à même de proposer des solutions à la culture pour tous et par tous. En l'occurrence, si l'Etat a choisi de démocratiser la « culture classique », ce sont les acteurs de la culture de tous les jours qui ont affirmé, par leur militantisme, la volonté d'expression liée à leurs conditions sociales. La culture permettant un va et vient entre « l'appareil idéologique d'Etat » (AIE, Althusser) et le peuple, ceci par la perméabilité des frontières, la nécessité d'entretenir des relations dans un contexte démocratique moderne qui multiplie les biens culturels, accroît la mobilité et affaiblit les hiérarchies entre ces trois acteurs. Selon Alain Touraine « L'esprit démocratique repose sur cette conscience de l'interdépendance de l'unité et de la diversité et il se nourrit d'un débat permanent sur la frontière, constamment mobile, qui sépare l'une de l'autre et sur les meilleurs moyens de renforcer leur association », où encore, c'est « la défense du sujet, dans

sa personnalité et sa culture, contre la logique des appareils et des marchés ». Sans prendre la place de la « religion d'Etat », et cela pour maintes raisons, se joue le débat entre un multiculturalisme et un universalisme régulateur ou jacobisme. Dans notre vision du dialogue culturel, dans ce système culturel, le centre est autant influencé par les périphéries que les périphéries par le centre, il existe une combinaison entre liberté et intégration. Voit le jour un Etat providence culturel et le droit des minorités comme des majorités à se cultiver, se civiliser ou se politiser par la culture, car nous restons dans le débat sur le citoyen-acteur culturel. Pour cette logique du dialogue, il est nécessaire de faire participer chacun, que ces acteurs agissent ensemble. Dans l'idéologie de la popularisation ou de l'Education populaire, comme pour celle de la démocratisation, la notion de « ciment social » est téléologique, elle revient comme un rappel à l'idéal participatif de la démocratie. Tel que l'affirme Tocqueville :

« Chacun d'eux (les individus) retiré à l'écart, et comme étranger à la destinée de tous les autres : ses enfants et ses amis particuliers forment pour lui toute l'espèce humaine ; quant au demeurant de ses concitoyens, il est à côté d'eux, mais il ne les voit pas ; il les touche et ne les sent point ; il n'existe qu'en lui-même et pour lui seul, et, s'il lui reste une famille, on peut dire qu'il n'a plus de patrie. »

De par une philosophie culturelle purement étatique la circulation de l'information entre les acteurs ne peut s'effectuer. Il faut créer des réseaux ouverts de communication entre les cultures, un dialogue interculturel plus qu'une expression individuelle, immanente un seul corps social, il faut transcender les barrières entre les cultures, ainsi que Caune l'affirmait à propos d'une culture « trans-classe ». Et, que chacun, comme pour les mailles d'un réseau, est autant la chance et le droit de s'exprimer qu'un autre acteur, dans une égalité et à travers la culture ; et que bien évidemment l'information circule entre tous ces acteurs, franchissant les barrières symboliques, sociales et matérielles. Ainsi serait le système culturel idéal au sein d'une démocratie occidentale. Malgré cela demeurera toujours les interférences entre culture de l'élite et culture populaire, culture cultivée et culture massifiée, notamment par la part nécessaire à permettre des processus d'identisation et d'identification, autrement dit les processus d'acculturation et d'endoculturation. Et donc un certain relativisme entre ces cultures. Jean Dubuffet dans sa critique du système culturel « Asphyxiante culture », dès après Mai 68, décrit ce que selon lui un système trop centralisé inflige à l'art, aux savoir-faire et procédés culturels : « Dans ce domaine est nocif tout ce qui tend à la hiérarchisation, à la sélection, à la concentration, pour ce que le résultat est de stériliser le vaste, l'innombrable fourmillant terreau des foules. La propagande culturelle agit proprement dans la forme d'un antibiotique. S'il y a un domaine qui, à l'opposé de la hiérarchisation et de la concentration, requiert le foisonnement égalitaire et anarchique, c'est assurément celui-là. » Nous

pencherons plutôt pour un juste équilibre entre les trois lignes de notre problématique, soit les lignes monarchique, libérale et démocratique ; en gardant toutefois une certaine prédilection pour le dialogue par l'homo democraticus.

De plus, nous dirons que « l'aspiration à un gouvernement responsable est une aspiration fondamentale, née du besoin d'être entendu et d'avoir une influence sur le cours des événements important qui dominant l'existence de chacun ». D'où le besoin pour le citoyen de subsumer. Comme nous l'avons énoncé plus avant, chacun n'est qu'un citoyen virtuel qui ne peut l'être en acte à tout moment et les pôles de la réception et de l'émission se renversent forcément. C'est pourquoi le *principe de subsidiarité*, en tant que règle d'action sociale, permet qu'une entité supérieure (Etat, région, département, communauté d'agglomération, municipalité) soit investie d'un pouvoir lorsque les entités inférieures ne sont pas en mesure de l'assumer. Aussi, depuis la fin des années soixante, les contours et le contenu du mot-valise « culture » auraient perdu de leur évidence antérieure à travers leur élargissement à une signification anthropologique. On parle dès lors de *culture globale*, de *relativisme culturel*, par lequel chaque culture a le droit à l'expression car chaque ensemble culturel est à comprendre et à juger relativement à ce modèle auquel il se rattache et qui en fait une formation autocentrée. C'est ainsi que chaque instance de l'Etat providence culturel va participer au débat participatif dans un « système culturel global ».

A. L'ACTION MAÏEUTIQUE

Introduction

« Article premier

Le ministère chargé de la culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur *capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents* et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des *divers groupes sociaux* pour le *profit commun de la collectivité* toute entière ; de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et de leur donner *la plus vaste audience* ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le *libre dialogue des cultures du monde*. »

Décret n° 82-394 relatif à l'organisation du ministère de la culture, 10 mai 1982.

« L'évolution des politiques culturelles occidentales des quarante dernières années, au-delà des moyens d'actions particuliers qui distinguent chaque nation (Tel que *l'exception culturelle* à la française) montre comment les pouvoirs publics s'orientent progressivement vers le modèle de la démocratie culturelle. Concrètement, les deux modèles se posent donc en continuité plus qu'en opposition, l'un s'appuyant sur les acquis de l'autre ». La démocratie culturelle permet l'expression culturelle. Un passage d'un âge de l'accès à un âge de la participation, du partage d'un héritage à l'intervention dans la vie culturelle, de la diffusion de l'objet artistique à l'expression de la créativité des groupes, ou enfin, de l'accès aux valeurs du patrimoine consacré à l'émergence de *microcultures*. Les politiques culturelles dans leur évolution passent de *l'avoir*, des biens culturels poussés devant les yeux, amenés pour une réception, à *l'être*, l'individu, le citoyen, l'acteur duquel on tire l'expression culturelle. Comme le souligne Jean Caune dans son ouvrage sur l'évolution, les révolutions, les changements de paradigmes des politiques culturelles à la française, la culture n'est plus ce « fait social total » (Marcel Mauss) qui englobait toute la nation dans un même esprit, une « harmonie où se fondent les expressions diverses, ou encore l'espace où s'organisent librement les communications symboliques et imaginaires des groupes sociaux ». Aujourd'hui, il est plus question d'une « société contre l'Etat », de « tribalisme », d'art pour l'art et donc de clustérisations. Pour revenir sur la notion de « schisme culturel » de Rigaud, et de « locus esthétique » Maquet, et tel que l'affirme Caune (1999), avec le passage au

développement culturel et à la démocratie culturelle est abandonnée la philosophie selon laquelle il existe une transcendance, réalisable par le sacré et propre à toute la communauté. Toutefois le projet unificateur n'est pas absent de ce modèle qui peut « paraître a priori mieux adapté au champ des activités socioculturelles [...], et] réhabilite en effet des formes d'expressions appartenant au monde du loisir, du divertissement ou à des genres considérés comme mineurs [...]. Il reconnaît la portée sociale de la culture, qui peut contribuer à la revitalisation du lien social, au renforcement de l'identité culturelle, à l'intégration des groupes minoritaires ou des exclus ».

La Démocratisation Culturelle Contre la Démocratie Culturelle

La prégnance de Mai 68 et la recherche des non publics est effectivement une des priorités de ce modèle en faveur de l'expression des cultures dans le champ de la démocratie de la culture. Ce modèle de politique culturelle est moins dirigiste que le premier quant au choix des contenus, de plus il encourage la multidisciplinarité et les équipements moins coûteux ainsi que l'intégration de la culture à des champs d'activité tel le tourisme ou la santé (par l'interdirectionnel) et à des lieux externes comme les usines et les bars. Cette nouvelle décentralisation va s'accompagner de l'ancien moyen de faire vivre la cité, c'est-à-dire par la

voie associative, dont l'efficacité organisatrice est renommée et justifiée et demande ainsi à prendre en considération une plus grande variété d'activités culturelles, soit la musique populaire, la photographie ou les communautés ethniques. Selon un point de vue moderne et démocratique il s'agirait de *discrimination positive*. C'est-à-dire, une aide à l'insertion contrairement au premier modèle qui se fondait sur une logique d'intégration. En ce qui concerne la politique d'insertion, il s'agit de cibler des « populations particulières et des zones singulières de l'espace social » et de déployer des stratégies de discrimination positive, autrement dit se diriger vers les non publics tout en conservant les « habitués ». La logique d'intégration recherche l'homogénéisation de la société à partir du centre, comme nous avons voulu le démontrer dans la première partie et veut promouvoir l'accès de tous à la culture et à l'instruction, ainsi que les inégalités sociales et une meilleure répartition des chances, autrement dit garantir « l'accès à chacun ».

Au regard de la ligne étatique, Schnapper accentue les différences entre les deux principaux modèles de politique culturelle de l'instance qu'il appelle « l'Etat d'intervention culturelle ». Il affirme, comme nous avons pu l'évoquer en première partie, que le modèle de la démocratisation a dominé la période 1958-1981 selon un héritage du Front Populaire et du gouvernement de Vichy. Fin de cette période, arrive l'avènement du modèle de la démocratie culturelle où l'Etat agit désormais pour « animer et susciter la création ». Dès lors, les interventions étatiques dans le domaine de l'art rompent avec le concept « d'Etat libéral », effectivement il n'est plus seulement un mécène, « gardien du patrimoine » et « protecteur de professions », mais il devient, selon cette nouvelle logique, protecteur par le fait qu'il achète et commande les œuvres, attribue des emplois et des ressources aux acteurs ou artistes, il les rend légitimes ou les consacre, enfin il prend parti. Pour opposer les deux modèles en question et selon Schnapper, l'un démocratise la consommation, l'autre « anime », rend vivant l'expression des « productions culturelles » en ayant pour but d'abolir les « distinctions » entre différentes expressions (mode, photographie, création publicitaire, cirque, chanson, rock et bande dessinée) autrefois non légitimables. Schnapper fait alors référence aux déconstructionnistes américains qui revendiquent l'égalité de tout, ici le « tout culturel » ou le « relativisme culturel » dont nous parlerons dans la prochaine partie, la culture savante étant « antidémocratique » ou du moins la prédilection qu'en ont les hautes instances étatiques. Par ailleurs, cette politique culturelle assurerait non plus seulement l'égalité des chances, selon un idéal universaliste, mais l'égalité d'action réelle des « segments » visés. Car, comme nous l'avons affirmé au sujet de l'Etat providence culturelle : « Un Etat providence culturelle serait capable de donner à tous ses membres l'égalité, non seulement formelle mais réelle d'accès à la culture ». Enfin de son analyse, il ressort qu'à travers le domaine culturel

l'Etat effectue une vraie politisation de l'art, une création d'événement plutôt que des actions à long terme. Notamment par la légitimisation de certains artistes, par l'affectation d'un choix vers une certaine production alors que d'autres sont écartées. Et pour conclure sur sa réflexion :

« La politique de démocratisation – qui consistait à assurer un contact facile (*financièrement, matériellement et symboliquement*) entre l'œuvre et le public - comme d'ailleurs toutes les politiques de transfert et d'intervention sociale, ne pouvait être qu'une politique compensatoire, avec toutes les limites que comporte une politique de ce type [...]. Entre la politique de l'Etat providence à la Malraux et la politique de démocratie culturelle de Lang, il ne s'agit pas seulement d'une différence de quantité, mais de nature. Désormais, il ne s'agissait plus seulement d'assurer l'accès de tous aux œuvres de la culture – soit d'agir sur la demande – *mais aussi et surtout* de mener une politique favorisant et encourageant la création – soit d'agir directement sur l'offre des œuvres de la culture. »

Aujourd'hui les deux modèles s'affrontent au niveau des publics et de la médiation, ce sont deux utopies qui ont chacune leurs défenseurs et leurs militants. Le conservatisme de certains, les garants de la démocratisation se confronte à l'aspect « égalitaire, libertaire, anti ou a-hiérarchique » de cette culture populaire ou vernaculaire. Selon Guy Bellavance, le développement des pratiques amateurs ne serait pas dû, le plus souvent, à l'action des publics et des gens ordinaires mais celle des professionnels de la culture. On sait malgré tout, que certains musées, tels les musées d'Arts et Traditions Populaires ou de Civilisations ou d'Histoire, les écomusées enfin se créent, s'organisent, s'entretiennent par la participation active des citoyens d'une ville ou d'une communauté qui apportent leur propres biens représentatifs de leur culture, qui amène des témoignages « volatiles » (immatériels) ou matériels d'une culture. Cela est un bel exemple de l'activité du système culturel, qui à tous les niveaux est agité par tous et face auquel tous réagissent. C'est un va et vient perpétuel entre des producteurs et des consommateurs, qui tour à tour prennent les places de la réception ou de l'émission de la culture, entité reflet des habitudes, des procédés techniques, des langages, des actions des hommes finalement face à la nature. Ainsi, contre une politique diffusionniste, on en arrive à une société qui attend « son actualisation démocratique et l'on sait que les théories de la démocratisation ne pourront y suffire ; l'actualisation démocratique passe par sa radicalisation et appelle une forme de démocratie culturelle, c'est-à-dire une disposition politique nouvelle qui reconnaît au peuple que les affaires d'art le concernent en propre, et non de manière conditionnelle comme le sous-tendent nombre de politiques culturelles qui ne font droit au peuple de ses revendications culturelles que s'il en a qualité, à preuve de sa bonne éducation ». Pour Nicolas-Le-Strat il existe une intellectualité et une créativité au sein même du social qui ne

demande qu'à être accouchée par le fait d'une vie dans un espace démocratique. Cette action maïeutique se veut révélatrice d'un potentiel de créativité à l'image de la « culture des individus » qui est le reflet de leur environnement culturel, ce qu'ils ont vécu et de quoi ils ont bénéficié.

C'est bien de culture vivante dont on parle ici ou bien d'action culturelle dans la cité comme l'avait privilégié Rigaud ou Jeanson dans leur discours dès la rupture de Mai 68. Aussi, c'est bien un « réseau de partenariat » qui doit être mis en place, ainsi qu'un décloisonnement des institutions politiques et privé, comme nous avons essayé de le démontrer dans le premier chapitre de cette partie il faut faire circuler l'information, le liant culturel, à travers des *dispositifs de communication ouverts sur la culture de tous et agit par tous*. Malgré l'ancrage dans la réalité de toutes ces idéologies, le constat de ces dix dernières années d'investissement dans la médiation culturelle est que des compressions en éducation permanente, l'affaiblissement de l'enseignement des arts en milieu scolaire, la diminution des budgets éducatifs dédiés aux activités culturelles, des restrictions dans l'offre d'activités socioculturelles dans les municipalités se sont produites. Nous verrons dans la prochaine partie que l'Etat, loin de laisser la ligne démocratique l'emporter, accentuera l'influence des médias et des produits culturels industriellement confectionnés. Dans ses modes de régulation de la culture l'Etat aurait accordé autant de marge à la ligne démocratique qu'à la ligne libérale.

B. UN CERTAIN RELATIVISME

Introduction

« Dans ces années marquées par la promotion institutionnelle des cultures vernaculaires mais aussi l'expansion des industries du loisir et de la communication, les partisans de la tradition de l'élitisme républicain fustigent les néo-administrateurs et néo-militants du « tout-culturel », mais décideurs et experts ont définitivement renoncé à détecter les « vrais » besoins et à élaborer des indicateurs multi-critères sophistiqués, ou même les facteurs déterminants. Cette vision plus modeste et prudente de l'approche du problème de la hiérarchisation des valeurs culturelles n'a pas conduit pour autant au scepticisme. En particulier, l'évaluation des politiques publiques devient un thème récurrent, mais elle privilégie une interprétation plurielle. »

Jean-François Chosson (1996)

Le relativisme culturel serait la résultante moderne de la sociologie et de l'ethnologie. Il s'agit de considérer toute culture comme un enracinement de pratique dans une historicité particulière et ainsi formerait autant de témoignage de la richesse et de la diversité de l'inventivité humaine. Derrière ce relativisme demeurerait des universaux culturels qui concrétiseraient une possible entente entre les cultures, des règles communes. C'est ainsi aussi que, sous tendues par ce concept, apparaissent les concepts d'*aura* et de *barrière symbolique*. C'est pour cela qu'il y aurait autant d'auras et de barrières symboliques que de cultures ou encore autant d'artistes que d'art et de vérités artistiques. C'est dans cette modernité, selon Jean-Philippe Domecq, qu'un tout culturel fait que l'on confondrait les objets utilitaires, les objets décoratifs, les productions de luxe, les objets de rituel, les ouvrages d'art et les œuvres ; d'où la naissance du concept de l'objet spéculatif qui amène à une réflexion philosophique sur

la nature de l'art. C'est certes une méfiance de tout conformisme, d'académisme et de conservatisme, de ce que légitimé l'Etat enfin, qui anime cet « égalitarisme idéologique » anti-hiérarchique. Ce relativisme prendrait ces sources dans la pensée moderne du XVIII^e dans la lucidité sociologique qui découvre l'enracinement de toute activité intellectuelle dans la culture de la communauté dont elle est issue. Mais ce relativisme s'inspirerait également d'une pensée selon laquelle « toute culture historique repose sur un cadre de référence nécessairement arbitraire, fait de concepts et de postulats, en fonction duquel elle structure un monde qui ne peut de toute façon jamais être perçu objectivement ». En d'autres termes, il s'agirait de l'épistémè de Michel Foucault. Nous comprenons mieux dès à présent la notion de codes symboliques que chacun doit posséder afin de comprendre la culture de l'autre, ou bien même la sienne. Dans un système culturel, chaque pratique, bien ou croyance fait sens dans un cadre particulier qui lui est propre et dont il est difficile de sortir pour communiquer. Aussi, c'est cette « quotidienneté », dont parlait Bourdieu dans « L'Amour de l'art », qui signifie qu'il est difficile de percevoir dans un autre système culturel que le sien. Et c'est ainsi que comme chaque culture a ses propres codes, croyances, religion, langages, chaque période de l'histoire, chaque art, chaque bien culturel en aura de même. Nous arrivons peu à peu vers un tout-culturel émanent de ce relativisme anti-oppressif et anti-dirigiste qui devrait permettre l'endoculturation autant que les possibilités d'acculturation au contact, et par la médiation surtout des multiples œuvres culturelles. C'est donc une nouvelle esthétique qui suit celle de démocratisation et qui définit la réussite de façon relative, et récuse le mythe d'un progrès continu de l'art vers la pleine conscience de soi ; tous les styles, tous les genres peuvent aujourd'hui être valable, seuls comptent la réussite de l'œuvre *par rapport aux normes qu'elle a tenté de réaliser*, et l'enrichissement qu'elle apporte, d'abord à ceux qui la reçoivent, ensuite à celui qui la crée, que les rêves naïfs de grandeur et d'immortalité semblent des plus en plus avoir cessé d'obséder ». Car enfin, comme nous l'avons affirmé dans la partie précédente, les biens aliénables sont des objets de communication entre les cultures, la légitimation de ces biens, par la démocratie culturelle, équivaut en quelques sortes à réhabiliter la culture des « autres ». Contrairement à la croyance en des biens inaliénables, pour lesquels « on donnerait son sang », et qui résoudraient les écueils des inégalités sociales, matériels et symboliques d'accès à la culture par leur simple mise en lumière, selon une croyance en des invariants universaux. Le résultat des deux modèles de politique culturelle est que l'un s'ajoute à l'autre dans un souci démocratique d'accès à la culture en intégrant premièrement le phénomène d'acculturation puis deuxièmement le phénomène d'endoculturation. Malgré un Etat culturel providence républicain, qui ne reconnaît pas les singularités historiques ou religieuses dans l'espace publique et se refuse d'adopter le culturalisme, on en vient à une intervention étatique qui

prend de plus en plus en compte les spécificités ethniques. Alors, selon Philippe Urfalino :

« La triade « création » des artistes professionnels, « expression » des groupes sociaux facilitée par les animateurs, et « confrontation » entre les deux encouragée par les mêmes animateurs et les élus locaux, remplace la triade « haute culture », « public rassemblé » et « accès à la culture » qui ne mettait aux prises que le directeur de la Maison de la culture et son public. D'une triade à l'autre, la démocratie culturelle comme processus remplace la démocratisation comme organisation de l'accès aux œuvres. »

Démocratie culturelle, Tout Culturel et Industries Culturelles

« Le principe de démocratie culturelle a trouvé sa justification dans les limites ethnocentriques de l'entreprise de démocratisation. Les analyses sociologiques ont fait ressortir le décalage entre la générosité des objectifs et la médiocrité des effets d'une politique de démocratisation fondée sur l'hypothèse du diffusionnisme et du miracle de la rencontre avec l'art. [...] le repli de la haute culture, de moins en moins influente de plus en plus isolée, entraîne un décalage croissant entre l'offre institutionnelle et la demande sociales. »

Le passage d'une idéologie de la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle se caractérise donc dans les évolutions socio-économique et industrielle d'une société qui se modifie par ailleurs socialement du fait de la fin de son empire coloniale. Passage d'une « démocratisation de la culture » à la « démocratie culturelle, déjà pour une démocratisation de la culture, bien avant le ministère de Malraux, et donc pour se sortir d'un conformisme et d'un raffinement élitiste du *bourgeois* ; en ce qui concerne l'aspect téléonomique de l'idéal de la « démocratisation de la culture ». Si cette culture élitiste était dominante et qu'aujourd'hui on la voit décliner face aux industries culturelles, au développement des loisirs, des voyages et à la consommation, c'est celle la même qui était censée être le médiateur de la démocratisation, depuis la naissance du concept. Avec le ministère malrucien, on affiche une volonté de lutter contre l'inégalité de l'accès à la culture, on revendique une universalité de la culture contre une société de consommation et de masse censée dissoudre les liens sociaux et on affirme que la politique culturelle peut-être indépendante de la lutte politique. Reste que l'état demeure ici le décideur, celui qui choisit les axes, qui dirige, que la participation spontanée et active des publics demeure, elle, le fait d'une demande plutôt vague et générale qui reposerait sur la force de compréhension du ministère, qui suit sa philosophie, sa doctrine et manage ses acteurs (pour une politique des chefs d'œuvre dans l'art ou des artistes les plus professionnels, du « choc » de l'art) en conservant l'art dramatique comme le fer de lance de la culture française.

Le tout culturel, comme nous avons essayé de le défendre auparavant, est l'intégration des pratiques amateurs, de l'expression de tous les groupes sociaux notamment par la discrimination positive, des industries culturelles. En englobant toutes ces activités culturelles, que sont la fête de la musique, Ciné-mémoire, la Fureur de lire, la Ruée vers l'art, il ressort un certain « vitalisme politique ». De plus, les objectifs de la démocratie culturelle sont de toucher le plus de publics possible. D'un côté il subsiste cette segmentation des publics, soit les cultures, les langues régionales et communautaires d'une part et selon une horizontalité de l'expression. D'autre part et en tant qu'Etat providence culturelle, une action dirigée vers les exclus ou personnes dans le besoin, soit les handicapés, les sourds ou les aveugles. Enfin, des ateliers et actions dans les lieux d'enfermement. Il faut noter également la loi sur le prix unique du livre. Il s'agira donc de relativiser toutes les pratiques, autant populaires, que massifiées et ainsi que la haute culture, mais toutefois avec une logique de

réhabilitation des expressions étouffées.

Ce tout culturel est en partie permis par le nouveau budget de 1982. En effet, le doublement de ce budget pour l'exercice de 82 permettra d'assurer une rupture dans la continuité des politiques et ministres précédents. C'est ce même budget qui va multiplier l'offre de services culturels, comme les centres d'art dramatique, d'art contemporain, les troupes lycéennes, puis une modernisation des musées, des sections de spécialité en lycées. Le champ d'action culturelle s'élargit avec l'intégration des pratiques mineures telles que la chanson, le jazz, la cuisine, la mode et le design.

C'est Jack Lang qui le premier va intégrer les *industries culturelles* à la politique culturelle de l'Etat pour un "tout-Etat" ou un "tout-culturel". A ce propos, c'est Olivier Donnat qui déclarera dans son article sur les industries culturelles que " Le progrès de la démocratisation et de la décentralisation » était « en train de se réaliser avec beaucoup plus d'ampleur par les produits industriels accessibles sur le marché qu'avec les produits subventionnés par la puissance publique ». A travers les institutions culturelles, comme les musées, les médiathèques ou les branches de l'administration qui s'occupent des manifestations culturelles se crée une circulation des pratiques culturelles et des *techniques industrielles* adaptées à leur diffusion. Selon André Malraux par exemple, la photographie aurait porté à la connaissance du plus grand nombre des chefs-d'oeuvre, aurait effectué leur publicité. Encore une fois, un « Musée imaginaire » s'est développé pour qu'entrent et sortent les événements caractéristiques, les habitudes, les modes vestimentaires, les langages, les arts, les progrès. A l'opposé d'un philistinisme et donc pour un développement du jugement de goût, pour se forger une esthétique, « Il n'est pas indifférent que le peuple soit éclairé » écrivait Montesquieu. Depuis l'article 27 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, les politiques culturelles participent de manière à ce que « toute personne ait le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent ».

Toutefois, grande est la critique de ces industries culturelles. Les penseurs de l'Ecole de Francfort comme Walter Benjamin ou Théodore Adorno y seront opposés. C'est d'ailleurs T. Adorno qui le premier parlera en 1938 de « Kulturindustrie », « mouvement d'avilissement de la forme originelle », en rapport avec les techniques de reproduction mécanisée. Mettant en avant le danger d'homogénéisation de la culture et des arts, autrement dit, le passage à une monoculture. D'un côté, elles altèreraient le processus artistique, notamment par la perte de l'*aura*. De l'autre, leur principe imposerait de présenter tous les besoins comme pouvant être

satisfaits par ces industries culturelles « mais d'organiser d'autre part ces besoins de telle sorte qu'au départ il se voit uniquement en éternel consommateur, objet de l'industrie culturelle », Baudrillard rejoindra Adorno sur ce point dans « La société de consommation ». On compterait parmi ces industries culturelles le livre, le disque, le cinéma, le vidéogramme, le CD-ROM, mais aussi la presse, la radio et la télévision, ces trois dernières étant des médias. Aussi, selon François Rouet, ces industries ne seraient telles que dès lors qu'elles auraient un mode d'expression, une manière spécifique de s'exprimer ou enfin une ligne éditoriale. Au regard de notre problématique, ici le public serait consommateur d'une politique culturelle qui inclurait en tant que « tout-Etat », ce qui s'apparente à l'économie de la culture, c'est-à-dire à la libéralisation de la culture, lorsque la politique culturelle s'éloigne des lignes monarchique et démocratique pour livrer la culture au marché, avec la réserve que l'Etat accordera son soutien particulier à certaines productions. Comme le remarque Antigone Mouchtouris, c'est à la suite des études sur les mass médias et leurs effets que l'on analysera le public en terme d'audience. En effet, ce sont la concurrence accrue, les lourds budgets, ainsi que les problèmes de communication qui inciteront ces « industries » à s'inquiéter de leurs récepteurs. On parlera dès lors de publics cibles, segmentés en catégories. Ce public ou masse désignerait un ensemble élargi, anonyme d'individus, *pas forcément en interaction* (aujourd'hui les études démontrent la forte interactivité entre les membres d'un groupe de visiteurs ou de spectateurs, entre eux ou avec les artistes et les expositions) et récepteur d'un message. Loin donc du slogan de Jack Lang « économie et culture, même combat » contre l'impérialisme culturel américain, le ministre de la culture dès 1981 va rallier ces deux parties qui étaient jusqu'alors des combats menés sur deux fronts différents :

« Première réalité : la création culturelle et artistique est victime aujourd'hui d'un système de domination financière multinationale contre lequel il faut aujourd'hui s'organiser. Deuxième réalité ou deuxième donnée, apparemment contradictoire avec la première, paradoxalement c'est la création, l'innovation artistique et scientifique qui permettront de vaincre la crise internationale. »

Toute politique culturelle s'inscrit dans la continuité ainsi le ministère Lang se voit attribuer les grandes institutions parisiennes. Des problèmes subsistent, les grandes institutions parisiennes que sont BNF, Opéra, CGP, CSI, La Villette, Cité de la musique, Louvre, Comédie française absorbent 20% du budget voté. Le problème majeur révélé dès la naissance des politiques culturelles étant le budget alloué à la mise en œuvre des projets votés. Mais aussi, depuis ces quatre décennies d'action culturelle, le ministère a mis en place des organismes, des équipements qu'aujourd'hui il faut subventionner. Il reste que malgré les écueils des politiques culturelles, depuis leur naissance et donc une fois extériorisées, on peut les observer, les changer, les perfectionner, tout en apprenant des choses essentielles sur la

culture. Avec ce relativisme culturel dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, il s'effectue une réhabilitation des cultures spécifiques à des groupes sociaux et une déhiérarchisation du corpus artistique. Et, sont créés de nouvelles institutions et de nouvelles subventions. Comme le décrit Gleizal :

« En matière artistique, l'Etat ne saurait exister sans le marché. Aussi est-il compréhensible que, devant les carences du marché français, le gouvernement arrivé au pouvoir en 1981 pense à une solution étatique : en réactivant le marché, l'Etat peut rendre compétitive la création française sur le plan international. »

C. UN NOUVEL ESPACE PUBLIC

Introduction

« L'espace public se développe entre la sphère privée de la famille, de l'intimité, et le domaine des pouvoirs publics, de la noblesse comme de l'Etat qu'elle contrôle. De la première (sphère privée), le public tient de nouvelles formes de sensibilité et la capacité à se penser en personne privée capable de libre-arbitre ; partant de là, il bousculera la seconde, la sphère du pouvoir établi, au fur et à mesure qu'il se découvre comme force sociale capable d'interroger l'ordre naturel des suzerains et intemporel de l'église, jusqu'à s'y opposer. »

Paul Rasse (1999)

Parallèlement à la volonté de rendre l'expression aux communautés et groupes sociaux, jusqu'alors exclus du domaine culturel, s'effectue une mise en avant des industries culturelles qui agissent sous les lois du marché et du marketing culturel. Les dénonciateurs du tout culturel mettront en lumière « l'augmentation de l'écoute télévisuelle et celle de la musique à domicile notamment à travers le développement de la hi-fi [...], et donc une défaite de la pensée ». De ce nouvel engouement pour les médias naît une perte d'influence des anciennes instances représentatives de culture comme le milieu familial ou l'école. C'est une coupure dans la transmission culturelle, et donc de la prégnance de la tradition, qui s'effectue par une médiatisation de la culture par le biais des industries culturelles. Comme le remarque Olivier Donnat dans son article, à l'inverse de la tradition ou de l'*enfants*, celui qui ne sait et ne parle pas, les enfants deviennent des prescripteurs de pratiques culturelles. Donnat poursuit en affirmant que l'on ne peut plus faire de distinction entre culture et industries culturelles, en raison du degré d'intrication des deux domaines et de la part du marché dans la culture qui a toujours été oppressante pour les artistes. La logique de la création étant dominée par celle du marché, selon lui, mais de plus en plus si l'on prend en compte le marketing culturel qui

aujourd'hui prend les commandes de la création en vue de la réception massifiée des œuvres de l'esprit. En effet l'économie de l'œuvre de l'esprit désire rendre performant les biens dits culturels et les formatent dès le processus de production et de création. Si la logique de l'artiste est plutôt libérale dans l'absolu, la logique économique est ici plus autoritaire et fait rentrer les œuvres dans des moules préformés, toutes proportions gardées. Pour simplifier, il existerait bien un espace commun où circule l'expression de chacun, un espace politique de prise de décisions en ce qui concerne les projets de politiques culturelles et un nouvel espace public culturel donnerait la chance à chacun de prendre part à la discussion, au dialogue culturel. Les trois domaines ayant trait à la culture nationale, le problème serait bien que ces trois domaines voient une production et circulation de l'information pour l'évolution de ce nouvel espace culturel. Pour résumer et selon Donnat :

« Les années 1980 ont montré que la marge de manœuvre des pouvoirs publics est réduite face aux exigences des lois du marché et aux pesanteurs sociologiques, ce qui impose des révisions dont on a souvent du mal à assumer les conséquences, en particulier lorsqu'elles touchent à la démocratisation du savoir, cheval de bataille du ministère de la Culture depuis sa création. »

Les industries culturelles Contre l'Espace Public

C'est ce même Donnat qui parlait de démocratisation des plus grands chefs-d'œuvre de l'humanité non pas par la démocratisation culturelle étatique mais par la propagation, l'étendue, l'explosion des médias. C'est alors qu'intervient la notion de « consommation de masse » qui va privilégier une « culture spectaculaire » au détriment du sens, une disparition de la culture classique par rapport au spectaculaire. Ce spectacle prendrait ainsi le pas sur les politiques publiques en faveur de la vie culturelle depuis vingt ans et sur la fréquentation des institutions culturelles qui stagnerait, pour finalement multiplier « par vingt, cent ou mille des contacts entre les œuvres et le public grâce à des produits culturels industriels ». Et Caune de rajouter qu'il n'est pas niable que la démocratisation culturelle s'est réalisée en ralliant le projet public au projet privé du marché, et que donc les pratiques culturelles des Français se sont surtout modifiées dès lors que les industries culturelles se sont développées. Ce simple contact d'avec les produits industrialisés est censé toucher un public à travers la relation art/technique/public. Avec cette médiation directe entre le producteur et le consommateur, nous avons d'un côté les partisans de la démocratisation qui affirment que les œuvres circulent et permettent l'expression de chacun, et d'un autre côté, comme nous l'avons brièvement annoncé, les penseurs de l'École de Francfort pour lesquels les produits standardisés pervertissent totalement la puissance critique de l'activité artistique. Les chaînes de la médiation s'éclipsent au profit du bien culturel et de tout ce qu'il peut transmettre lors de son simple contact. Dominique Wolton affirmera qu'une démocratie en bonne santé nécessite des intermédiaires de qualité. Ainsi, pour le tout culturel tout devient art :

« L'impératif démocratique acquiert ainsi une vraie consistance sociologique car il nous contraint à traiter l'essentiel, à savoir tout ce qui concourt réellement à une disposition authentiquement démocratique des choses de l'art. Et nous voilà rendu à nombre des interrogations qui ont traversé notre recherche : comment la créativité diffuse s'intègre-t-elle dans les territoires urbains et parvient-elle à déployer ses réseaux ; comment lever la contrainte financière et permettre à la multitude des créateurs d'exercer leur art ; comment introduire dans les mondes de l'art un « esprit public » nouveau qui admet sans conteste que l'appréciation et la compréhension artistiques sont inéluctablement devenues l'affaire du plus grand nombre ; comment juger en matière d'art hors des traditions hiérarchisantes et élitaires. »

Si chacun a le droit et le pouvoir de s'exprimer il ne peut le faire dans un cadre privé, limitatif, communautaire. Comme nous avons essayé de le démontrer dans la première partie, la culture nécessite également des intermédiaires de qualité, elle ne peut exister sans médiation ou être considérée comme magique et messianique. C'est pourquoi nous prenons le parti d'un espace public, où les communautés pourront discuter de la chose publique

culturelle à travers l'aide de la démocratie culturelle. Pour enfin maintenir le lien social de toutes ces activités, diffuses et multiples. La perte de l'aura est la perte du sens aussi bien que de la relation. Selon Caune (1999), « La perte du sens est accomplie : la culture, rapport entre les hommes, est converti en technique, rapport entre les choses. Dans ce mouvement de conversion ce n'est pas seulement le sens qui est englouti, ce sont les moyens qui produisent le sens qui sont niés. L'objet artistique est un bien destiné à circuler, dès lors il s'agit de développer une politique industrielle de la culture, adaptée aux mécanismes du marché ». Le caractère reproductible de l'œuvre lui ferait perdre son unicité, sa caractéristique d'être « l'unique apparition d'un lointain », son « aura » enfin. Comment concilier la reproduction mass médiatisée d'œuvres aussi originale soit-elle alors que les communautés doivent s'agiter dans un dialogue quotidien. La fonction sociale, rituelle d'intégration, des rites de passage enfin paraît s'évanouir dans des lieux inédits face à des publics plus proches mais plus éphémères. Le tout culturel et le tout art voient un foisonnement des attitudes artistiques qui se produisent *hic et nunc* pour des publics spécialisés, nous avons parlé des traîtres à la culture qui sortait de leur cadre culturel pour rentrer en contact avec d'autres cultures. Selon, une étude de Bernard Lahire, les « branchés », ceux qui multiplient les pratiques culturelles différentes sont l'élite culturelle d'aujourd'hui. Il demeure comme auparavant des exclus, des passifs et des consommateurs avertis qui ne pratiquent qu'une somme réduite d'activités spécifiques. Le traître aujourd'hui n'est donc toujours pas ou peu d'actualité. Le communautarisme ou le tribalisme sont de mise. L'hyper individualisation fait de l'ombre au dialogue entre culture. Autrefois « l'unicité de l'œuvre d'art et son intégration à la tradition n'étaient qu'une seule et même chose ». Aujourd'hui il s'agit plus d'identité communautaire. Alors que l'espace public demande une identité indistincte de sa sociabilité d'appartenance, un partage d'opinions objectives entre forces égales, enfin une discussion au sein de l'espace démocratique. Avec les produits culturels industrialisés il s'opère aliénabilité des œuvres, chacun à la réception opère des opérations individuelles de transformation des informations. Selon Anne Querrien, « Il en va de même des œuvres d'art, qui à l'âge de leur reproductibilité technique, en sont réduites à se jauger à leur valeur financière, au mépris des projets humains singuliers qui les ont produites » et de rajouter que le projet artistique est aussi composition entre les origines, des communautés diverses, médiation entre l'individuel et le collectif, entre l'universel et le mythique et que les artistes sont individuellement des intercesseurs, des passeurs d'un état du monde à l'autre, alors que les espaces publics sont des agencements collectifs. Ces biens sont de plus en plus immatériels ou transportables, car ce sont des concepts plus que des biens, des statues de dieux on passe au gadget, des fresques dans les églises on passe aux tableaux, des messes on passe aux disques compacts. Les lieux de culture sont autant d'espaces anthropologiques où s'opèrent des dialogues culturels dont les limites se

construisent par l'assentiment collectif du moment, du *hic et nunc*. La tradition, les chefs d'œuvre du passé sont toujours le fait de quelques uns et la totalité du système culturelle se complique, *unitas multiplex*, en des centaines de sous totalités culturelles ou en autant d'expressions particulières que la démocratie culturelle a la volonté d'animer. Si l'on en revient aux industries culturelles et alors que « la culture distribue si bien ses privilèges à chacun », pour Adorno et Horkheimer « l'industrie culturelle apprête les œuvres d'art comme des slogans politiques et les impose à des prix réduits à un public réticent ; elles sont accessibles à tous comme les jardins publics. Mais cela ne veut pas dire qu'en perdant leur caractère authentique de marchandise elles seraient intégrées dans la vie d'une société libre et sauvées en tant qu'œuvres d'art, au contraire : leur dernière défense contre leur dégradation - qui en fait des biens culturels - est tombée elle aussi. L'abolition d'une culture pour privilégiés définitivement bradée n'introduit pas les masses dans les sphères dont elles étaient exclues auparavant, mais entraîne justement, dans les conditions sociales actuelles, le déclin de la culture et fait progresser l'incohérence barbare dans les esprits ». L'utopie des politiques culturelles laisse la place aux peurs quant à la crise de la culture qui ne peut voir tous ses biens dans l'aliénabilité et donc l'aliénation si ces biens sont coupés du social qui les a vu naître. La tierce personne étant là pour coordonner, faire coopérer les acteurs de la vie culturelle et non pas pour la circulation des produits, comme nous avons essayé de la démontrer dans la première partie de cette recherche. Une simple diffusion ne peut récupérer le ciment social, ne peut amener à la discussion de goût, il faut instaurer la prise de parole de chaque groupe social au sein de sa vision du monde pour amener aux nécessaires phénomènes d'endoculturation et d'acculturation. En ce sens les industries culturelles sont à l'opposé du projet des politiques culturelles qui avaient la mission de consolider le social. Lorsqu'il n'y a plus d'idée de nation, de figures nationales et que les marques deviennent un repère, une référence solide et un lien alors il ne s'agit plus de politique démocratique, monarchique mais bien d'une politique libérale, selon les trois lignes de notre problématique.

Selon Patrice Meyer-Bisch : « Les droits culturels sont ceux qui permettent de reconnaître, de restaurer et développer le sujet comme acteur et auteur », la consommation est une tout autre chose, quand bien même le sujet consommateur aurait un regard critique et non passif sur ses consommations, il ne sera pas acteur et encore moins auteur de ces biens culturels dont il ne tiendrait qu'un exemplaire parmi tant d'autres entre les mains. Pour poursuivre sur les droits culturels, qui sont le fait même de la démocratie culturelle, Meyer-Bisch déclare, dans son article, que le peuple ne peut se prémunir de ces effets de masse qu'en constituant des forces sociales faites de sous totalités différentes concourant aux identité communes par les traditions, expériences et consciences des responsabilité qu'elles gèrent. Rigaud désirait déjà

une prise de responsabilité citoyenne. « Les différenciations dans le tissu social, et la complexité de leurs interférences sont donc des critères de démocratisation, c'est-à-dire de développement d'une culture démocratique ». Ces différentes identités culturelles ont le droit à l'expression par leur différenciation dans un processus permettant la diversité culturelle. Toutefois on ne peut réduire ces identités à leur simple différence et le dialogue à une simple médiation entre ces différences, le dialogue démocratique nécessite l'identification et la localisation des compétences dans les nœuds de décision, en d'autres termes la participation de tous les acteurs sociaux, étatiques. Ou encore, la « *reconnaissance et la mise en système de ces cercles empêchent la fragmentation, obligent à l'interaction, constituent un maillage social cohérent* ». Il existe bien une parenté remarquable entre démocratie et système, les deux étant contraint comme tout organisme vivant d'être ouvert à la différence et à la circulation des informations sans jamais se refermer sur une seule logique d'action. Comme nous avons essayé de le démontrer dans le premier chapitre de cette partie. C'est ainsi que lorsque chaque partie aura le même droit à l'expression l'espace public pourra avoir une existence réelle. Alors que si l'on remonte d'abord aux mécènes, princes et prélats, seuls mandataires des productions artistiques, à l'aristocratie qui soumettait toute création à son pouvoir, la ligne culturelle était purement monarchique et centralisée. Avec ensuite la bourgeoisie, chacun au sein de cette classe va être en position d'avoir un regard critique sur ce qui lui est donné à entendre et à voir. De la ligne hiérarchique on passe à la ligne démocratique où on construit des critiques fondées, des jugements esthétiques :

« Le mot cour n'en impose plus parmi nous, comme au temps de Louis XV. On ne reçoit plus de la cour les opinions régnautes, elle ne décide plus des réputations, en quelque genre que ce soit ; on ne dit plus avec une emphase ridicule, la cour en a décidé ainsi. On dit nettement, elle n'y entend rien, elle n'est pas dans le point de vue... La cour a donc perdu cet ascendant qu'elle avait sur les beaux-arts, sur les lettres et sur tout ce qui est de leur ressort [...], c'est de la ville que part l'approbation adoptée dans le royaume. »

Et de cette ligne démocratique on passe à la ligne libérale des industries culturelles et de l'hyper individualisme et où les barrières symboliques se multiplient. L'étude collective portant sur le « capitalisme et les industries culturelles » démontre que de 1959 à 1974 le poste « culture et loisirs » atteint une croissance très nettement supérieure à la moyenne et notamment la plus forte avec le poste « hygiène et santé ». « Ces caractéristiques traduisent un phénomène central, l'émergence de la marchandise culturelle dans le champ de la production et de la consommation ». Ces productions industrielles, selon Spire et Viala, (1976), concerneraient la reproduction et l'élargissement des capacités de travail, autrement dit des besoins d'éducation, de connaissances et de promotion d'une part et les besoins d'information politique et sociale qui correspondraient à la nécessité d'une participation

démocratique véritable et responsable à la vie sociale. Par ailleurs, Huet et al., affirment, comme nous avons essayé de la démontrer, que la consommation de produits culturels industriellement reproduits ne permet pas de franchir les barrières symboliques des cultures et que cette consommation se limiterait à des zones sensibles visées par un marketing culturel naissant : « les produits culturels n'échappent pas aux déterminations sociales des besoins et sont marqués par les exigences de reproduction de l'idéologie dominante ». C'est pour cette cause que nous avons essayé de conclure sur l'espace public qui devrait permettre la circulation des biens matériels mais surtout immatériels de tous vers tous à travers les dialogues inter et intra culturels. Le un vers tous des industries culturelles serait, selon nous hérité d'une vision romantique de la création et non pas démocratique. Les auteurs (Huet et al.) argumentent encore et dans le prolongement de l'analyse bourdienne de la consommation culturelle, qu'il existe des limites à ce domaine libéral. Ils contestent l'effet de démocratisation culturelle dû à ces industries qui butent contre une idéologie culturelle dominante bourgeoise et petite bourgeoise d'acquisition des produits culturels industrialisés. Ils déterminent plusieurs écueils à la diffusion de ces biens culturels, soit les limites financières attribuées au pouvoir d'achat, les limites culturelles dues aux codes symboliques et enfin les limites politico-économiques liées aux « capacités qu'ont les producteurs culturels d'un métropole donnée d'imposer leurs marchandises sur une sphère plus ou moins étendue ». Et de conclure, que ce non-usage de la culture bourgeoise par l'entité ouvrière ne contribue pas ou peu à l'émergence et à l'épanouissement d'une culture populaire, ainsi que « le sous-tend l'idéologie de la démocratisation culturelle des consommations culturelles ».

« N'y a-t-il pas contradiction entre, d'une part, l'institutionnalisation et le développement de l'Action culturelle, fonctionnant à l'idéologie et sur un mode non marchand et, d'autre part, le processus que nous avons étudié d'intégration de la population culturelle dans une idéologie économique typiquement capitaliste ? »

Toutefois, et pour ne pas être trop pessimiste, nous pouvons affirmer qu'il existe un tissu associatif aujourd'hui mêlé aux multiples collectivités locales qui eux fonctionnent en réseau. Afin de clarifier, il faut dire qu'il s'agit de la circulation de l'information entre ces différents acteurs. Les communautés d'agglomérations s'associent autant que les collectivités pour mettre en œuvre des projets collectifs. Aujourd'hui encore des « pass jeunes » sont destinés à une population qui fait encore son instruction dans les lieux culturels publics. Si les industries culturelles ont réalisé une démocratisation culturelle absolue, c'est bien la démocratie culturelle qui construit un nouveau champ d'action en métonymie du modèle démocratique, à même de rendre l'acteur culturel plus citoyen ou démocratique. On parlera alors de « démocratie de proximité », lorsque les villes associées aux acteurs culturels locaux

travaillent en réseau à la reconstruction du maillage identitaire de chacun ; d'ailleurs les fêtes communautaires, tel que la St Jean, religieuse, ou les fêtes liées à la vie du pays, promues par les associations, en sont un bon exemple. C'est un véritable investissement de l'Etat à travers l'aide aux associations, accompagné d'une participation des publics anciennement cantonnés à la réception « passive ». Ce n'est plus une éducation par l'art ou un divertissement des masses par les industries culturelles mais une sincère mise à l'épreuve des cultures dans un espace commun et publique où l'espace de décision culturel appartient autant aux acteurs publiques qu'à l'Etat et au sein duquel la culture trouve un lieu d'expression nouveau ; un espace à l'intérieur duquel s'effectue une écriture sociale et qui s'autorégule dans le va et vient des dialogues car le réseau évolue par l'existence de connexions.

« Il va de soi que cette régulation, dans le cas d'un réseau social, ne peut être exercée valablement par un opérateur central, chaque acteur est, par son action en réseau, opérateur, ou régulateur (par sa participation à l'invention des règles les plus adéquates et à leur application). »

C'est ainsi que selon Patrice Meyer-Bisch ce réseau, ce système que nous avons appelé « culturel » doit tenir compte des réalités techniques, ou obstacles matériels d'accès à la culture, des aspects économiques, c'est-à-dire des industries culturelles et des aspects socioculturels, soit les barrières culturelles qui se forment lorsque tout groupe d'appartenance se construit en opposition aux autres communautés.

CONCLUSION PARTIELLE

Voir ce nouveau modèle de politique culturelle comme un système nous a permis de clarifier les enjeux de ce type moderne d'intervention étatique. La part des acteurs-citoyens est désormais plus grande dans le domaine où coopèrent également plusieurs cultures et un Etat de moins en moins centralisé et ceci par le biais des lois de 1982. La légitimation de ces sous cultures ou microcultures advint avec une approche relativiste de la culture qui les insérera sur le même pied d'égalité. L'apparition du tout culturel verra l'économie de la culture comme un nouveau fer de lance de la politique culturelle à la française en conservant son caractère d'« exception » tout de même. Les actions menées prendront la forme d'accouchement des multiples expressions culturelles, par exemple avec la Fête de la Musique où tout un chacun peut se produire, amateur ou professionnel, devant un quelconque public. L'aspect réticulaire de ce nouveau modèle étatique exprime, comme les autres tentatives de rendre accessible la culture à tous, un idéal qu'il reste encore à appliquer sur le terrain de la médiation culturelle. Car, si le droit de tous à la culture est admis, reste encore à chacun de s'en emparer dans un système culturel élargi et donc plus complexe qu'autrefois. La discrimination positive est un autre exemple de la politique culturelle qui se veut d'aller vers ceux qui n'ont pas les moyens d'acquérir leurs droits culturels. Il est évident à cette étape que l'offre et la demande culturelle cohabite. Les deux paradigmes d'intervention culturelle étatique ne s'annulent pas, sous certains points, mais se complètent et se modernisent. Alors que la culture dite de l'élite semble être à son tour étouffée, de nouvelles cultures underground ou massifiées se manifestent. La massification se présente sous la forme de l'offre de biens culturels industrialisés et reproductibles à l'infini, à l'opposé de l'unicité de la culture dite « des chefs d'œuvre de l'humanité ». Ces biens extériorisent un *modus vivendi* de l'effervescence et de la mode. La culture se conceptualise dans des courants, des modes d'expression singulier et plus encore des arts qui exprime des façons d'appartenir à autant de groupes qu'il existe de courant ; même parfois à plusieurs groupes lorsque l'on est considéré comme « branché ».

Les biens culturels industrialisés, sensés correspondre à des besoins, on réussit le pari de démocratiser la culture d'une manière absolue, alors que toutes les politiques publiques depuis quarante ans n'y étaient pas parvenues. Nous nous sommes dès lors posés la question de ce nouvel espace public où pourraient circuler les expressions autant « vivantes » qu'uniformisées. Les industries culturelles étant facteur de « bruit » autant que référent culturel pour parler en terme propre à la communication.

CONCLUSION GENERALE

Tout au long de cette recherche nous avons essayé de démontrer qu'il s'effectuait un passage, un changement de paradigme, de la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle, deux politiques culturelles bien différentes. D'un premier modèle, diffusé par l'Etat providence, lors des trente glorieuses, où l'on se devait de redistribuer les biens culturels, on change, pour un second modèle, où l'Etat doit être à l'écoute des acteurs de la démocratie. Il s'agit maintenant pour ce dernier de franchir la barrière, la fracture sociale que la démocratisation n'a pu éradiquer. Car effectivement, si l'on change de modèle de médiation vers la fin des années 60, il est important dans le projet des différents ministères de la culture de rendre accessible au plus grand nombre la culture qui est un pouvoir, un droit que chacun a en tant que citoyen démocratique.

L'accessibilité aux biens culturels a été le premier fer de lance pour le Ministère des Affaires Culturelles de Malraux. Selon les vœux de ce « prince », l'art devait être diffusé vers tous pour que s'effectue une acculturation néo-platonicienne. C'est à cet effet que la haute culture, la culture classique, autrement dit les chefs d'œuvre de l'humanité devaient être présent dans chaque province, dans chaque ville selon un modèle de rayonnement parisien. Ce sont les universaux de l'art, tant dramatique que contemporain ou classique, qui réduiraient les inégalités sociales d'accès physique et matériel à la culture. La volonté de médiation de ces invariants trans-culturel passait par la diffusion géographique des grandes œuvres de l'humanité par le biais de l'implantation dans toutes ces provinces françaises de Maisons de la Culture. Le premier ministère de la culture au monde inventait dès lors la politique de démocratisation dont le projet était de franchir les barrières géographiques et sociales d'accès à la culture. Nous avons étayé notre propos grâce au bilan de ces dix premières années de politique culturelle à la française. Il en est ressorti que les premiers atouts et moyens d'action du ministère malrucien furent les maisons de la culture et par là la décentralisation et la déconcentration culturelles. C'est dans un objectif de clarté que nous avons centré nos propos sur l'idéologie néo-platonicienne de l'homme politique que fut André Malraux et la mise en oeuvre pratique de ce que nous avons pu décrire comme un certain « messianisme ». Nous nous sommes intéressés à l'idéologie du ministre plus qu'à l'homme politique qu'il était, au

public plus qu'à la société qui lui était contemporaine et à l'action de médiation plus qu'à la structure et composition du gouvernement ; notre objet étant d'analyser la politique culturelle en tant qu'élan démocratique de la médiation culturelle. Ainsi, c'est cette étatisation de la médiation qui a été observée tout au long de ces pages.

Notre problématique ayant été fixée sur ces trois acteurs de la démocratie que sont l'Etat, le Peuple et la Culture et le dialogue qui avait été instauré dès les premiers moments de la démocratisation culturelle française. Car ce modèle de politique culturelle ne naît pas en 1959 avec le premier ministère de la culture au monde. Il serait historiquement ancré dans volonté de l'Etat d'éduquer le peuple. Et ceci à travers l'école gratuite et obligatoire pour tous, la « popularisation » attribuée au Front Populaire et quelques grandes figures, des politiques publiques en faveur de la culture, telle que Jean Vilar et son Théâtre National Populaire. La démocratisation culturelle est donc un modèle bien spécifique à la médiation étatique de la culture en France et nombreux sont donc ses thuriféraires, ses penseurs et ses utopistes, ses militants ses opposants. Mais il ressort avant tout que la culture, même centralisée dans un ministère, se fait par un dialogue avec le peuple, ses sub ou micro cultures. Même politiser, au sens commun du terme, la culture n'est pas une diffusion d'un vers tous, elle n'est pas complémentaire à la vie en société, mais ontologique. Et c'est ainsi que nous avons mené notre recherche, en confrontant les trois pôles actifs de la démocratie, qui sont en définitive une construction permanente d'un système national de représentations sociales, ou communes, qui s'inscrivent comme un maillage dans le système démocratique. Le but étant de montrer comment on passe de l'âge de l'accès aux biens culturels à l'âge de l'être démocratique culturel, autrement dit de la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle.

Ce passage d'un modèle à l'autre, ce changement de paradigme est implicite d'abord et se révèle aux alentours des années 70. A partir des premiers bilans chiffrés que le ministère ait connus, mais aussi grâce aux enquêtes sociologiques et aux nouvelles utopies de ces années de révolte nous avons essayé de comprendre comment s'esquisser la révolution dans la logique de médiation culturelle étatique. Une date nous ait apparu évidente : Mai 68. Car, du fait des revendications du moment s'est effectué un tournant dans la pensée communicationnelle et informationnelle. En d'autres termes, les dispositifs techniques d'accès à la culture, comme les nouveaux moyens d'expression culturelle ont vu leur statut changé sous les effets des idéologies anti-conservatrices ou anti-conformiste menées par la prise de parole « soixante-huitarde ». Force est de constater cet écart pris face à la culture dite « bourgeoise » et la légitimation de celle dite « populaire ». Le constat d'échec, le sentiment

des limites atteintes, l'appréciation « messianique » de la politique de démocratisation culturelle sont dénoncés par les acteurs publics de la culture. Et ceci notamment lors de la réunion du comité permanent des directeurs des théâtres populaires et des Maisons de la culture le 25 mai 1968 à Villeurbanne.

De là naît le concept de « non publics », de « traîtres », et réapparaît la notion d' « exclus ». Le système culturel fabriqué par le ministère malrucien apparaît comme sclérosé. Il ne permettrait pas comme prévu de franchir la barrière des inégalités sociales, géographiques et matérielles d'accès à la culture. De plus, c'est une minorité sociale, une élite, des *happy few* qui bénéficieraient de la diffusion étatique de la culture. Ces relatifs échecs sont dénoncés par des recherches elles-mêmes commandées par l'Etat. Le bilan annonce une démocratisation culturelle relative et non pas absolue, une participation d'un tiers de la population alors que les deux autres tiers n'ont pas la volonté, le désir ou sortent du cadre de la politisation de la culture. Le système mise en place dans les années Malraux arrive donc à sa fin car il ne peut franchir les barrières symboliques des fragmentations sociales ; et dès lors que les barrières d'ordre matériel ne sont plus présentées comme les seules responsables du non accès et de la non participation à ce système culturel éphémère qui connaît des frontières immatérielles, ayant un aspect social.

De la « redécouverte » des non publics, du dépérissement des universaux, de la fin d'un certain ethnocentrisme naîtra une culture protéiforme, une culture en termes anthropologiques, c'est-à-dire l'ensemble des comportements, habitudes, croyances, langages, connaissances... acquis en société par l'homme et qui le différencie de la nature. D'une politique d'intégration des publics à la culture on passera dès à présent à une politique d'insertion des acteurs-citoyens à la culture. Le paysage culturel change en interrelation avec les domaines politique et social. L'échec politique qui s'est opéré à travers cette médiation culturelle, l'évolution des mentalités, les nouvelles idéologies politiques et culturelles, la prise de conscience et de parole du peuple ou du public feront que Mai 68 marquera une rupture dans l'évolution des politiques culturelles à la française. Il s'agira dès lors non pas de transformer un public mais que le public mette en forme son expression, par le biais de l'aide que lui procure l'Etat, mais aussi selon un processus d'endoculturation, autrement dit de développement culturel, l'action culturelle ou médiation malrucienne, étant révolue.

Advient donc l'âge de la démocratie culturelle où selon un modèle réticulaire de circulation de l'information culturelle chaque acteur a le même droit à la culture. Ce n'est plus une distribution du bien culturel mais une distribution de la parole. De l'expression, de la création,

d'un vers tous se dévoilent la créativité de tous vers tous, une logique d'égalité des chances. Plus spécifiquement et plus concrètement, on légitimise avant tout les exclus par une discrimination positive propre à une politique d'insertion. S'esquisse ainsi le passage de la légitimation étatique d'une culture bourgeoise à la légitimation étatique de la culture populaire. On devine déjà les nouvelles utopies qui inventent là une nouvelle sorte de médiation, un nouveau moyen de communication en faveur de la publicité de sous cultures étouffées jusqu'alors dans une spirale du silence.

Cette embellie démocratique exprime bien la volonté d'un changement d'un modèle ancien, jacobin, républicain vers un modèle plus moderne, basé sur une forme plus réticulaire, transversale, horizontale enfin. Un idéal de communication basé sur des théories quant à un système culturel plus ouvert : aux relations interculturelles, à l'expression de chacun, sur un même pied d'égalité, à l'acceptation des dissonances culturelles et donc des particularités ethniques. Encore une fois, c'est un changement, une rupture dans la continuité, le projet des politiques culturelles étant bien de raffermir le liant ou le lien social, dont la culture serait l'ultime expression, par laquelle les communautés auraient un caractère original affirmé, mais intégrées en tant que tel. En gardant à l'idée que la culture n'est pas la religion d'Etat et que le communautarisme est anti démocratique.

Ainsi se forme l'idéal d'une démocratie culturelle. Les professionnels se sont transformés en amateur ou la création en créativité, les publics se sont transformés en citoyen ou le peuple en acteur de sa citoyenneté culturelle, la culture massifiée ou un public vague se sont transformés en une culture protéiforme ou en microcultures. Les utopies demeurent et les pratiques se métamorphosent. Les institutions autant que leurs publics suivent un processus d'auto régulation mutuel pour un nouveau système culturel. Comme toute variation entraîne une modification des autres éléments du système. A l'avènement de la démocratie culturelle on critiquera l'Etat culturel qui légitimera un « tout culturel », c'est-à-dire une horizontalisation de l'expression culturelle ou un passage d'un système patriarcal à un système matriarcal, d'une ligne monarchique ou autoritaire à un espace plus « démocratique » où le pouvoir reviendrait au peuple ; comme il se doit. De la confrontation par le dialogue de nos trois lignes directrices, il découle bien une transition de la démocratisation culturelle à une démocratie culturelle. Un mouvement vers la démocratisation non plus des biens culturels mais de l'expression culturelle. Un déplacement de la problématique du matériel à l'immatériel culturel, de l'inaliénable à l'aliénable, de l'incommunicable au communicable, du sacré au profane, du légitime au vernaculaire. Un certain relativisme qui crée un espace où tout se vaut et donc « tout » est communication.

Les virtualités comme les antagonismes permettent l'auto production du système. Le tout culturel permet l'accouchement, de chacun, de son être, en tant que citoyen d'une démocratie. Encore nécessite-t-il une auto régulation axée sur le projet de dialogue entre ces multiples productions ou expressions culturelles. Car c'est seulement par la circulation des expressions que s'accomplira pleinement la ligne démocratique. La perte d'aura, de repères, de bon vouloir démocratique amène à une ligne libérale, plutôt anarchique, où les acteurs ne sont plus en interrelation et où les expressions prolifèrent en tant qu'individualité sociales immaîtrisables. La circulation et l'expression des multiples et différentes entités culturelles devraient-elles s'entendre avec un espace de décision politique et un espace commun où toutes sont plébiscitées ? L'hyperindividualisation de la société fait que les communautés se transforment en tribus entre lesquelles les frontières sont pratiquement imperméables.

« Dans les banlieues, la communauté ne se parle pas au singulier mais au pluriel. Plusieurs communautés sont en présence, qui se dénie spontanément à chacune le droit de marquer visiblement leur territoire commun. Accepter ces marques serait en effet acquiescer à l'appartenance à une communauté autrement constituée, s'engager dans l'apprentissage d'une nouvelle culture. S'agit-il de la culture de l'autre et l'apprentissage signifierait reddition, ou de la construction d'une nouvelle culture composite à inventer ? Chaque citoyen est-il appelé par la multiethnicité à devenir créateur culturel ? Déjà une culture métissée se consomme massivement dans les médias ; mais lorsqu'elle ne suscite que réactions passives d'approbation ou de rejet, elle demeure une culture de division, génératrice de micro-espaces publics porteurs de leurs dénominations communes propres. »

Les lieux et les instants sont singularisés pour une construction d'identité éphémère. Il en est ainsi des effets de mode et donc des industries culturelles qui formatent des biens culturels dans l'appréhension de leur réception. La créativité se multiplie en *run away* pour des périodes éphémères selon un modèle d'effervescence. Ne s'agirait-il pas d'une taylorisation des biens culturels par l'approche du marketing culturel ? Pourquoi une segmentation à l'infini de l'offre culturelle ? Alors que nous avons essayé de démontrer, tout au long de cette recherche, qu'une offre culturelle est relative à une demande, et que cette demande ne peut pas s'affirmer dans l'offre, mais seulement par le biais d'une action culturelle maïeutique.

BIBLIOGRAPHIE

SITES INTERNET :

www.assemblee-nationale.fr/histoire/Andre-Malraux/discours/Malraux_17nov1959.asp

OUVRAGES :

ADLER Laure, BOUSTEAU Fabrice, LE GLATIN Marc, MORIN Edgar, STIEGLER Bernard, URFALINO Philippe, « La fin d'un monde » in *Beaux Arts*, n°232, septembre 2003.

ADORNO Théodor. W., HORKHEIMER Max, *Dialectique de la raison*, Gallimard, 1944.

ARENDT Hannah, *La crise de la culture*, Folio, 1954.

BELLAVANCE Guy (sous la direction de), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, PUL, 2000.

BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Editions, Allia, 1972.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'amour de l'art*, Les éditions de minuit, 1969.

CASTORIADIS Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, 1975.

CAUNE Jean, *Culture et communication. Convergences théoriques et lieux de médiation*, PUG, 2006.

CAUNE Jean, *La démocratisation culturelle, Une médiation à bout de souffle*, PUG, 2006.

CAUNE Jean, *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, PUG, 1999.

CERTEAU (de) Michel, *La culture au pluriel*, Union Générale d'Éditions, 1974.

CERTEAU (de) Michel, *La prise de parole*, Seuil, 1994.

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Folio, 1992.

DJIAN Jean-Michel, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Folio, 2005.

DONNAT Olivier, « La stratification sociale des pratiques culturelles et son évolution 1973-1997 », in *Revue française de sociologie*, XL-1, p. 111-119, 1999.

DONNAT Olivier, COGNEAU Denis, *Les pratiques culturelles des français 1973-1989*, La documentation française, 1990.

DONNAT Olivier, *Les français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Editions de La Découverte, 1994.

ESPRIT, « Quelle culture défendre ? », n°3-4, Revue internationale, mars-avril 2002.

EVRARD Yves, *Le Management des Entreprises Artistiques et Culturelles*, Economica, coll. « Gestion », 2004.

FABRE Thierry (dossier coordonné par), « Fin(s) de la politique culturelle ? », in *La Pensée de midi*, n°16, p. 15-104, Actes Sud, 2005.

FUMAROLI Marc, *L'état culturel*, De Fallois, 1991.

GENTIL Geneviève, POIRRIER Philippe, *La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955-2005*, La documentation française, 2006.

GLEIZAL Jean-Jacques, *L'art et le politique*, PUF, 1994.

GUERIN Michel, « Pour une culture énergumène », Fabre Thierry (dossier coordonné par), « Fin(s) de la politique culturelle ? », in *La Pensée de midi*, n°16, p. 15-104, Actes Sud, 2005.

HABERMAS Jürgen, *L'espace public*, Payot, 1962.

HALL Edward T., *Au-delà de la culture*, Seuil, 1976.

HUET Armel, ION Jacques, LEFEBVRE Alain, MIEGE Bernard, PERON René, *Capitalisme et industries culturelles*, PUG, 1978.

JEANSON François, *L'action culturelle dans la cité*, Seuil, 1973.

LAIGNEAU Monique, « Pratiques symboliques autour d'espaces patrimonialisés », in *Hermès*, p. 177-178, « Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ? », n°20, CNRS Editions, 1996.

LAMIZET Bernard, SILEM Ahmed (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, Ellipses, 1997.

LAMY Yvon, BERA Matthieu, *Sociologie de la culture*, Armand Colin, 2003.

LANG Jack, *Lettre à Malraux*, Hachette, 1996.

LEFEBVRE Alain, « Technologies culturelles et rhétorique de la démocratisation », in *Hermès*, « Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ? », n°20, p. 67-76, CNRS Editions, 1996.

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.

MAC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Seuil, 1964.

MAFFESOLI Michel, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, La table ronde, 1988.

MALRAUX André, *Le musée imaginaire*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1947.

MEYER-BISCH Patrice, « La notion de démocratisation au regard des droits culturels » in *Hermès*, « Voies et impasses de la démocratisation », n°19, p. 241-264, CNRS Editions, 1996.

MOLLARD Claude, *Le 5^{ème} pouvoir*, Arman Colin, 1999.

MORIN Edgard, *La méthode*, tome 1, coll. « Essais », 1977.

MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, tome I, *Névrose*, Bernard Grasset, 1962.

- MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, tome II, *Nécrose*, Bernard Grasset, 1975.
- MOUCHTOURIS Antigone, *Sociologie du public dans le champ culturel artistique*, L'Harmattan, 2003.
- MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, coll. "Champs", 1992.
- NICOLAS-LE-STRAT Pascal, *Une sociologie du travail artistique. Artiste et créativité diffuse*, L'Harmattan, 1998.
- NORA Pierre (sous la direction de), *Les lieux de mémoire*, Gallimard, 1992.
- OCTOBRE Sylvie, « Comment mesurer la démocratisation ? Proposition de cadre interprétatif », DEP.
- PASSERON Jean-Claude, GRIGNON Claude, *Le savant et le populaire*, Seuil, 1989.
- PASSERON Jean-Claude, « Consommation et réception de la culture. La démocratisation des publics », in DONNAT Olivier, TOLILA Paul (sous la direction de), *Les publics de la culture*, p. 367, Presses de Sciences Po, 2003.
- POIRRIER Philippe, « Changement de paradigmes dans les politiques culturelles des villes », in *Hermès*, « Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ? », n°20, p. 85, CNRS Editions, 1996.
- POIRRIER Philippe, *L'Etat et la culture en France au XX^{ème} siècle*, Livre de Poche, 2000.
- POIRRIER Philippe, *Les politiques culturelles en France*, La documentation française, coll. "retour au textes", 2002.
- POTEAU Gérard, *Gérer les activités culturelles de la commune*, L'Atelier, 1996.
- POUJOL Geneviève, « Favoriser la création ou s'interroger sur les pratiques ? », in *Hermès*, « Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ? », n°20, p. 164, CNRS Editions, 1996.
- POUJOL Geneviève, « Education populaire : une histoire française », in *Hermès*, «Peuple, populaire, populisme », n°42, p. 127 et 129, CNRS Editions, 2005.
- QUERRIEN Anne, « Un art des centres et des banlieues », in *Hermès*, « Espaces publics,

traditions et communautés », n° 10, pp. 85- 93, CNRS Editions, 1992.

RASSE Paul, *La rencontre des mondes. Diversité culturelle et communication*, Armand Colin, 2006.

RASSE Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public*, L'Harmattan, 2004.

RASSE Paul, « La médiation, entre idéal théorique et application pratique », in *Recherche en communication*, n°13, p. 38-61, 2000.

RASSE Paul, *Le théâtre dans l'espace public. Avignon Off*, Edisud, 2003.

RASSE Paul, MIDOL Nancy, TRIKI Fathi, (Sous la direction de), *Unité-diversité : les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, L'Harmattan, 2001.

RIGAUD Jacques, *La culture pour vivre*, Gallimard, 1975.

SAEZ Guy (sous la direction de), *Institutions et vies culturelles*, Les notices de la documentation française, 2004.

SANTERRE Lise, « *De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle* », Rapport d'étude, Edition Micheline Collin, 1999.

SCHNAPPER Dominique, *La démocratie providentielle. Essai sur l'égalité contemporaine*, Gallimard, 2002.

SCHNAPPER Dominique, « Quelques réflexions de profane sur l'état providence culturel » in *Hermès*, « Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ? », n°20, p. 49-58, CNRS Editions, 1996.

SCHNEIDER Michel, *La comédie de la culture*, Seuil, 1993.

SYLVESTRE Jean-Pierre, « Une perspective sociologique sur la continuité entre les pratiques quotidiennes, les activités artistiques et la sensibilité esthétique », in *Hermès*, « Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ? », n°20, p. 222, CNRS Editions, 1996.

TOURAINÉ Alain, *Qu'est-ce que la démocratie ?*, Livre de poche, 1997.

URFALINO Philippe, « Quelles missions pour le ministère de la culture ? » in Esprit, « La fièvre identitaire », n°1, p. 37-59, Revue internationale, janvier 1997.

URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Hachette, 2004.

VEBLEN Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*, Gallimard, 1979.

WALLACH Jean-Claude, *Essai sur les limites de la démocratisation culturelle. La culture, pour qui ?* Editions de l'attribut, 2006.

WARESQUIEL Emmanuel (sous la direction de), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, CNRS Editions, 2001.

WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, La découverte, coll. « Repères », 1999.

WATZLAWICK Paul, , *Une logique de la communication*, coll. « Essais », Seuil, 1972.

WINNICOTT Donald W., *Jeu et réalité*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1972.

WOLTON Dominique, *Penser la communication*, Flammarion, coll. « Champs », 1997.

WUNENBERGER Jean-Jacques, « L'Etat, entrepreneur ou éducateur culturel ? », in *Hermès*, « Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ? », n°20, p. 43-47, CNRS Editions, 1996.

