



HAL
open science

Une politique pour quelle(s) culture(s) ?

Vincent Dubois

► **To cite this version:**

Vincent Dubois. Une politique pour quelle(s) culture(s) ?. Les Cahiers français : documents d'actualité, 2003, 312, p. 19-24. halshs-00494972

HAL Id: halshs-00494972

<https://shs.hal.science/halshs-00494972>

Submitted on 24 Jun 2010

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.

Une politique pour quelle(s) culture(s) ?

Vers quel type de culture l'intervention des pouvoirs publics doit-elle s'orienter ? Cette question traverse toute l'histoire des politiques culturelles. Les termes dans lesquels elle a été posée évoluent toutefois sensiblement dans le tempsⁱ. Il ne s'est longtemps agi que d'un débat interne à la culture dite "légitime", opposant pour l'essentiel les tenants d'une culture patrimoniale aux promoteurs de la création contemporaine. À ce premier débat, jamais véritablement tranché, un autre s'est ajouté plus qu'il ne s'y est substitué. À partir du début des années 1980, ce sont les contours mêmes de la notion de culture qui ont été remis en question, avec la valorisation publique d'objets et de pratiques "populaires", "minoritaires" ou "mineurs" qui étaient jusqu'alors restés extérieurs au domaine de l'intervention culturelle publique. Même si ces orientations nouvelles sont bien loin d'avoir renversé les hiérarchies culturelles établies, elles ont relancé les interrogations sur les transformations de la culture et le rôle qu'y jouent les pouvoirs publicsⁱⁱ.

L'évidence légitimiste

Un légitimisme culturel...

La notion de culture légitime a été forgée dans les travaux de Pierre Bourdieu sur l'éducation et la cultureⁱⁱⁱ. Elle permet notamment de se dégager d'une vision "purement" esthétique qui ferait des hiérarchies culturelles le simple décalque de la qualité intrinsèque des œuvres, pour restituer les fondements sociaux de ces hiérarchies, dans les processus de consécration internes au champ culturel et dans les rapports entre groupes sociaux. Dans cette perspective, on qualifie de culture légitime les formes culturelles qui, dans la logique des rapports de force sociaux et symboliques qui traversent le champ culturel et l'espace social dans son ensemble, sont sélectionnées pour la "valeur" supérieure dont elles seraient porteuses, désignées comme (seules) dignes d'admiration et imposées comme modèle à l'aune duquel les autres formes culturelles doivent être évaluées.

Le légitimisme culturel désigne ainsi un rapport à la culture fondé sur la croyance inconditionnelle dans la supériorité de ces œuvres, objets et pratiques socialement valorisés. Cette croyance est oublieuse des conditions sociales de la production culturelle et du jugement de goût : les prétentions universalistes de la "grande culture" occultent l'élitisme auquel elle renvoie inévitablement. Cette croyance est exclusive : il n'y a dans cette perspective qu'une culture, définie de façon restrictive comme le corpus des œuvres valorisées par la critique savante, en dehors duquel on ne saurait reconnaître de véritable culture^{iv}.

... qui marque la formation de la politique gouvernementale

Ce légitimisme culturel marque indéniablement la politique culturelle gouvernementale telle qu'elle est constituée en France à partir des années 1960. Quand bien même la catégorie hiérarchique et restrictive des beaux-arts héritée de l'ancien régime a été abandonnée au profit d'une vision plus englobante (les "affaires culturelles"), le domaine d'intervention du ministère demeure circonscrit par la définition classique d'une culture limitée aux "chefs d'œuvre". Au nom de l'unité de la culture et de la nation, il n'est pas question de reconnaître l'existence d'une culture "populaire" distinguée de la culture "bourgeoise" si ce n'est opposée à elle : le peuple doit communier dans l'admiration des mêmes œuvres.

Cette définition restrictive de la culture se marque jusque dans les structures ministérielles, qui font la part belle aux secteurs constitués, institutions et disciplines artistiques (archives, musées, théâtre, etc.) et sont délestées des formes de l'action culturelle qui, héritées entre autres des mouvements de l'éducation populaire, intègrent des dimensions moins "élevées" comme les loisirs, les pratiques amateurs ou les activités péri-scolaires. Cette césure institutionnelle produit des effets importants et durables, en matérialisant une frontière tant symbolique qu'organisationnelle entre la "vraie" culture, apanage de la politique culturelle du ministère, et le reste, relégué dans l'infra-culturel ou en tout cas renvoyé à d'autres secteurs de l'intervention publique (éducation, jeunesse et sports pour l'essentiel).

Les pratiques et objets de la politique culturelle correspondent logiquement à cette orientation privilégiant la "haute culture". Le ministère d'André Malraux est l'occasion d'une politique patrimoniale, où prédominent les monuments historiques de premier plan. L'aide à la création contemporaine, dans les arts plastiques ou le théâtre, tend à privilégier les artistes jugés les plus "exigeants". On le voit bien avec ces institutions-phares de la politique ministérielle de création et de diffusion que sont les Maisons de la Culture. Qualifiées par André Malraux de "cathédrales de la culture", elles doivent servir le culte d'un art propre à élever le goût public et non "s'abaisser" au goût du public.

Patrimoine vs création, tradition vs avant-garde

Dans un tel schéma, s'impose l'évidence selon laquelle il faut soutenir la culture "noble" — c'est-à-dire celle dont les groupes socialement dominants sont porteurs — et en assurer, dans un but prosélyte, la plus large diffusion dans l'espace social. La question de savoir quelle culture promouvoir au travers de l'intervention publique ne se pose donc pas en référence à la diversité culturelle qui se déploie sur l'échelle sociale. Elle se pose davantage au sein de la culture légitime en fonction d'une échelle temporelle, en vue de déterminer l'importance relative de l'héritage du passé et de l'innovation dans le soutien public à la culture. Ainsi posé, ce problème se décline de deux manières.

Il renvoie tout d'abord à l'orientation dominante de la politique culturelle vers la conservation du patrimoine ou vers l'aide à la création contemporaine. De ce point de vue, la politique engagée à partir des années 1960 marque un changement important. Alors que la mission patrimoniale constituait la seule véritable fonction légitime de l'État en matière culturelle, s'affirme plus que jamais auparavant la nécessité d'un soutien à l'art en train de se faire. C'est ainsi qu'on peut comprendre la généralisation de la sécurité sociale aux artistes, la systématisation des commandes publiques, la constitution d'un service de la création artistique pour les arts plastiques au ministère (1962) ou encore la mise en place de dispositifs d'aides à la création littéraire ou théâtrale. Cette "contemporanéisation" de la politique culturelle gouvernementale s'opère aussi par le rôle nouveau joué par cette dernière dans la défense d'artistes face à l'incompréhension et la réprobation que peuvent susciter leurs œuvres — ce dont le soutien apporté par André Malraux à Jean Genet menacé de censure pour *Les paravents* en 1966 a pu constituer le modèle.

Cette montée en puissance de l'aide à l'art contemporain doit cependant être nuancée. D'abord parce que la dimension patrimoniale de la politique culturelle demeure très importante. La nécessité de l'entretien des bâtiments et des collections, le "scandale" qu'il y aurait à laisser déperir tel ou tel élément du legs du passé conduisent si l'on peut dire à une préférence structurelle pour le patrimoine. Et de fait, les activités de conservation au sens large (monuments, collections muséales, fonds des bibliothèques) continuent d'absorber une part très importante des finances culturelles publiques — quoiqu'en disent les contempteurs de "l'abandon du patrimoine". Ensuite, l'aide publique à la création contemporaine est demeurée source de polémiques, ce dont témoignent de nombreuses "affaires" (dont celle des colonnes Buren au Palais Royal fut l'une des plus médiatisées), et un débat récurrent sur la valeur de l'art contemporain, la difficulté d'en juger et partant l'arbitraire des choix publics en la matière^v.

Le rapport à l'héritage du passé renvoie à un second problème : celui de l'équilibre entre les traditions culturelles instituées et les modes d'expression qui se veulent en rupture avec elles. En première analyse, la politique culturelle sous la Ve République se constitue contre un académisme dont on considère qu'il a dominé abusivement les choix culturels publics dans le passé, et qui demeure important dans le champ culturel du début des années 1960. De manière certes inégale selon les secteurs artistiques, l'intervention culturelle publique a de fait contribué à réduire le rôle de ces institutions garantes des traditions que sont les académies. Cette évolution n'en n'a pas moins été longue et conflictuelle. Elle n'a été ni linéaire ni univoque, comme en témoigne entre autres la préférence accordée à Marcel Landowski contre le représentant de la création musicale d'avant-garde, Pierre Boulez, pour le lancement de la

politique musicale en 1966. C'est qu'aux luttes entre "conservateurs" et "modernes" au sein du champ culturel se combine un dilemme irrésolu de l'action publique : le soutien à la création "innovante" se traduisant le plus souvent par la promotion des avant-gardes consacrées au rang de modèles, ne risque-t-on pas ce faisant de créer des conditions favorables à l'émergence d'un nouvel académisme ? Les débats sur les risques d'un "art officiel" s'inscrivent ainsi non seulement dans les oppositions entre "anciens" et "modernes", mais aussi dans les luttes internes à l'espace des avant-gardes.

Les raisons d'une orientation dominante

Si l'on a insisté sur le ministère Malraux, c'est qu'il constitue la période au cours de laquelle le légitimisme culturel est le plus affirmé. Cela tient sans doute à de multiples raisons, à la fois structurelles (l'état des représentations dominantes de la culture, que la politique culturelle entérine plus qu'elle ne les transforme) et plus conjoncturelles (les dispositions propres à André Malraux et son entourage, la logique des alliances et concurrences socio-politiques, qui conduit à mettre à l'écart des mouvements d'éducation populaire souvent marqués à gauche, sans parler des références à la culture populaire qui renvoient, bien que de manière ni systématique ni exclusive, à la forte présence culturelle et politique du parti communiste).

Reste qu'on ne saurait limiter le légitimisme culturel à la seule politique conduite par André Malraux. S'il a indéniablement été amendé, timidement à la suite des contestations de l'ordre culturel établi dans les années postérieures à 1968, et surtout lors du premier ministère de Jack Lang (cf. *infra*), l'orientation dominante en faveur des formes institutionnelles, "nobles" ou "savantes" de la culture ne s'est guère démentie. Malgré des inflexions, le modèle culturel véhiculé par l'intervention publique a toujours privilégié la "qualité" esthétique par rapport à la proximité du public, la culture "nationale" par rapport aux cultures "régionales" ou "périphériques". On le voit à de maintes reprises, comme lorsqu'au tournant des années 1980, l'arrivée de la gauche au pouvoir est l'occasion d'abandonner les références socio-culturelles portées par des groupes qui formaient pourtant les soutiens politiques du parti socialiste (les formes culturelles intermédiaires de l'"animation") au profit d'une promotion de la "création" qui privilégie, malgré les déclarations généreuses du ministre l'espace plus restreint des artistes professionnels ou aspirant à le devenir.

Un relativisme très relatif

Bien sûr retient-on à juste titre à propos des années 1980 la propension inédite à l'expansion du domaine de la politique culturelle au-delà des terres balisées de la "culture cultivée".

Mais il y a loin entre le discours du “ tout culturel ” et la subversion effective des hiérarchies culturelles établies.

Des stratégies nouvelles de réhabilitation culturelle

Aux stratégies prosélytes qui prolongent logiquement le légitimisme culturel (diffuser *la* culture) ont été combinées des stratégies de réhabilitation culturelle fondées sur une vision plus pluraliste de la culture (promouvoir *les* cultures)^{vi}. En affirmant la diversité des sources de la création et en prétendant la promouvoir, la politique ministérielle a de fait tenté de prendre une part active au processus de consécration constitutif de la production sociale de la “ culture ”. Appliquée à des objets extérieurs au cercle de la légitimité culturelle (le rock, la bande dessinée, la photographie, la mode, le patrimoine industriel, plus tard le hip hop, etc.) cette fonction symbolique nouvelle s'apparente à une entreprise de réhabilitation dans la mesure où elle vise à leur conférer une dignité qui leur était jusque là déniée.

Les fondements d'une orientation nouvelle

Les origines de cette nouvelle orientation sont multiples. On peut en indiquer trois séries principales. La première tient aux transformations qui ont affecté les représentations sociales de la culture évoquées plus haut. La diffusion des modes de pensée des sciences sociales, et en particulier de l'ethnologie et de l'anthropologie, n'a sans doute pas été étrangère à l'apparition d'une vision plus “ relativiste ” de la culture. Les prolongements culturels des contestations issues de mai 1968 ne sont quant à eux sans doute pas pour rien dans l'exaltation de la “ créativité individuelle ” et la critique des autorités culturelles établies. L'arrivée d'un gouvernement de gauche au début des années 1980 permet aux membres d'une génération porteuse de cette double référence d'introduire les orientations qui en sont issues dans la politique culturelle. Cela étant dit, deux précautions s'imposent à cet égard. D'abord, la politique d'“ ouverture culturelle ” engagée dans les années 1980 ne procède pas d'une “ théorie ” cohérente et préexistante, et emprunte de manière diffuse à des idées multiples, à des fins de justification *a posteriori* autant que comme source d'inspiration. Ensuite, l'évolution “ relativiste ” de la politique Lang, a souvent été critiquée conjointement au “ terrorisme ” des sciences sociales et aux “ dérives ” de la “ pensée 68 ”, dans une vision caricaturale qui les met en relation à des fins polémiques.

Il faut donc prendre en compte également d'autres éléments. La promotion de la diversité culturelle prend une part de son sens si on la rapporte à d'autres évolutions concomitantes de la politique culturelle. Citons en trois. La “ jeunesse ” ayant constitué une cible et un soutien privilégié de la politique Lang, les cultures “ émergentes ” ou “ alternatives ” qui lui sont associées ont logiquement été promues. L'instauration de relations plus étroites entre culture et économie a quant à elle conduit à porter un regard plus bienveillant à l'égard de produits

culturels qui, en d'autre temps, auraient été rejetés pour leur caractère “ commercial ”. Enfin, les stratégies de réhabilitation culturelle visant non seulement les formes culturelles mais aussi les groupes sociaux qui en sont porteurs, elles renvoient plus largement à une politique de promotion symbolique de groupes sociaux, ce dont les actions culturelles en direction des banlieues ou des populations immigrées sont exemplaires.

Il faut en dernier lieu évoquer le renforcement du rôle de la politique culturelle dans le fonctionnement du champ de la culture. D'abord, l'augmentation progressive du poids financier mais aussi symbolique des institutions culturelles publiques a conduit à ce qu'elle puissent fonctionner comme des instances de consécration^{vii}, ce qui a pu rendre possible le développement de ces politiques de réhabilitation. En simplifiant, le ministère de la Culture n'est plus réduit à entériner des critères d'appréciation mais peut aussi en prescrire, et prescrire par là même de nouvelles représentations de la culture. Ensuite, le très fort essor des finances culturelles publiques dans la première moitié des années 1980 a permis un foisonnement de propositions et projets, entretenant des relations de concurrence et donc des stratégies de distinction propres à diversifier le champ du culturellement pensable... et de la subvention possible^{viii}.

Limites et effets en retour

Cette politique a indéniablement permis une diversification de l'offre culturelle publique. A-t-elle pour autant contribué de manière significative à diversifier l'appareil de légitimité culturelle au-delà de ce qui se serait produit du seul fait des évolutions socio-économiques ? Cette question complexe appelle des réponses nuancées. On se contentera ici d'indiquer à titre de pistes de réflexion quelques contradictions et limites auxquelles s'est heurtée cette politique d'élargissement du champ de la culture, et d'évoquer pour terminer comment elle a parfois pu produire des effets inverses à ceux qui étaient escomptés.

On retiendra deux contradictions. La première tient au risque auquel s'expose toute culture non institutionnelle lorsqu'elle intègre les institutions. Sans verser dans le culte de la “ spontanéité ” ni la dénonciation corrélative de la “ récupération ”, ne peut-on pas penser par exemple que la danse hip hop, fondée largement sur l'improvisation et le défi lancé entre danseurs, perd une part de son sens lorsque, à des fins louables de “ reconnaissance ”, on lui impose le minutieux réglage chorégraphique nécessaire à sa présentation sur une scène prestigieuse ? Autrement dit, les stratégies de réhabilitation risquent toujours de faire disparaître une part de ce qu'elles prétendent promouvoir. Deuxième contradiction : les stratégies de promotion culturelle présupposent que les agents et groupes sociaux que l'on cherche à promouvoir sont eux-mêmes en quête de reconnaissance par les instances légitimes de légitimation culturelle et selon leurs logiques propres. Rien n'est pourtant moins évident.

Les musiciens de rock ou de rap peuvent accorder une valeur plus grande à la reconnaissance que constitue la signature d'un contrat avec une maison de disques à vocation commerciale qu'à l'adoubement par une institution de la musique dite sérieuse. Ils peuvent aussi préférer la convivialité de leur local de répétition et l'apprentissage sur le tas au confort des écoles de musique. Autrement dit les stratégies de promotion culturelle ont toujours quelque chose de paradoxal en ce qu'elles confortent *in fine* les instances constituées de la culture légitime dans leur rôle d'étalon de toute forme culturelle.

Concernant les limites de ces stratégies, on peut les illustrer à partir du cas de la bande dessinée^{ix}. Longtemps considérée comme un "mauvais genre" voire vilipendée pour les effets perniciox qu'elle produirait sur la jeunesse^x, elle a été reconsidérée à partir des années 1960 à la faveur d'un mouvement bédéphile recrutant pour une bonne part parmi des artistes et des intellectuels. L'on oscille alors entre la "contre-culture" underground et l'appréciation esthétique de ce "9^e art". Le ministère de la Culture active l'évolution vers la reconnaissance en présentant en 1983 un ensemble de mesures en faveur de la bande dessinée, dont la création d'un musée à Angoulême. Le texte de ce plan explique : "*Langage, moyen de communication, mode d'expression artistique, reflet immédiat d'une société, la bande dessinée est aujourd'hui reconnue comme une activité créatrice à part entière qui est prise en compte comme telle par le ministère de la Culture*"^{xi}. Vingt ans après, la BD semble s'être stabilisée dans un entre deux : elle n'est plus exclusivement confinée au divertissement juvénile et moins vouée à une double infériorité indépassable (sous-littérature et sous-art plastique), mais n'a pas véritablement intégré la culture légitime, comme en témoigne le peu de cas qu'en font les instances de consécration culturelle (la presse ou l'université). En introduisant à chaque cas des nuances et des spécificités, on pourrait sans doute établir un bilan analogue pour la plupart des formes culturelles promues à la faveur des stratégies ministérielles de réhabilitation.

Enfin, ces stratégies ont pu parfois produire des effets inverses à ceux escomptés. La promotion du rock ou du hip hop par le ministère de la Culture a en effet pu réactiver, notamment dans la presse, les représentations les plus négatives de ces modes d'expression ("de l'art ou du cochon ?")^{xii}. Avec entre autres le bilan mitigé de la "démocratisation culturelle", cette évolution "relativiste" a été au centre des polémiques qui ont alimenté depuis la fin des années 1980 ce qu'il est convenu d'appeler la "crise" de la politique culturelle publique. Accusée par nombre d'intellectuels hérauts de la "véritable culture de l'esprit" d'être à l'origine d'un nivellement qui lui serait dommageable ("tout se vaut"), c'est finalement l'intervention culturelle publique en tant que telle qui a été remise en cause.

Une politique pour quelle(s) culture(s) ? Cette question correspond finalement à deux problèmes. Celui tout d'abord de la faculté reconnue à l'État d'intervenir dans la définition même de la culture. Celui ensuite de la capacité des pouvoirs publics à modifier les représentations sociales de la culture. De ce double point de vue, on doit nous semble-t-il établir un constat plus mitigé que celui dressé par les contempteurs de l'intervention culturelle publique, dénonçant dans son indéniable croissance depuis les années 1960 une étatisation implacable qui aurait modifié (perverti) les formes mêmes de la culture.

Vincent Dubois

Sociologue et politiste

Professeur à l'Université de Metz et à l'IEP de Strasbourg

ⁱ On s'en tiendra ici à la période qui s'ouvre avec la création d'un ministère des Affaires culturelles en 1959 et la constitution concomitante d'une politique culturelle au sens contemporain du terme. Cf. ici même la contribution de Philippe Poirrier.

ⁱⁱ NB : compte tenu de la diversité des thèmes abordés ici et de l'abondante littérature qui leur est consacrée, on a pris le parti de limiter le nombre des références et de renvoyer le lecteur, pour les éléments d'information essentiels, au *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, Larousse, 2001, et notamment aux articles Académisme, Bande dessinée, Création, Élitisme et culture de masse, Hip Hop, Légitimation, Mode, Patrimoine, Rock.

ⁱⁱⁱ Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude, *La reproduction*, Paris, éditions de Minuit, 1970 ; Bourdieu Pierre, *La distinction*, Paris, éditions de Minuit, 1979.

^{iv} Outre les travaux déjà cités de Pierre Bourdieu, Cf. Passeron Jean-Claude, " Figures et contestation de la culture. Légitimité et relativisme culturel ", in *Le raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991, p. 291-334.

^v Pour une illustration de ce débat, Cf. les trois numéros que la revue *Esprit* a consacrés à l'art contemporain, juillet-août 1991, février 1992 et octobre 1992.

^{vi} Sur ces notions, cf. le texte déjà cité de Jean-Claude Passeron.

^{vii} Ce qu'on voit bien dans le marché de l'art Cf. Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution, le marché*, Paris, Gallimard, 1991.

^{viii} Sur toutes ces questions, on se permet de renvoyer à notre ouvrage : *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999, notamment p. 278-282.

^{ix} On s'appuie ici sur l'article de Thierry Groensteen, " Contre-culture, culture de masse ou divertissement ? L'étrange destin de la bande dessinée ", *Esprit*, mars-avril 2002, p. 267-276.

^x Cf. à ce propos, la thèse de Jean-Matthieu Méon qui doit être soutenue en 2003 à l'Institut d'études politiques de Strasbourg.

^{xi} Cité in T. Groensteen, art. cité p. 272.

^{xii} Voir sur ce point notre ouvrage déjà cité, p. 282 et suivantes.