

Jean Caune
Université Grenoble 3 Stendhal, chercheur au GRESEC

PRATIQUES CULTURELLES, MÉDIATION ARTISTIQUE ET LIEN SOCIAL

La question du rôle des pratiques culturelles dans la production du lien social s'est trouvée déplacée à partir du moment où l'État a entrepris une politique volontariste en matière d'interventions culturelles. En faisant de la culture un objet de sa politique, l'État, dans les années soixante, se donne un nouveau moyen pour assurer la cohésion nationale, orienter les transformations sociales, définir des pôles d'identification. L'action de l'État s'est développée dans un contexte idéologique marqué par des attentes sociales diversifiées et contradictoires vis-à-vis des fonctions de la culture et de l'art.

Un changement de paradigme de la culture

La crise de 1968 a, en particulier, exprimé le rejet d'une conception restrictive de la culture qu'une approche élitiste avait tendance à réduire aux œuvres artistiques et littéraires. L'élasticité, pour ne pas dire la plasticité, est constitutive du concept de culture. En effet, selon les points de vue disciplinaires, le domaine de la culture englobe tout ce qui fait sens — et par là s'oppose à la nature — se limite aux dimensions symboliques des relations interpersonnelles, ou encore se restreint aux formes artistiques légitimées par l'histoire et les institutions. Il est une modification du concept, dont les germes apparaissent dans les années soixante-dix, qui me paraît plus signifi-

cative : elle concerne le pouvoir de la culture et les effets attendus des pratiques culturelles. Les trente dernières années ont vu le passage d'une conception représentationnelle de la culture à une conception de pratique active : la *praxis*, interaction entre les sujets de la collectivité, se substitue à la notion de modèle ou d'expression représentative. Les pratiques culturelles ne sont plus seulement considérées comme les effets ou l'expression des transformations socio-économiques, elles sont identifiées comme des facteurs du changement. Faut-il préciser que ces relations interpersonnelles, pour être opérantes dans le champ du social, supposent une médiation et une mise en forme par des langages symboliques¹? (Habermas, 1987, p. 117). La culture, comme objet de connaissance, n'est plus seulement examinée dans sa dimension de signe, support d'une signification, relation entre sa face manifeste et la représentation mentale qu'elle induit; elle se voit affectée d'une valeur génératrice d'interaction sociale. On peut dire qu'on assiste ici à un changement de paradigme, à un tournant pragmatique, qui remplace le couple forme/contenu, hérité de l'esthétique et repris par la linguistique, par la triade sujet, expression, relation.

En même temps que la notion de culture se transforme, elle continue de porter en elle deux modes d'analyse contradictoires : classificatoire et évaluatif. Le premier ordonne les manifestations en fonction des points de vue théoriques qui permettent de saisir le phénomène; le second juge les phénomènes culturels à partir de critères de distinction donnés par l'appréciation de l'œuvre d'art et légitimés par l'institution. Ce modèle évaluatif réduit l'expérience esthétique — celle qui est engagée dans des pratiques de perception et d'expression sensibles — à la réception de l'objet d'art.

Il est clair que toute interrogation sur la valeur sociale des pratiques culturelles, sur leur légitimation et sur les effets attendus, suppose de tenir compte de ces transformations conceptuelles. D'autant que cette mutation ne s'est pas faite isolément, elle s'est accompagnée d'une interrogation sur la fonction émancipatrice de l'art et plus largement sur une réévaluation de la distinction entre les phénomènes esthétique et artistique (Schaeffer, 1996).

La question des valeurs des pratiques culturelles exige alors de redéfinir les instruments de l'analyse, de les situer dans le champ de l'action publique et de les mettre en rapport avec les formes les plus reconnues que sont les pratiques de création artistique.

Le culturalisme : un substitut du politique

Les pratiques culturelles qui se sont développées dans certaines institutions ont contribué à forger une idéologie de la transformation sociale que j'ai qualifiée par ailleurs de culturalisme (Caune, 1992). Dans les années soixante-dix, le sentiment qui prédomine est que le phénomène de crise concerne la place de la culture dans la grande mutation des sociétés contemporaines. Ces dernières sont en état permanent d'instabilité, et la recherche du taux de croissance le plus élevé en est la cause. Transformation accélérée de l'appareil économique; migrations considé-

rables à l'intérieur de chaque pays créant une masse flottante de déracinés; développement incontrôlé du cadre de vie..., telles sont les raisons des mutations provoquées par la croissance. Sur la base de ce constat, la culture apparaît comme une réponse au sentiment de perte d'identité de « l'homme moderne ». La nouvelle fonction accordée ainsi à la culture implique deux conséquences. La culture ne peut plus — pour répondre aux problèmes posés par les contradictions du développement économique — se définir comme la formation de l'individu par la connaissance et la pratique des beaux-arts, complétées par l'initiation aux grandes œuvres littéraires. L'élargissement de la conception de la culture relève d'une nécessité instrumentale : il s'agit alors pour Jacques Duhamel, ministre de la Culture du gouvernement de Chaban-Delmas, de réconcilier culture et croissance. La culture pour répondre à la finalité qui lui est assignée se définit alors à la fois comme un savoir, un choix d'existence et une pratique de la communication. L'autre conséquence se place sur le plan des moyens. À cette ambition totalisante, il faut un bras séculier : « l'action culturelle a donc désormais un rôle fondamental à jouer pour contrebalancer les effets néfastes de la croissance. Elle doit permettre aux hommes non seulement d'avoir plus, mais d'être plus » (Duhamel, 1972).

Les domaines d'intervention sont alors sans limites. Puisque certaines conditions de travail sont de plus en plus mal supportées, il faut intégrer le besoin de culture dans le milieu et dans le temps de travail. Puisque cent ans d'urbanisation sans urbanisme dans les pays industriels ont profondément dégradé le cadre de vie, la ville doit être maîtrisée comme lieu de culture par excellence. Que dire de cette conception englobante sinon qu'elle demande aux pratiques culturelles de prendre en charge ce que l'organisation économique et sociale, à travers la production des rapports sociaux, ne peut réaliser parce que contraire à sa propre logique? On peut se demander si, aujourd'hui, dans les demandes faites au secteur culturel de participer à la réduction de la « fracture sociale », ne se formule pas la même incantation illusoire?

La culture en action vient se substituer à l'action politique comme gestion cohérente des choses et des hommes. Il ne s'agit plus d'élargir le public. La médiation prioritaire n'est plus l'établissement d'une relation entre l'art et le public, mais le rapport avec une population concrète. C'est là toute la signification de la stratégie orientée vers le *non-public* proposée par Francis Jeanson (Jeanson, 1973). Le pari et l'acte de foi consistent à penser que l'action culturelle, au même titre que l'action politique ou syndicale, peut offrir au *non-public* des occasions de se politiser.

La définition de la culture comme l'ensemble des rapports qui se tissent jour après jour entre les hommes conduit à banaliser dans le champ culturel les expressions artistiques et la production des œuvres. Dans le même temps, une partie des discours relatifs à la culture tentent de neutraliser et de nier sa composante idéologique. Il s'agissait par là d'occulter les conflits sous-jacents qui surgissent dès qu'on entreprend de cerner les domaines et les pratiques culturelles, ainsi que les fonctions diversifiées et antagonistes qui sont à l'œuvre.

Par un juste retour des choses, le conflit, l'éclatement, les contradictions — implicitement ou non — exclus de la culture ont ressurgi dans la réalité de la culture en action. Le retour du

refoulé — le politique en l'occurrence — s'est ainsi manifesté dès qu'il a fallu trouver des points d'appui pour cette action et examiner les forces qui la mettraient en œuvre.

Une autre expérience esthétique

Dans les établissements culturels se mettent en place des politiques fondées sur la référence prioritaire accordée à l'œuvre d'art et à sa diffusion. C'est à un ensemble diffus de pratiques qu'on demande d'établir la médiation entre la création et le public.

L'animation est alors l'ensemble des techniques destinées à faciliter la rencontre entre le créateur, l'œuvre et le public. Les activités qualifiées d'animation présentent l'œuvre et donnent une information sur le spectacle auquel est invité le public. L'animation, dans cette perspective, est une pédagogie qui n'ose s'affirmer en tant que telle. Définie pour servir l'œuvre artistique, elle est censée en donner, sinon les clefs, du moins les éléments d'information essentiels. Elle laisse de côté tout ce qui peut être de l'ordre des pratiques du processus esthétique.

En même temps que le politique se voit recouvert par les stratégies culturelles, un autre phénomène de déplacement est engagé qui consiste à réduire l'écart entre l'art et la vie quotidienne. Émergeront alors des pratiques culturelles qui se fondent sur des exigences nouvelles vis-à-vis de l'art. Celles-ci se rattachent à des références qui ne sont pas toujours reconnues par les acteurs de l'époque. On peut ainsi établir des analogies entre « l'esthétique ethnologique » de Rousseau et les nouvelles pratiques d'animation qui se développent dans les années soixante-dix. Au nom même de la nécessité des échanges sociaux, Rousseau rejetait le théâtre. En raison de la séduction qu'il exerce et de la communication qu'il établit, le théâtre risquait d'empêcher toute autre modalité de relation. Le théâtre, communication indirecte qui passe par l'intermédiaire de la scène, s'oppose à la fête, symbole de la démocratie et de la communication directe, dans laquelle les spectateurs forment eux-mêmes, les uns pour les autres, le spectacle. Cette conception qui refuse la convention et l'artefact réapparaît régulièrement dans l'histoire.

L'action culturelle comme stratégie autonome est née dans les années soixante-dix. L'objectif était de conduire une politique hors des schémas traditionnels, dans des milieux en pleine mutation. Cette stratégie cherche à provoquer une relation expressive entre les individus et les groupes, dans le cadre d'un projet culturel globalisant. De la diversité des interventions se dégage une idée de l'animation autour des axes suivants : remise en question permanente de la culture ; incitation à la vie locale ; valorisation de la démarche plutôt que du produit créé ; reconnaissance des pratiques sociales comme point de départ des opérations de création artistique ; établissement d'un circuit de relation, d'échanges de paroles et d'expériences.

Sur un plan artistique, ce courant est illustré, par exemple, par le *Living Theatre*, qui prône le contact et la participation, en lieu et place d'une esthétique fondée sur la convention et le symbole. Dans l'affrontement entre Julian Beck et Jean Vilar en Avignon en 1968, au-delà d'une

appréciation différente de la situation, se cristallisent deux types de fonction et d'esthétique théâtrales.

L'air du temps des années soixante-dix, qui refuse la séparation entre l'art et la vie quotidienne a également de nombreux rapports avec l'esthétique pragmatique de Dewey qui réintroduit le thème du corps par la place qu'elle donne à l'énergie organique, aux rythmes et aux mouvements du corps dans les différents langages expressifs (Shusterman, 1992). Ce naturalisme esthétique cherche à échapper aux oppositions binaires : beaux arts et arts appliqués, art savant et art populaire, esthétique et cognitif, il vise à retrouver une continuité entre l'expérience esthétique et les autres formes d'activité humaine.

Passer de la représentation à la médiation

Aujourd'hui, la société française souffre plus d'un déchirement des liens qui la constituent que d'un déséquilibre entre sa réalité sociologique et sa représentation politique. Encore que les représentations symboliques produites par l'art et diffusées par les médias de masse ne donnent qu'une image déformée du monde vécu.

Les problèmes de la société française relèvent moins d'un déficit de représentation que d'une difficulté à trouver dans les espaces de vie et de travail les occasions de nouer des rapports de sens. Quel peut être le rôle des pratiques ou des phénomènes culturels dans cette construction du sens, entendu à la fois comme rapport social et comme projet collectif ? S'agit-il simplement de substituer une formule à une autre : après l'action culturelle des années soixante, le développement culturel des années soixante-dix, la création artistique et la communication culturelle du début des années quatre-vingt, la médiation culturelle pour renouer le lien ? Pense-t-on réellement que les pratiques culturelles et artistiques puissent combler la fracture sociale ? Ce serait à la fois méconnaître la réalité de cette fracture et s'illusionner sur la dimension instrumentale de la culture.

Dans nos sociétés urbaines et industrialisées, le lien social est à distinguer de la cohésion sociale. Celle-ci serait l'effacement des intérêts contradictoires, des points de vue différents, ou encore la normalisation des comportements et des croyances. Cette cohésion sociale est à l'ordre du jour quand la société est soumise à des dangers extérieurs ou à des conflits internes qui conduisent à une coupure du pays en deux. Ce qui n'est pas exactement le cas, semble-t-il, aujourd'hui.

Notre société n'est pas soumise à un conflit qui oppose deux idéologies, deux choix de société, deux imaginaires : celui de la solidarité et du partage, d'une part, celui de la liberté et de la réussite, d'autre part. La question est celle de l'éclatement des institutions qui, jusque-là, contribuaient à produire un sentiment d'appartenance à une communauté nationale, à une communauté de destin. C'est à travers la famille, l'école comme espace de promotion et d'intégra-

tion, le travail comme lieu de reconnaissance, voire de réalisation, les regroupements idéologiques ou syndicaux que s'est forgée une conscience collective.

Aujourd'hui, notre société n'offre ni sécurité, ni intégration, pas plus qu'elle ne propose des rapports de solidarité vécue. Elle apparaît aux individus comme un ensemble de risques subis et de contraintes externes ; comme une machinerie composée de sous-systèmes qui s'engrènent mal, que l'État cherche à faire fonctionner en ajoutant ses propres contraintes et qui ne laisse aucune place aux relations intersubjectives. C'est l'exclusion qui aujourd'hui manifeste le mieux cette perte de sens. L'exclu ne se situe plus dans un rapport d'échange avec autrui, il est seul avec son hétérogénéité, sans droit sur autrui, sans possibilité d'expression. Lutter contre l'exclusion, c'est inventer des espaces où les individus sont entre eux, chez eux, des espaces qui soient des lieux d'expression, des lieux de coopération, des lieux d'initiative.

Trouver d'autres légitimités aux pratiques culturelles

Jusque-là, les pratiques culturelles soutenues, promues ou encouragées par les pouvoirs publics trouvaient leur justification dans trois types de légitimité, pour reprendre un classement proposé par Max Weber, à propos de la légitimité du pouvoir. La première, qu'on peut qualifier de légitimité charismatique, recouvre tout ce qui concerne les pratiques de création et de diffusion artistiques encouragées ou soutenues par l'État, dans une perspective de consécration symbolique que l'art rend possible. La légitimité traditionnelle concerne des formes de pratiques qui perdurent, alors qu'elles ne correspondent plus à une sensibilité et une expérience esthétique contemporaines. Enfin, la légitimité réglementaire sépare les activités d'expression dites socio-culturelles proposées dans les équipements de proximité et les activités de réception des œuvres d'art légitimés par l'institution artistique.

Il faut substituer à ces légitimités, ou à celles qui mobilisent la culture comme « monnaie d'échange » pour acquérir ou conserver des positions sociales, des modes de légitimation de pratiques qui tiennent compte des potentialités de développement de la personnalité du sujet. Le pouvoir originellement spécifique de toute chose culturelle étant « d'arrêter notre attention et de nous émouvoir », l'expérience esthétique, le jugement de goût, comme le montre Hannah Arendt, est une activité « en laquelle le partager-le-monde-avec-autrui se produit »² (Arendt, 1972, p. 283).

Emile Benveniste, dans un texte fondamental, montre comment l'énonciation — le fait de produire un énoncé linguistique — inscrit celui qui parle dans l'« actualisation d'une expérience essentielle » (Benveniste, 1966, p. 79-88). Le mécanisme de l'énonciation fait entrevoir ce qui est en jeu dans le rapport entre l'individu et le monde dans le phénomène d'expression culturelle. Dans l'acte de discours, celui qui se réfère par l'indicateur « Je » à lui-même réalise à chaque fois un acte nouveau : il se situe dans un temps et dans les circonstances nouvelles du discours. Une

expérience humaine s'instaure dès que le « Je » apparaît dans un énoncé. Comme le montre Benveniste, l'énonciation concerne le rapport au monde : le discours permet la satisfaction du besoin de référer.

On peut se demander si les pratiques artistiques, envisagées sur le plan de l'expressivité, n'instaurent pas de la même façon une relation à l'autre, en même temps qu'elles réalisent une mise en situation au monde. La participation au groupe ou à la communauté, les relations dans le temps et l'espace avec l'autre, les moyens de reconnaissance et d'affirmation de soi, sont les éléments qui fondent une anthropologie de la parole culturelle telle qu'elle peut s'énoncer dans la pratique ou l'acte expressif. De ce point de vue, l'énonciation par l'intermédiaire du processus esthétique est porteuse de sens : elle réalise, si elle trouve un espace reconnu pour se dire, une médiation entre le sujet et autrui, le sujet et le monde vécu.

NOTES

1. J. Habermas, dans *Théorie de l'agir communicationnel*, complète les schémas conceptuels de l'action (action rationnelle par rapport à un but définie par Weber; action régulée par des normes; action dramaturgique développée par Goffman) par le concept de l'*agir communicationnel* qui présuppose le langage en tant que médium pour des procès d'intercompréhension. Le procès d'intercompréhension a lieu « sur l'arrière fond d'une précompréhension stabilisée par la culture ».
2. Simmel fait de l'art et de la culture, des « stations » par laquelle le sujet doit passer. Ces stations conduisent à l'unité — au lien? — de la dimension subjective et du rapport au monde.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARENDR, H., *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.
- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, t. 2., Paris, Gallimard, 1966.
- CAUNE, J., *La Culture en action, de Vilar à Lang, le sens perdu*, PUG, 1992.
- DUHAMEL, J., « L'Ère de la culture », *Revue des deux mondes*, septembre 1972.
- DUVE, T. de, « Fonction critique de l'art, examen d'une question », *L'art sans compas, redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Le Cerf, « Procope », 1992.
- HABERMAS, J., *Théorie de l'agir communicationnel*, t. 1, Paris, Fayard, 1987.
- JEANSON, F., *L'Action culturelle dans la cité*, Paris, Le Seuil, 1973.
- ROUSSEAU, J.-J., *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967.
- SCHAEFFER, J.-M., *Les Célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, « Essais », 1996.
- SHUSTERMAN, R., *L'Art à l'état vif, la pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.