

# Affronter les nouvelles dynamiques culturelles

## Réflexions sur le Québec ou comment dépasser la question de la démocratisation

Guy BELLAVANCE\*

« Démocratisation culturelle et commercialisation des arts. Un bilan critique des enquêtes sur le public des arts au Québec », *Loisir et société/Society and Leisure*, volume 17, numéro 2, automne 1994, © Presses de l'Université du Québec, pp. 305, 327-332 (extraits).

Le public des arts est un objet et un enjeu majeurs du développement des politiques culturelles modernes. Il constitue de fait, avec les milieux artistiques professionnels, la clientèle privilégiée des services culturels publics, et l'une des principales cibles des interventions gouvernementales. Il sert ainsi de fondement à des politiques qui, après avoir été largement placées sous le signe de la démocratisation, tendent à s'infléchir aujourd'hui en faveur d'une logique de commercialisation. Dans notre perspective, toutefois, ce public représente surtout l'un des termes d'un dilemme, normatif ou idéologique, constitutif du champ même des politiques culturelles : comment concilier la liberté de choix des publics à la liberté d'expression des artistes, la « souveraineté des consommateurs » et l'autonomie souveraine des producteurs d'art ? On peut concevoir l'évolution aussi bien empirique qu'idéologique des interventions de l'État dans le secteur comme résultantes de cette tension initiale, ou de ce tiraillement quotidien. La contrainte s'exerce en effet autant sur les moyens (financiers, réglementaires, organisationnels) mis en œuvre au fil des jours que sur les grands objectifs affichés par l'État au cours des ans : démocratisation culturelle et industrie culturelle, auxquels il faut sans doute ajouter des enjeux d'affirmation nationale ou d'autres, beaucoup moins avoués, de prestige international. Cependant, tous demeurent soumis d'une manière ou d'une autre à ce premier dilemme, tentatives de rationalisation, de légitimation ou de dépassement d'un plus prosaïque effort de (ré)conciliation. Au cœur de cette contrainte, le public tient lieu tour à tour de cible et d'obsession, objet d'investigation et de manipulation, moyen de légitimation ou de dénonciation de ces politiques (et de leurs bénéficiaires), facteur d'évaluation de leur réussite ou de leur échec. (...)

•  
•  
•  
•

\* Sociologue, Centre d'Urbanisation, Culture et Société de l'Institut national de la recherche scientifique, université de Québec (Montréal).

## Démocratisation : des résultats décevants

Dans l'état actuel de nos connaissances (1), on doit s'en tenir à des observations limitées qui, tant sur le plan de la démocratisation que de la commercialisation, semblent plutôt défavorables. (...) La relation entre l'offre et la demande démontre des déséquilibres parfois fort importants, une situation de surproduction dans certains secteurs face à une demande plus amorphe. Le profil des clientèles des établissements artistiques de Montréal reste « élitiste ». La taille annuelle des différents publics d'art au Québec est presque toujours plus restreinte qu'au Canada, sans non plus indiquer de tendances très marquées à s'élargir au-delà du bassin habituel de participants au cours des décennies. Pour expliquer une éventuelle augmentation des publics intervenue sur le plus long terme, il faudra dès lors tenir compte bien moins de l'effet direct des politiques de démocratisation que des effets conjugués de l'accroissement de la population, de la multiplication des établissements et sans doute aussi de l'élévation progressif du niveau moyen de scolarité. Notons cependant que ce dernier facteur ne semble pas produire autant d'effets que ceux généralement escomptés. (...)

Les résultats recueillis au cours des vingt dernières années par les instruments conventionnels risquent donc d'être fort décevants, du moins dans la perspective de la démocratisation qui anime la plus grande partie des efforts. Au Québec même, où pourtant la culture a été pourvue d'une signification politique bien particulière, et où le gouvernement s'est particulièrement impliqué, le public paraît curieusement se laisser tirer l'oreille, plus qu'ailleurs.

## Vers une réorientation de l'intervention de l'État

Tous ces constats démoralisants pour le prosélytisme culturel expliquent sans doute la réorientation récente vers des objectifs plus prosaïques de commercialisation : de la naïveté au cynisme pour ainsi dire. L'intérêt pour les arts suppose un investissement important de temps et d'argent que seuls certains groupes privilégiés peuvent vraiment consentir. Il faut dès lors s'intéresser en priorité à ces publics cibles, élargir à partir d'eux la consommation des arts, l'inclusion de l'ensemble des groupes sociaux ne pouvant être le fait que de mesures à très long terme, misant en tout premier lieu sur la scolarisation. Et il est vrai qu'il y a beaucoup à faire en termes de marketing du côté des seuls « prédisposés ». Bien que les plus diplômés, les plus riches et les mieux placés sur les marchés d'emploi constituent le plus souvent les majorités des publics des établissements culturels, et ceux qui expriment les attitudes les plus favorables à l'égard des arts, une bonne proportion d'entre eux n'en restent pas moins des pratiquants tout à fait épisodiques. Ces groupes ont peut-être les moyens et la formation qu'il faut, le temps leur manque, sinon même l'intérêt. Ils sont d'ailleurs les plus fortement sol-

•  
•  
•  
•  
•

1 NDLR de PPS : l'article fait état, dans une première partie, des études ou enquêtes effectuées au Québec sur le public des arts et en analyse certains résultats.

licités par d'autres types de produits, de luxe ou de divertissement. Là aussi, on semble préférer l'« entertainment », la comédie et l'humour.

Dans cette perspective, on en vient alors à distinguer des mesures à long, moyen et court terme. À long terme, il faut tout de même compter un peu sur la scolarisation, quoiqu'il faille sans doute vérifier ici la nature de l'intégration actuelle des arts à l'appareil scolaire. À plus court terme, il s'agira d'améliorer les techniques de mise en marché auprès du public, en distinguant au moins deux stratégies : l'une qui consiste à augmenter le niveau d'assiduité du public réel, l'autre visant le public potentiel, par un développement par étapes : le renouvellement du public d'abord, la formation de nouveaux publics ensuite. Chacune des formes d'art peut se situer d'ailleurs très différemment au regard de ces différents niveaux d'enjeu. Mais s'agit-il par là d'accroître la fréquentation de certaines disciplines ou, au contraire, de certains genres artistiques ? Est-il vraiment nécessaire d'ailleurs que toutes les activités visent l'ensemble du grand public ? Pourquoi ne pas se contenter d'une fragmentation diversifiée ? Autant de questions pendantes.

Neutres en principe, ces instruments se trouvent dès lors au cœur d'enjeux liés à l'intervention de l'État. D'abord conçus comme moyens d'observation, ils tendent à se transformer en instrument d'évaluation. Leurs résultats, après avoir servi à une première époque de démocratisation à justifier la mise en place de politiques culturelles (il faut continuer, il y a trop d'exclus ou de reclus), en viennent à servir à dénoncer l'inefficacité de ces mêmes politiques (il faut arrêter, ça ne sert à rien). Mais les politiques culturelles ont-elles vraiment visé la démocratisation ?

### Les « vrais » enjeux des politiques culturelles

Il n'est pas du tout certain que ces politiques aient répondu jusqu'ici à une seule logique de démocratisation. Les enjeux d'affirmation nationale et de modernisation ont tenu un rôle non moins déterminant. Un pays moderne doit avoir des institutions modernes, de l'art moderne, des organisations artistiques modernes, qui répondent à l'évolution de la réalité moderne, question de profil international. De ce point de vue, les interventions ne sont pas un échec si manifeste. Cet ordre d'enjeux a une dimension proprement symbolique, les questions de prestige y jouant un rôle non moins important que les questions d'ordre socio-économique. Le prestige international et l'affirmation nationale représentent les deux faces d'une même médaille. Le soutien à ces institutions, qui peut sans doute être remis en question en termes strictement socio-économiques, répond de ce double point de vue d'abord et avant tout d'une adhésion culturelle à la modernité occidentale, au sein de laquelle les arts demeurent, à tort ou à raison, quelque chose de valorisé et d'intangible, une valeur sans prix. Les décideurs publics, sans peut-être avoir vraiment assumé cette part symbolique, n'ont pu non plus l'ignorer complètement.

Les politiques culturelles s'inscrivent bien dans la foulée du développement de l'État-providence, restant définies le plus souvent comme une forme parmi d'autres interventions socio-économiques de l'État. On doit d'ailleurs remarquer qu'elles ont surtout visé jusqu'ici à établir une infrastructure ou à consolider le champ des organisations professionnelles, selon une logique de compensation typique de l'État-providence et visant plutôt des catégories de producteurs que de consommateurs, par une sorte de démocratisation tronquée, visant la production plutôt que la consommation, dans une perspective apparentée à celle de la défense nationale (face à l'invasion culturelle américaine au Canada, canadienne au Québec). S'agit-il pour autant de politiques culturelles ? Ne s'agirait-il pas plus simplement d'une intervention socio-économique dans le domaine culturel ? Ou encore d'une entreprise de relations publiques internationales liée au jeu d'un rapport de force national ?

Les raisons du maintien et du développement des organisations artistiques par l'État ne tiennent manifestement pas à des considérations strictement socio-économiques (soutenir les artistes, assurer l'accès à l'ensemble de la population), mais à des considérations indissociablement politiques, économiques et symboliques. Le prestige rattaché à l'existence d'un patrimoine ou d'un dynamisme artistique national peut ainsi suffire à certaines conditions. La performance économique peut être négative et le consensus pas très net au sein de la population, sans pour autant impliquer une remise en question de cette intervention. On ne peut s'en tenir ici à la seule opinion publique nationale, régionale ou locale. L'opinion publique nationale dépend elle-même en fait de l'état de l'opinion publique internationale, de ce qu'on pense qu'en pense le monde en général.

Ainsi, le financement des arts, sans être une catégorie de dépense publique aussi populaire que celles effectuées pour la santé, peut demeurer plus populaire que celui consenti à la défense nationale. Le prestige de l'art pourrait également s'avérer parfaitement indépendant de son niveau de fréquentation. C'est ce que suggère, par exemple, le fait que les Québécois puissent être très fiers de leurs artistes et appuyer le financement des arts sans démontrer un niveau de fréquentation cohérent. Une étude de Zuzanek (2) montre dans le même sens que la population peut continuer à maintenir une hiérarchie des genres artistiques très classique ou conventionnelle, sans pour autant traduire cette échelle de valeur dans leur comportement. On peut ainsi juger nécessaire de subventionner plutôt les musées et les spectacles, où l'on ne va jamais, que le cinéma où l'on va régulièrement. (...) De ce point de vue, les musées pourraient être désertés par les populations locales sans qu'elles remettent en question leur financement public. (...)

### Le débat culture populaire/culture élitiste

L'opposition entre arts populaires et arts cultivés tient sans doute ici un rôle paradigmatique, tout en dissimulant un débat de légitimité.

2 J. Zuzanek,

\* Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle : un débat enterré ? », in A. Girard (dir.), *Économie et culture. Culture en devenir et volonté publique*, vol. II,

4<sup>e</sup> conférence internationale sur l'économie de la culture tenue à Avignon en mai 1986, La Documentation française, Paris, 1988.

L'intervention de l'État en vient pour sa part à politiser une opposition autrement purement conventionnelle. Cette distinction structure le monde des arts, étant largement admise et utilisée dans le milieu des spécialistes des arts, artistes, critiques, gestionnaires et analystes, peu importe le côté de la clôture où l'on cherche à se placer. Il est moins certain cependant qu'elle ait le même sens pour tout le monde. Cette distinction ne qualifie peut-être pas tant des genres artistiques différents ou des esthétiques, moins encore des disciplines, que des modes d'organisation bien distincts. Ce n'est pas tant le fait que certaines formes d'art soient moins populaires (ou moins commerciales) et d'autres plus sérieuses (ou plus élitistes) qui distingue un champ de l'autre. Dans le contexte actuel, c'est surtout le fait que les pratiques dites « populaires » relèvent principalement d'entreprises à but lucratif, le champ des « sorties cultivées » relevant plutôt d'organisations sans but lucratif. Certains secteurs des arts sont ainsi dominés sur le plan organisationnel par des entreprises à but lucratif (le rock and roll, les variétés, l'humour, la comédie musicale, le jazz et blues, le cinéma) alors que d'autres le sont par des organismes sans but lucratif (la musique classique et l'opéra, le ballet et la danse contemporaine, les arts plastiques, les musées et le patrimoine, le théâtre). (...)

L'implication graduelle de l'État en matière de politiques culturelles rend de fait caduque l'alternative classique entre populisme et élitisme. Ce qui s'oppose, c'est d'abord une conception intégralement relativiste de la culture et une conception traditionnelle (ou légitimiste), universaliste et abstraite. D'un côté, la diversification infinie des goûts et des genres, au nom de la souveraineté du consommateur, de l'autre, l'universalité supposée et donc la supériorité de certains goûts et de certains genres, au nom du prestige (ou de l'affirmation) national. Ce qui oppose dès lors les formes d'art au sens classique (qui peuvent être contemporaines) et les formes contemporaines d'art populaire, c'est le recours à ces deux formes bien différentes de légitimation. Fondées à l'origine sur une conception universaliste de la culture, les premières tentatives contemporaines de politiques culturelles ont pu concevoir naïvement la démocratisation comme universalisation spontanée de pratiques d'élites qui n'attendaient que l'occasion pour se généraliser. L'implication progressive de l'État dans ces champs de pratiques démontre, au contraire, que les mesures d'accessibilité physique ne suffisent pas à modifier le cours des choses, que les frontières symboliques sont au moins aussi résistantes.

L'État se voit dès lors confronté à une difficile révision, tirailé entre ces deux formes de souveraineté, entre ses publics-consommateurs et ses créateurs-producteurs. Doit-on continuer à subventionner les producteurs nationaux indépendamment de leur audience auprès de la population ? Ou doit-on au contraire subventionner directement les consommateurs-électeurs, indépendamment de l'origine des produits qu'ils consomment ? A-t-on alors affaire à un produit comme un autre,

dont il s'agit d'augmenter la consommation (ou encore dont il faut restreindre la production, compte tenu d'une demande stagnante) ? Ou s'agit-il d'un processus à plus long terme, intergénérationnel, historique, pourvu d'une logique d'évolution endogène, relativement indépendant du comportement à court terme de la population ? Ce dilemme normatif pourrait expliquer à la fois la formation et l'évolution des politiques culturelles contemporaines. L'inflexion actuelle de la démocratisation à la commercialisation représente dans ce contexte moins un fléchissement qu'une continuation de la première logique. La seconde en effet est plus souvent perçue comme simple modalité de la démocratisation en régime de marché, la commercialisation s'inscrivant dans la continuité de la démocratisation, et non en tant que rupture. Un peu dans les mêmes termes où la politique de prestige prolonge celle d'affirmation nationale, et de façon aussi dissimulée.