

PRÉSENTATION

La démocratisation, et après ?

GUY BELLAVANCE

La démocratisation a été pour la période contemporaine, au Canada et au Québec comme dans bon nombre de pays occidentaux, l'une des principales justifications de l'intervention publique en matière de culture. C'est en effet en bonne partie en son nom, à la faveur du décollage de l'État-providence dans les années soixante, que les politiques culturelles ont pu se tailler une place relativement autonome et une plus forte légitimité au sein du champ des politiques publiques. Mais ce thème a-t-il été précisément autre chose qu'une justification ? Les actions gouvernementales n'ont-elles pas d'abord servi, en effet, soit à créer, soit à consolider un ensemble d'institutions, d'organisations et d'entreprises culturelles, sans interroger véritablement les finalités sociales et l'impact réel, ou simplement escompté, sur la population ? N'auraient-elles pas alors plutôt répondu à de toutes autres logiques que celle de la démocratisation annoncée, à celles du développement économique et du prestige national en tout premier lieu. L'étoile de la démocratisation de la culture, qui, de toute façon, semble n'avoir jamais été aussi lumineuse que celle de l'affirmation nationale (et internationale) par les arts et la culture, semble en effet, dès les années quatre-vingt, avoir considérablement pâli derrière celle des industries culturelles. Le thème de la démocratisation pourrait n'avoir été dès lors qu'une composante bien secondaire au sein d'un plus vaste projet de modernisation (nécessaire) des institutions culturelles de la société québécoise. Force est de reconnaître en tout cas que cette visée de démocratisation ne représente qu'un aspect parmi d'autres d'une action gouvernementale beaucoup plus large et qui a dû apprendre très tôt, sinon d'entrée de jeu, à composer avec d'autres séries d'objectifs non moins déterminants..., au risque d'être à tout moment surdéterminé par l'un ou l'autre de ceux-ci.

LA DÉMOCRATISATION DE LA CULTURE CONTRE LA DÉMOCRATIE CULTURELLE ?

L'évolution des politiques culturelles a par ailleurs elle-même révélé toute l'ambivalence d'une conception peut-être plus « démocratisante » que « démocratique » de l'action culturelle, pour la rendre d'autant plus problématique et hésitante sur le terrain. S'agit-il en effet de favoriser par là l'accès à la culture la plus érudite, ou la plus savante, aux membres de groupes sociaux qui en sont pour toutes sortes de raisons différentes éloignés ou exclus ? Ou s'agit-il au contraire de réhabiliter des formes d'expression culturelle perçues comme injustement dévalorisées, peu valorisées ou simplement méconnues ? Dans le premier cas, on a affaire à une politique de diffusion et d'accessibilité de la grande culture, un projet hérité autant des Lumières que de la culture « bourgeoise », alors que dans le second se dessine plutôt une politique de réhabilitation des cultures « populaires » ou « ordinaires », « communautaires » ou « minoritaires », sinon même « marginales ». De la diffusion de la Culture au sens strict, lettrée et cultivée, à la réhabilitation des cultures au sens large, et quasi anthropologique, on passe également d'un projet de « démocratisation de la culture » tout à fait classique à une autre conception, peut-être plus radicale mais non moins complexe, que le terme de « démocratie culturelle » peut servir à résumer¹.

L'action culturelle publique semble ainsi dans un premier temps avoir surtout répondu de la première logique : rendre accessible à un plus large public une culture « savante » ou « érudite », « lettrée » ou « cultivée », un corpus reconnu d'emblée comme bien public et valeur universelle, un contenu que les premiers décideurs pouvaient croire encore relativement incontesté. On peut voir toutefois ce projet initial de diffusion et de divulgation de la « haute » culture assez rapidement fléchir, pour s'élargir à l'ensemble des productions culturelles professionnelles ou professionnalisées, peu importe cette fois leur « qualité », leur « légitimité », leur « universalité » ou leur « provenance ». Le prosélytisme culturel vise, comme on le sait aujourd'hui, non seulement les expressions artistiques et culturelles

¹ Pour une première occurrence de la notion de démocratie culturelle opposée à la démocratisation, voir Augustin Girard, « Démocratisation de la haute culture ou démocratie culturelle », dans A. Girard, *Développement culturel : expériences et politiques*, Unesco, Paris, 1972, p. 56-58. Pour une tentative récente de différenciation entre ces deux notions, voir Yves Evrard, « Democratizing Culture or Cultural Democracy ? », *Actes de la 22^e Conférence sur la théorie sociale, le politique et les arts*, 3-5 octobre, École des hautes études commerciales, Montréal, 1996, p. 85-100. Pour une application à la situation canadienne, voir J. Zuzanek, « Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle : un débat enterré ? », dans Augustin Girard (dir.), *Économie et culture. Culture en devenir et volonté publique*, vol. II, 4^e Conférence internationale sur l'économie de la culture, Avignon, mai 1986, La Documentation française, Paris, 1988, p. 49-56.

conventionnelles mais l'ensemble des formes de pratiques culturelles organisées et professionnalisées, même les plus commerciales. Faut-il ne voir là que la corruption du modèle idéal de la démocratisation par l'industrie culturelle et ses approches commercialisantes ? Ou faut-il plutôt considérer le fléchissement d'une conception trop élitiste de l'action culturelle au profit d'une conception plus libérale, inclusive et véritablement démocratique ? Il faudra sans doute, pour le savoir de façon certaine, faire un jour l'histoire de ce fléchissement, de cet élargissement, ou de ce détournement. Si le concept de démocratie culturelle est séduisant, il profite aussi, sans nul doute, d'un certain brouillage entre deux traditions bien différentes du « libéralisme », plus souvent qu'à leur tour opposées, l'une qui, sur une voie politique, conduit à la démocratie parlementaire, l'autre qui, sur une voie économique, conduit au libre marché. Toute l'ambiguïté du « populaire » se trouve là d'ailleurs, qui regroupe tout autant minorités et marginaux, contestant virtuellement les majorités établies, que ces cultures communautaires ou ordinaires, celles de la « vie ordinaire » ou de la « petite vie », beaucoup plus largement partagées mais aussi beaucoup moins différenciées. Le populaire rassemble en fait sous une fausse universalité le *mainstream* autant que ses franges, le commercial autant que le marginal.

LOGIQUE D'ACTION OU MODÈLE D'INTERVENTION ?

Il reste sans doute un semblable brouillage entre démocratisation et démocratie culturelles. Ces deux projets, et ces deux logiques d'actions, n'ont de cesse en effet de se croiser, de se chevaucher... et de s'emmêler sur le terrain comme dans l'esprit des décideurs et des acteurs. Chacun renvoie en fait à deux conceptions bien différentes de la culture, deux paradigmes peut-être. Il vaut sans doute la peine de faire intervenir ici les catégories de culture « seconde » et culture « première » autrefois proposées par Fernand Dumont en vue de penser une disjonction, ou un dédoublement, qui semble inhérent à la culture. La théorie de la culture de Dumont est fondée en effet sur cette idée d'une béance originelle entre une culture première, qui renvoie au milieu familial des appartenances spontanées et premières, et une culture seconde qui la met à distance pour en faire surgir le sens. Pour Dumont, la culture ne se situe surtout pas d'un côté ou de l'autre mais dans cette distance même qu'elle a pour fonction de créer². C'est de cette distance faite de tension que naît la culture. Les catégories de culture savante et de culture populaire, utilisées habituellement pour penser cette disjonction, suggèrent généralement un clivage irréductible et

² Voir en particulier de Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, Montréal, Hurtubise/HMH, 1968. Lire également « La culture savante telle qu'en elle-même », dans *Le sort de la culture*, Typo essais, L'Hexagone, Montréal, 1995, p. 159-186.

une rupture irrémédiable entre milieux sociaux. Les catégories de Dumont, sans nier les réalités des antagonismes de classe et de la domination sociale, tente au contraire de penser la liaison de l'antinomie. Comme le rappelle Micheline Cambron, au sujet du modèle épistémologique de Dumont, « le texte savant d'une époque contribue ultimement, après une longue percolation, à constituer les paradigmes de l'horizon de la culture première, alors même que les abstractions de la culture seconde puisent leurs objets dans l'horizon familier de la vie quotidienne³ ». Pour Dumont, par ailleurs, de ce dédoublement de la culture procèdent non seulement les pratiques savantes, les arts et les sciences, mais tout autant les pratiques culturelles les plus ordinaires et les plus communément partagées. Les formes les plus élaborées de « stylisation » et de « connaissance », comme le rappelle à ce sujet Léon Bernier, « retiennent son attention moins pour ce qui les différencie de la culture commune que pour ce qui les en rapproche et en constitue le possible relais⁴ ». Le modèle de Dumont, en complexifiant la réflexion courante sur la culture et ses niveaux, contribue à en nuancer les oppositions sur lesquelles elle bute le plus souvent. Il y a dès lors non plus seulement disjonction entre culture savante et culture populaire. Il faut également tenir compte d'une culture première des « milieux savants » et d'une culture seconde issu des milieux et pratiques populaires. Et il faut en penser les relais.

Là où la logique de démocratisation procède d'une conception de la culture au sens strict, systémique ou institutionnelle, fonctionnant de l'intérieur de la culture seconde, la démocratie culturelle semble plutôt procéder d'une conception de la culture au sens large, renvoyant à cette culture première. Les deux projets sont-ils pour autant irréductibles, ces deux logiques sont-elles irrémédiablement incompatibles ? Il est en tous cas tentant de faire dériver de chacun des modèles d'intervention parfaitement antagonistes⁵. Le premier, celui de la démocratisation, élaboré avant tout en fonction des besoins et des attentes des artistes et des milieux professionnels de la culture, serait d'abord au service de l'offre. Il mettrait l'accent sur la professionnalisation des métiers artistiques et culturels, sur le soutien aux organisations professionnelles et sur la diffusion et la commercialisation des œuvres et des produits. Il impliquerait un mode d'intervention centralisé et une délégation du pouvoir public à des milieux professionnels organisés, à son expertise et à ses experts. Le modèle de la « démocratie culturelle », orienté vers les publics, favoriserait au contraire la diversité des demandes de la population, l'intégration des formes d'expression aux

³ M. Cambron en préface à F. Dumont, *Le sort de la culture*, œuvre citée, p. 10.

⁴ L. Bernier, « Fernand Dumont, penseur de la modernité », dans S. Langlois et Y. Martin (dir.), *L'horizon de la culture. Hommage à Fernand Dumont*, Les Presses de l'Université Laval — Institut québécois de recherche sur la culture, Sainte-Foy, 1995, p. 86.

⁵ Voir, dans cet ouvrage, le chapitre de Lise Santerre.

différents aspects de la vie quotidienne et une plus large participation des citoyens à la vie culturelle non plus à titre de consommateurs mais de producteurs de culture. Ce modèle favoriserait de la sorte le soutien aux pratiques en amateurs, l'engagement des citoyens bénévoles au sein d'associations volontaires et la prise en charge de pouvoirs culturels décentralisés par l'ensemble de la population. Deux paradigmes, disions-nous ? Mais aussi deux utopies, dont les horizons apparaissent fort différents, et qui semblent condamnées à dresser sans répit les uns contre les autres artistes et publics, professionnels et amateurs, élites et masses, puristes et relativistes, publics branchés et non-publics exclus, ou reclus, etc. Toutes ces oppositions pourraient peut-être se résumer à une seule, plus fondamentale encore, confrontant la liberté des créateurs (et des producteurs) d'un côté, à la souveraineté des consommateurs (et des publics) de l'autre, liberté d'expression contre liberté de choix.

Ces oppositions ou ces divergences traduisent sans nul doute l'expérience de tensions réelles vécues sur le terrain de l'action culturelle elle-même par les diverses catégories de médiateurs culturels : gestionnaires, animateurs, organismes, conseils et ministères. L'accent mis sur la démocratie culturelle n'est pas indépendant en effet des difficultés, des déceptions et des frustrations rencontrées sur le terrain de l'action publique par le projet initial de démocratisation. Le plafonnement à la baisse des publics pour les formes d'art traditionnellement soutenues par l'État et ses organismes, enregistré généralement par voie de sondages, est à cet égard un leitmotiv de bien des déceptions et l'argument de plus d'une contestation des actions traditionnelles de l'État⁶. Mais n'est-ce pas aussi confondre un peu trop rapidement « démocratisation » et succès au box-office. Le nombre de publics effectivement rejoints par les diverses institutions subventionnées, et les relevés de fréquentations, peuvent-ils à eux seuls faire foi du succès ou de l'échec de politiques publiques placées sous le signe de la « démocratisation » ? Derrière cette lecture des choses, on ne peut s'empêcher de déceler en tout cas la prégnance du modèle de la radio-télédiffusion, des *rating*, et finalement du marché. Pour cette raison, les actions en faveur de la démocratisation de la culture se confondent et se limitent pour plusieurs à une vaste entreprise de diffusion et de commercialisation de produits culturels orientés essentiellement vers une demande, sinon avertie, du moins solvable.

Entre ces deux projets, ces deux logiques, ces deux modèles ou ces deux paradigmes, doit-on choisir ? Peut-on d'ailleurs choisir ? Ce colloque visait moins à débattre de la supériorité d'un modèle d'organisation de la

⁶ Sur ce thème, voir mon propre article, « Démocratisation de la culture et commercialisation des arts. Un bilan critique des enquêtes sur le public des arts au Québec », *Loisir et Société*, volume 17, n° 2, Presses de l'Université du Québec, automne 1994, p. 305-348.

culture par rapport à un autre, qu'à mettre en lumière les tensions que rencontrent inévitablement sur le terrain de l'action publique cette logique foncièrement ambivalente de démocratisation / démocratie culturelle. Il se voulait par là même une invitation à penser cette disjonction inhérente à la culture qu'évoquait Fernand Dumont, en empruntant toutefois des sentiers qu'il n'a pas nécessairement toujours lui-même fréquentés.

* * *

Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Le thème, tel qu'il a été abordé au cours de ce colloque, a soulevé des interrogations de deux ordres fort différents. Un premier type de questions se situe sur un plan objectif et souvent quantitatif : le public de la culture est-il plus ou moins nombreux depuis qu'il y a des politiques qui visent à la démocratiser ? L'autre se situe au plan des valeurs, et s'avère au contraire d'ordre normatif : de quelle culture s'agit-il ? Dans chacun des cas, les pouvoirs publics se trouvent directement interpellés mais par des questions de nature fort différentes. Dans le premier cas, on a été amené à interroger l'efficacité des interventions gouvernementales en termes de diffusion culturelle au sein des diverses couches sociales de la population. L'interrogation, empirique et pragmatique, porte sur la démocratisation de la culture au sens strict, ou au sens classique, et aux meilleurs moyens d'y parvenir. Dans le second cas, l'interrogation, plus philosophique, concerne les finalités de l'action publique, sa capacité à soutenir, promouvoir et développer un véritable pluralisme des formes d'expression culturelle. Dès lors, il n'est plus tant question de démocratisation de la culture que de « démocratie culturelle ».

La conférence inaugurale d'Olivier Donnat, responsable des recherches sur les publics au ministère français de la Culture et de la Communication, a su fort bien camper le premier type d'interrogation et ouvrir sur le second, tout en fournissant un intéressant point de comparaison avec l'expérience française. Donnat décrit en effet dans ce chapitre la crise d'orientation qu'a traversée la politique culturelle française au cours des années 90, suite au mandat de Jack Lang, qui conduisit l'actuelle titulaire du ministère à replacer la démocratisation au cœur de son action. Ceci amène Donnat à souligner, dès Malraux, les ambiguïtés du projet de démocratisation, la confusion notamment entre les objectifs concernant « l'accès à l'offre culturelle » et ceux de l'élargissement et du renouvellement des publics. Tout en constatant une augmentation de la fréquentation des activités culturelles, Donnat défend l'hypothèse que tout cela ait eu peu à voir avec une véritable démocratisation. Si la fréquentation a augmenté c'est que la population française a elle-même augmenté, que les éléments les plus investis dans la vie culturelle ont accru leur rythme de fréquentation et — dans le cas du patrimoine — que le tourisme s'est développé. Mais les groupes traditionnellement éloignés de la culture y sont, pour l'essentiel,

demeurés réfractaires. Le fait d'assurer une meilleure disponibilité des biens et services culturels ne conduit donc pas nécessairement à aplanir les obstacles à la participation culturelle. En d'autres mots, la démocratisation de la culture ne débouche pas nécessairement sur la démocratie culturelle. L'auteur suggère d'ailleurs en conclusion de renoncer à l'usage du terme de démocratisation trop contradictoire et trop grandiloquent, pour lui préférer des objectifs plus concrets et une approche plus professionnelle (et moins idéologique) orientée vers des publics réels.

LA DÉMOCRATISATION, FINALITÉ DE L'ACTION CULTURELLE PUBLIQUE ?

Par la suite, un premier groupe de communications interroge plus particulièrement les finalités de l'action culturelle publique à partir de différents secteurs d'intervention — loisirs, arts et lettres, industries culturelles. On pourra toutefois lire d'abord un texte de portée plus générale que Lise Santerre, du ministère de la Culture et des Communications du Québec, a produit dans la foulée du colloque. Ce texte propose, en écho à la révision récente du mandat du Ministère, une réflexion et une synthèse sur les enjeux et finalités de l'action publique en regard de nos deux modèles d'intervention, démocratisation de la culture et démocratie culturelle. Santerre soutient à cet égard non seulement l'hypothèse du passage du premier au second modèle, mais choisit également de s'attarder davantage à la description de ce dernier modèle, moins bien connu. L'auteure cherche à montrer notamment que l'évolution des politiques publiques, en Europe de l'Ouest comme aux États-Unis, et comme aussi plus récemment au Québec, s'inspirent de plus en plus du second.

Michel Bellefleur plaide quant à lui pour une démocratie culturelle fondée sur une conception élargie de la culture, et qui évoque par plus d'un côté la politique des genres de vie autrefois mise de l'avant par Fernand Dumont. Il approche aussi la question à partir du loisir, un secteur qui selon lui a écopé d'une « créativité marginale », laissée pour compte, ce qui l'amène à contester directement l'accent placé par les gouvernements sur le soutien à la culture professionnelle. Bellefleur prend parti à cet égard pour une participation directe des citoyens à la production de la culture, qu'il oppose à une simple politique d'accessibilité de produits « présélectionnés » et « téléguidés » par des autorités lointaines. Il réclame en outre une décentralisation, et, à la limite, une déréglementation, sinon même une privatisation de l'action culturelle. Privilégiant le libre-choix à l'encontre de toutes interventions « exogènes », il plaide en fait pour un développement culturel surtout « endogène », issu essentiellement des communautés locales.

Léon Bernier remet également en question la volonté des gouvernements de véritablement démocratiser la culture, mais à partir d'un tout autre lieu, celui des arts et lettres et de la culture « érudite », « savante » ou

«seconde», au choix. Il propose à cet égard un bilan des politiques de la culture au Québec, et de leur impact sur les publics, par plus d'un côté comparable à celui d'Olivier Donnat, et constate notamment une stagnation relative du public des «arts d'élite». Bernier insiste cependant plus particulièrement sur le développement de la compétence des publics. Pour qu'elles puissent se répandre, les pratiques culturelles les plus «élitaires» exigent une démocratisation préalable ou concomitante des compétences, ce qui est loin d'être le cas actuellement, le développement de ces compétences n'ayant jamais été l'objet de mesures particulières. Pour assurer cette transmission de la culture, on s'en est surtout remis jusqu'ici à l'école, comptant sur le processus global de démocratisation de l'accès à la scolarisation. Ce calcul s'est avéré juste jusqu'à un certain point, compte tenu de la corrélation étroite entre scolarisation et fréquentation des arts, mais s'estompe depuis que l'objectif de l'école n'est plus tant la culture que la préparation à l'emploi. Bernier croit en outre qu'il est nécessaire de rétablir des distinctions, sinon des hiérarchies, à l'intérieur du vaste espace de la culture. Il lui importe ainsi de distinguer les activités «symboliques» — celles qui demandent une compétence partagée par une minorité, même si cette compétence est en principe à la portée de tous —, de celles qui sont accessibles à la majorité, même si tous n'y trouvent pas leur compte. Il invite en outre à penser les hiérarchies et les différences culturelles autrement qu'à travers une logique de domination sociale, et à évaluer le succès de la démocratisation en termes non plus seulement quantitatifs mais qualitatifs. Après avoir évoqué trois types de réponses apportées par les intervenants culturels aux objectifs de démocratisation — réponses publicitaire, pédagogique, artistique —, Bernier termine en suggérant qu'on est maintenant seulement en train d'entrer et non de sortir de la démocratisation. Le projet initial de démocratisation ne peut en effet se concrétiser et se développer véritablement que dans le contexte de cette nouvelle société d'individus que représente la «démocratie culturelle».

Marie Lavigne, présidente du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), se porte pour sa part à la défense de l'évaluation par les pairs et du principe d'autonomie dont il se veut garant, jalousement défendus par les artistes et placés au fondement de l'action du CALQ. Percevant ce principe comme directement attaqué par les tenants de la «démocratie culturelle», elle conteste notamment le relativisme sous-tendant ce modèle. Mais l'auteure est également amenée à mettre en perspective, et à relativiser d'autant, l'importance des soutiens réels accordés par l'État aux artistes professionnels. Selon Lavigne, ce type d'action, et la logique qu'elle sous-tend, s'articule à d'autres qui vont bien au-delà du soutien traditionnel au système des «beaux-arts». La création du CALQ, et la délégation du pouvoir culturel aux jurys de pairs, procède d'ailleurs selon elle bien plus d'un mouvement de décentralisation de l'autorité culturelle (au profit des artistes) que de centralisation des pouvoirs. Elle est en outre amenée à montrer l'évolution d'un système de jury qui a non seulement appris à

s'ajuster aux pressions communautaires mais qui coexiste depuis toujours avec d'autres formes d'évaluation. L'évaluation peut ainsi tenir compte non seulement de l'apport des artistes à la discipline, mais de leur rayonnement dans la communauté. Le souci du public ne peut toutefois devenir le critère dominant. Lavigne réclame à cet égard le droit pour l'artiste de ne pas plaire à tous les publics.

Comment répondre aux aspirations de citoyens qui veulent être davantage associés au développement culturel, au niveau régional ou local, tout en préservant une vision nationale ou globale ? Les deux interventions suivantes ont déplacé l'accent du terrain social au terrain économique, questionnant, à partir de perspectives l'une européenne, l'autre nord-américaine, la capacité de l'État-nation traditionnel de faire face à la mondialisation culturelle. Démocratie culturelle ou libre marché ? Selon Luc Van Campenhoutt, la nouvelle politique culturelle qui se dessine à l'échelle européenne, au niveau du Conseil de l'Europe, camoufle derrière une rhétorique apparemment culturelle des enjeux strictement économiques. Politique industrielle, plus que culturelle, l'objectif réel est de créer de puissantes industries privées, capables de rivaliser avec l'industrie nord-américaine. Van Campenhoutt épingle à cet égard la mauvaise foi d'industriels qui, d'un côté, réclament de mettre un terme aux subventions à fonds perdus (pour les arts et lettres) en vue de les canaliser vers les seuls grands groupes financiers et qui, d'un autre côté, investissent dans l'industrie cinématographique américaine les bénéfices réalisés à la faveur de ce contexte d'aides publiques et de dérégulation. Il souligne en outre la perte d'influence d'États-nations européens qui s'opère autant par le haut (au profit d'institutions supranationales) que par le bas, à la faveur des divers mouvements de communalisation et de décentralisation. Ces transferts de compétences constituent trop souvent, selon l'auteur, des abandons réels de compétences qui dorénavant ne sont assurées nulle part.

Dave Atkinson poursuit la réflexion sur le même terrain d'une économie politique de la culture, à l'échelle nord-américaine cette fois. Profitant d'une renégociation imminente d'accords multilatéraux sur le commerce dans le cadre de l'OMC, il interroge les avenues qui se présentent dès lors aux politiques culturelles canadiennes et québécoises. À l'heure de la restructuration du commerce mondial, la question doit à son avis moins porter sur les modèles d'intervention de l'État que sur le sens même de cette intervention et sur sa logique. Les nouvelles règles du jeu qui sont en train de s'établir à l'échelle mondiale remettent en effet directement en question l'action traditionnelle de l'État dans le champ culturel. Comment par exemple protéger la culture aussi bien canadienne que québécoise contre l'opposition farouche de pays comme les États-Unis, la Grande-Bretagne, l'Allemagne et le Japon à toute tentative jugée « protectionniste », et défendre le principe d'« exception culturelle » avancé par le Canada et la France dans le cadre des diverses négociations commerciales multilatérales précédant la création de l'OMC et Seattle ? La recherche d'un statut

particulier pour la culture passe dans ce contexte, selon l'auteur, par une solution de compromis entre l'exception pure et dure du protectionnisme et le libre marché intégral. Atkinson conteste à cet égard autant la notion de culture comme *entertainment*, soutenue par les néo-libéraux les plus radicaux, que celle qui veut que les produits culturels soient directement porteurs de l'identité, dont se réclament généralement les positions protectionnistes. Ceci amène Atkinson à défendre, au nom d'un plus vaste « paradigme démocratique », la notion de « diversité culturelle » qu'il place au cœur d'une argumentation devant fonder toute stratégie future en matière de négociations commerciales entre États. Sur ces nouvelles bases, plusieurs interventions dites « culturelles », mais qui s'avèrent en réalité strictement protectionnistes et purement commerciales, semblent à l'auteur irrémédiablement condamnées.

CRÉATION, MÉDIATION ET MASS-MÉDIATISATION

Alors que le premier groupe de communications offrait des bilans d'ensemble de l'action publique ouvrant sur de grands enjeux, le second a permis d'aller voir de façon plus oblique ce qu'il en est des tensions et paradoxes de la démocratisation/démocratie culturelle sur le terrain même, en retrait ou à côté de l'action publique officielle pour ainsi dire. Le questionnement se déplaçait ainsi sur un ensemble de cas plus circonscrits, tous liés, de près ou de loin, aux secteurs de la création visuelle actuelle. Une même question était aussi mise en jeu, celle du statut de la création dans le contexte de pluralisme et de relativisme culturel que suppose cette éventuelle « démocratie culturelle », un contexte marqué en outre par le facteur technologique. Qu'en est-il de la création, et des créateurs, dans un contexte où l'idéologie de la créativité, sinon sa pratique, s'est généralisée à de plus nombreuses couches sociales ? Chacune de ces communications interroge de ce fait les nouveaux rôles, ou la nouvelle perception des rôles, en émergence.

Depuis une vingtaine d'années, les grandes expositions d'art sont devenues de puissants moyens de communication capables de rivaliser avec les médias de masse traditionnels. Jean-Philippe Uzel souligne dans ce contexte l'émergence de grandes expositions d'art de nature expérimentale et l'apparition d'un nouveau type de médiateur, le commissaire d'exposition, « créateur » d'exposition et « auteur » à part entière. Car, selon Uzel, la réalité d'une démocratie culturelle, relativiste et pluraliste, n'oblige pas à tomber dans la démagogie culturelle et la « disneyisation ». En l'absence d'une hiérarchie des valeurs esthétiques, le commissaire doit non pas satisfaire le goût du plus grand nombre, mais « s'exposer », mettre de l'avant sa propre subjectivité, prendre des risques, à la manière du collectionneur. Dans ce contexte de démocratie culturelle, il importe donc de renforcer plutôt que d'amoindrir la responsabilité des médiateurs. Il faut pour cela réintroduire des notions comme celles d'engagement et de

responsabilité. Et il ne faut pas craindre de préférer, à l'organisation collégiale d'exposition pluralistes, cette apparente « privatisation du goût public » que pratiquent les nouveaux « auteurs d'expositions ».

Le graffiti : vandalisme ou forme d'art ? Louise Gauthier attire l'attention sur la divergence des interprétations que suscite cette activité et soutient l'hypothèse que le graffiti signé (représentant le surnom de la personne qui le produit) est une forme d'expression culturelle légitime. Celle-ci a en effet une structure esthétique propre. Elle bénéficie, de plus, d'un public et d'un circuit de diffusion à l'échelle non seulement locale mais internationale. Alors que la majorité des institutions publiques s'intéresse davantage aux processus d'élimination et de suppression, le graffiti signé est donc devenu un langage visuel international reconnu et accepté par des milliers de jeunes. Ne faudrait-il pas dès lors accepter de subventionner cette forme d'expression au même titre que toute autre ? Les graffiteurs veulent-ils vraiment être reconnus comme artistes ? La marginalité relative de cette forme d'art, sa marginalisation sinon même sa criminalisation, n'empêche pas du tout par ailleurs son institutionnalisation. Celle-ci passe tout simplement par le secteur privé qui y trouve un support publicitaire incomparable, permettant de rejoindre une partie négligée de la population, non touchée par les pratiques artistiques traditionnellement soutenues par les pouvoirs publics.

Anne Robineau présente par la suite les résultats de travaux réalisés sous la direction de Marcel Fournier et la mienne sur la consommation culturelle d'artistes professionnels du domaine des arts plastiques. Qu'en est-il en effet des artistes comme public ? Sont-ils des consommateurs ordinaires ou des consommateurs avertis, érudits et branchés ? Jusqu'à quel point la fonction de créateur recoupe-t-elle par ailleurs celle de consommateur ? En effet, les études sur les publics des arts tout comme l'action culturelle publique postulent généralement une division très nette entre producteurs et consommateurs de culture. Selon ce modèle, qui est par plus d'un côté celui de la démocratisation de la culture, un créateur réalise une œuvre qu'un diffuseur se charge de transmettre à un public. Mais les dynamiques concrètes de la vie culturelle supposent à notre avis des frontières beaucoup moins nettes entre création, consommation et diffusion. Les producteurs de culture sont aussi des consommateurs, et bien souvent parmi les plus actifs. Penser la démocratie culturelle, c'est penser ce genre de brouillage, pour tenir compte notamment de cette place des artistes, et plus largement des divers professionnels de la culture, en tant que consommateurs de culture et « définiteurs » du goût. Parce que les artistes interrogés ici proviennent souvent de milieux très modestes, cette communication attire également l'attention sur un autre aspect de la démocratisation culturelle, celui de l'accès des classes populaires aux moyens de productions artistiques de la culture savante.

Thierry Bardini interroge enfin la place de la fonction de création, et des artistes, au sein des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC). Bardini approche les artistes moins à titre de producteurs d'œuvres d'art qu'en tant que médiateurs et interfaces entre designers et usagers. Les artistes du virtuel, usagers précoces de ces NTIC, sont pour Bardini des « innovateurs » au sens qu'en donne la théorie de la diffusion des innovations. Deux études de cas permettent de souligner l'importance du discours et de l'imaginaire dans le processus de développement technologique, l'un tiré de l'expérience de l'Art and Virtual Environments Program du Banff Center en Alberta, l'autre, de celle des scénaristes de la série télévisée *Star Trek*. Bardini montre à cet égard comment artistes et auteurs, impliqués dans la production de scénarios innovants, contribuent non seulement à inscrire la technique dans la culture mais sont partie prenante du processus d'innovation technologique lui-même.

PLURALISME CULTUREL ET CRITÈRES ESTHÉTIQUES

Une dernière série regroupe des textes qui, sous un angle souvent philosophique, interrogent tous à un degré ou à un autre les conditions d'exercice du jugement en matière d'art dans un contexte de pluralisme culturel. Cette question, au cœur de la nouvelle démocratie « (multi)culturelle » qu'évoque Jean-François Gaudreault-DesBiens soulève des difficultés d'ordre éthique sinon parfois juridique. Quel est le pouvoir des citoyens vis-à-vis des diverses catégories de professionnels de la culture ? Quel est le sens aussi des pressions qu'exercent diverses minorités culturelles sur les institutions culturelles officielles ? Quel est le statut de l'expertise en ce domaine, celle des jurys notamment ? Comment choisir ceux qui choisissent, ceux qui décident et ceux qui jugent ? Car, dans un contexte de démocratie culturelle, la question est peut-être moins de savoir qui mérite une bourse ou une subvention que de décider qui mérite de juger ceux qui en méritent.

Marie-Noëlle Ryan, dans la foulée du débat sur l'art contemporain qui sévit en France depuis le début des années quatre-vingt-dix, s'interroge d'abord sur les conséquences de la démocratisation sur l'exercice du jugement esthétique. La démocratisation de la culture au XX^e siècle a entraîné une « dédifférenciation » progressive entre les différents types de production ainsi que la fin de la hiérarchie traditionnelle entre les cultures savantes et populaires. Aidée par la revalorisation des arts populaires et des cultures dites « alternatives » depuis les années soixante-dix, aujourd'hui relayée par l'internationalisation de la scène artistique et le développement du multiculturalisme, cette dédifférenciation a mis fin à l'hégémonie du « Grand Art » occidental, entraînant, du fait même, une remise en question radicale des critères qui servaient jadis à désigner les œuvres de qualité. Le débat récent sur la crise de l'art contemporain, qui perdure en

France, permet à Ryan de mettre en évidence la confusion actuelle des critères esthétiques et de souligner l'impossible entente quant aux types d'œuvres pouvant passer pour exemplaires. Ryan propose dès lors un certain nombre de distinctions entre les types de critères et de jugements esthétiques. Tout en insistant sur la nécessaire *pluralité* des critères, compte tenu de la pluralité des types de production culturelle, elle n'en défend pas moins l'existence d'une hiérarchie qualitative à l'intérieur de chaque genre artistique.

On trouvera, par la suite, le texte d'une conférence de Philippe Urfalino qui, prononcée à Montréal à une autre occasion⁷, procédait d'un semblable questionnement. Philippe Urfalino observe, dans la foulée du mouvement de décentralisation culturelle amorcé en France à partir des années quatre-vingt, l'activité des jurys des Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC), principal mécanisme de soutien public aux arts plastiques contemporains. Cette observation est l'occasion pour l'auteur de se pencher sur une situation quasi expérimentale de rencontre entre néophytes et experts. L'examen du fonctionnement de ces commissions délibérantes permet non seulement de cerner la nature des confrontations entre deux types de juges et de jugements, mais aussi d'évoquer les problèmes que pose l'approche sociologique de telles confrontations. Doit-on notamment expliquer ces conflits en fonction de conventions qui s'opposent, ou plutôt d'une domination qu'exerce un groupe (les experts) sur un autre, ou encore d'une argumentation tout bonnement déficiente de part et d'autre ?

Jean-François Gaudreault-DesBiens interroge enfin, à partir de la philosophie du droit, la question des droits culturels et identitaires dans leur relation aux jugements esthétiques. Qu'est-ce qu'un droit en matière de culture ? Le phénomène de politisation des droits culturels dont sont porteurs plusieurs groupes minoritaires dans le contexte du multiculturalisme contemporain, les groupes autochtones notamment, porte cette interrogation. Comment des revendications d'abord identitaires et économiques débordent-elles vers la sphère des politiques des arts ? L'auteur observe à cet égard un phénomène de « fondamentalisation » des droits, particulièrement manifeste au Canada anglais et aux États-Unis, et qui pousse les États à créer des programmes de subventions distincts pour créateurs « minoritaires ». Les organismes officiels doivent-ils tenir compte de telles pressions ? Alors que le débat sur le thème de la « démocratie (multi)culturelle » est entamé depuis longtemps au Canada et aux États-Unis, le Québec semble à peine s'éveiller à ce phénomène. Gaudreault-DesBiens se demande dès lors quel sera l'impact de ce type de pressions sur l'image identitaire d'un État québécois relativement homogène « culturellement ».

⁷ Cette conférence a été prononcée le 5 octobre 1996 à l'École des hautes études commerciales, dans le cadre de la 22^e Conférence annuelle sur la théorie sociale, le politique et les arts (22nd Annual Conference on Social Theory, Politics and the Arts).

LA DÉMOCRATISATION, ET APRÈS

Entre démocratisation de la culture et démocratie culturelle, doit-on choisir ? Peut-on d'ailleurs choisir ? Les difficultés à « imposer » la démocratisation d'une certaine culture « cultivée » peuvent conduire à douter de la pertinence du projet de démocratisation lui-même. Faut-il pour autant l'abandonner pour préférer l'appel à une démocratie plus radicale et à une culture plus authentique que représente pour plusieurs cette nouvelle « démocratie culturelle » ? En principe égalitaire, libertaire, anti ou a-hiérarchique, cette culture authentique n'est-elle pas tout simplement entièrement livrée au marché ? Les « reclus » de la démocratisation culturelle, que nous présentent les sondages de publics, sont-ils d'ailleurs nécessairement des « exclus » des politiques culturelles ? Le développement de pratiques en amateur n'implique-t-il pas aussi la consolidation d'un ensemble d'organisations intermédiaires, et donc une professionnalisation des secteurs dits « amateurs » ? Il ne faut jamais oublier que la réhabilitation des cultures populaires, plutôt que résultant de l'action de publics et de gens ordinaires, reste le plus souvent le fait de professionnels de la culture qui contestent le pouvoir d'autres types de professionnels. Penser la démocratie culturelle, c'est apprendre à penser ce genre de brouillages et d'affrontements qui opposent non seulement artistes et publics, mais aussi des types de gestionnaires et de médiateurs entre eux. Ces derniers ne sont pas en effet de simples arbitres neutres, mais les agents actifs d'un jeu (culturel) qu'ils font évoluer vaille que vaille dans un sens ou dans l'autre.

Le thème de la démocratisation demeure, par son ambivalence même, l'une des principales formes de légitimité de l'action culturelle publique. Il est d'autant plus central qu'il s'identifie fortement au décollage de l'État-providence, et qu'il préside à la création d'organismes culturels publics « modernes », ou modernisés, parfaitement solidaires du projet de modernisation qui anime la société québécoise des années soixante. Il reste, de ce fait, au fondement de l'autonomie du système des politiques culturelles actuelles. Cette autonomie peut sans doute paraître bien relative, par rapport aux politiques sociales et économiques par exemple, mais elle n'en est pas moins réelle. Elle a été plus ou moins aisément acquise, ou concédée, et peut encore sembler contestée. On peut même lui préférer une action plus strictement sociale, ou plus strictement économique, dans ce secteur comme dans bien d'autres. On peut en outre parfois douter que l'action de l'État en ce domaine ait été proprement culturelle, qu'elle ait pu être précisément autre chose qu'une action socio-économique au sens très strict. Enfin, la nature des objets couverts comme l'étendue du champ d'action peuvent sembler également encore bien litigieux. Que doit-on inclure/exclure de l'action culturelle de l'État : les arts, les loisirs, les médias, l'éducation, les communications, le patrimoine et la langue ? Il reste que se

dégage de ce champ d'intervention publique, malgré ce flou et cette instabilité, la recherche constante d'une certaine cohérence, soutenue et portée par un ensemble d'institutions publiques et parapubliques, d'associations et d'entreprises privées ou communautaires, et par un bon nombre de « personnalités culturelles » (et cultivées) issues notamment du monde intellectuel et artistique. Tout ceci nous autorise donc aujourd'hui à distinguer au moins minimalement ces *policies*, sinon cette politique, du champ des autres politiques publiques, et en tout premier lieu des politiques sociales et économiques.

Dès lors, la question demeure plutôt de savoir s'il faut ou non maintenir cette autonomie ? C'est peut-être ce qu'il y a de plus inquiétant dans le fléchissement actuel de l'idée de démocratisation de la culture. Abandonner ce projet semble mettre directement en péril l'autonomie même du système des politiques culturelles. Moins qu'un projet vraiment réaliste, le thème pourrait se révéler avant tout comme l'une de ces « utopies régulatrices » permettant au « système » des politiques culturelles d'acquiescer un minimum de légitimité et de maintenir une relative stabilité pour pouvoir tout simplement « fonctionner » ? Cette dimension purement instrumentale est loin d'être négligeable. Mais est-elle suffisante ? Sans en être le centre, ou la seule raison d'être, la démocratisation demeure une dimension incontournable de ce plus vaste projet de modernisation dont l'État s'est fait le porteur. Le fléchissement actuel de cette logique d'action répond ainsi d'abord à celui de l'action publique dans le champ de la culture. À cet égard, l'éventuel nouveau modèle de « démocratie culturelle » représente-t-il l'abandon pur et simple du premier ou son approfondissement ?

Plutôt que de condamner irrémédiablement la démocratisation au nom de la démocratie, il semble de toute façon plus sage de considérer de manière critique la tension des deux logiques sur le terrain de l'action culturelle elle-même. Sans doute parce que cette ambivalence même conserve quelque chose de précieux auquel on ne saurait renoncer sans un grand sacrifice. On passe peut-être effectivement aujourd'hui d'un modèle à un autre, mais il y a toutes sortes de résistances intéressantes dans le système. Une tension n'est d'ailleurs pas une opposition irréductible, un frein. Les deux logiques peuvent au contraire se renforcer mutuellement, ou se coordonner. À la condition toutefois de ne pas prendre l'une pour l'autre. À la condition aussi que la main gauche n'ignore pas tout à fait ce que fait la droite.