

In « Démocraties et cultures. Quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques ? », Michel Guérin (éd.), Actes du colloque de l'Observatoire des politiques culturelles, 8 et 9 décembre 2015, Louvain-La-Neuve : Academia-L'Harmattan, 2017, p. 253-269

Intuitions normatives et défis nouveaux de la démocratie culturelle

par Jean De Munck,

CriDIS (UCL)

On a plus d'une fois rappelé dans ce livre que, dès sa naissance, l'action publique culturelle a été placée sous le signe d'un binôme : la démocratisation de la culture a été complétée par un projet de démocratie culturelle. La première visait à égaliser l'accès à la culture ; la seconde cherche à promouvoir la participation de tous à la culture, entendue dans un sens élargi et déhiérarchisé. On peut parler avec Menger¹ de « dédoublement de l'action publique ». Ces deux référentiels se sont combattus, et surtout complétés, dans les pratiques effectives². Comme le dit Roland de Bodt, plus qu'une simple « politique » (au sens instrumental du terme), il y avait dans cette orientation la vision d'un « régime politique culturel »³.

Ce nouveau régime culturel s'est donc caractérisé comme une formule de conciliation entre deux définitions de la culture qu'on a tendance à opposer. D'un côté, privilégiée par une politique « à la Malraux », la culture renvoie aux arts et aux lettres, et à l'expérience esthétique qui s'y exprime. C'est la culture en intension, la culture intensive, réflexive et autonome, celle de l'artiste, de l'acteur, du musicien. D'un autre côté, la culture peut être définie en extension, comme l'ensemble des codes symboliques (cognitifs, normatifs, esthétiques) qui trament les activités humaines. Dans ce cas, on peut parler de cultures religieuses, de cultures scientifiques, de cultures politiques et économiques. Une politique culturelle doit établir un compromis entre ces deux définitions de la culture.

Pour établir ce compromis, ce régime culturel héritait, du côté de la première définition de la culture, d'intuitions normatives cruciales concernant la portée *critique* de l'art. Il les a associées à des exigences *démocratiques*, égalitaristes et participatives du côté de la seconde définition. Ces intuitions normatives venaient tout droit de l'expérience moderniste et avant-gardiste du siècle passé, mettant au premier plan la portée émancipatoire de l'activité artistique. Mais dès les années 1970, nos sociétés s'éloignaient déjà de la conjoncture historique qui fut la serre d'éclosion de cette expérience. Elles se trouvaient devant un problème nouveau de démocratisation de l'héritage moderniste. Deux voies se sont alors ouvertes : ou bien la dissolution de la modernité culturelle dans le consumérisme de masse ; ou bien la préservation d'un espace autonome

¹ Menger, Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, 2009, p. 896

² Genard, Jean-Louis, *Les pouvoirs de la culture*, Bruxelles, Labor, 2001 ; Romainville, Céline, Démocratie culturelle et démocratisation de la culture, *Repères*, n° 4-5, juin 2014, Observatoire de politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles ; Scieur, Philippe, Vanneste, Damien & Lowies, Jean-Gilles, Faire médiation culturelle- évolution et orientations des métiers de l'animation en centres culturels, *Etudes*, n° 2, novembre 2013, Observatoire de politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

³ De Bodt, Roland, Postface à Romainville, Céline, Démocratie culturelle et démocratisation de la culture, *Repères*, n° 4-5, juin 2014, Observatoire de politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles, p. 27

In « Démocraties et cultures. Quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques ? », Michel Guérin (éd.), Actes du colloque de l'Observatoire des politiques culturelles, 8 et 9 décembre 2015, Louvain-La-Neuve : Academia-L'Harmattan, 2017, p. 253-269

d'innovation culturelle, susceptible d'intervenir à partir de sa logique propre dans d'autres sphères de la société. L'invention de l'animation socioculturelle, dans les Maisons de la culture et dans les institutions apparentées, a correspondu à la seconde option au moment même où le capitalisme postfordiste s'emparait de la première.

C'est dans cet héritage que nous pouvons trouver des coordonnées du noyau normatif d'une politique culturelle. Nous n'avons aucune raison d'y renoncer, même si nous savons aussi que nous devons réinterpréter en termes nouveaux ces intuitions fondatrices. La « démocratie culturelle » cherche aujourd'hui une nouvelle pertinence face à aux défis sociétaux engendrés par l'évolution de nos sociétés. Je procéderai donc en deux temps. Dans un premier temps, je voudrais rappeler la signification normative de la *critique artiste* (1) et de la *démocratie associative* (2) pour un projet politique qui vise à promouvoir la liberté culturelle. Dans un deuxième temps je montrerai l'importance de ces intuitions pour rencontrer trois défis culturels importants pour l'avenir de nos sociétés : la qualité de l'espace public médiatique (3), la nouvelle problématique de l'intermédiation politique (4) et enfin, la connexion avec les mouvements sociaux et la réinvention des possibilités de développement (5).

1. La critique artiste, composante de la liberté moderne

Luc Boltanski et Ève Chiapello ont eu un trait de génie lorsque, dans leur reconstruction de l'évolution de « l'esprit du capitalisme », ils ont proposé la notion de « critique artiste »⁴. Celle-ci peut être, dans l'histoire politique moderne, distinguée de la critique sociale de la manière suivante. La critique sociale porte sur les structures d'exploitation et de domination ; elle se fonde donc sur des principes de justice pour solliciter le jugement politique et moral. La critique artiste au contraire porte plutôt sur le sens et sur les codes ; elle se fonde sur des principes sémiotiques et met en jeu le jugement esthétique. La première dénonce la surcharge de travail, l'inéquitable distribution du fruit du travail collectif, l'oppression de classe, les institutions arbitraires de la domination ; la seconde dénonce la perte de sens, la censure ou le ravalement des plaisirs, l'usage de catégories réductrices, absurdes, oppressantes, bureaucratiques, dans des codes culturels imposés. C'est la critique sociale qui écrit sur les murs de la ville « A bas le gouvernement ! » ou « Non la justice de classe ! » ; c'est la critique artiste qui ajoute « l'imagination au pouvoir ! » ou « Be yourself ! »

Il est vrai que la critique artiste n'a pas constitué d'emblée une expérience très démocratique. Elle est née et s'est développée au XIXe siècle dans des cercles restreints, qui ont fait de l'esthétique un terrain de liberté affranchi des contraintes matérielles et des aléas politiques. La sphère de l'art s'est autonomisée par rapport au reste de la société, portée et porteuse d'un groupe social qui s'est volontiers considéré comme une « élite artiste »⁵. Ce groupe avait une haute conscience de sa valeur, même si cette valeur n'était pas reconnue par la société. La transgression culturelle était son mot d'ordre, la désinstallation sociale sa condition. Individualiste, irrespectueuse et non conformiste, ludique et créative, cette élite vivait d'un public d'amateurs recrutés dans des galeries d'art, des librairies ou des salles de concert minoritaires. Dans une très large mesure, l'avant-garde, qui croyait en l'autonomie de l'art et dans le progrès culturel, a opéré pendant près d'un siècle ses révolutions majeures dans le mépris du grand public, et l'indifférence (voire l'hostilité) des académies.

⁴ Boltanski, Luc & Chiapello, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999. Pour un dépliement du concept en rapport avec la sociologie de l'art, cf. De Munck, Jean, Qu'est-ce que la critique artiste ? in : Bruno Frère, *Le tournant de la théorie critique*, Paris, Desclée De Brouwer, 2015, p. 219-238

⁵ Heinich, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, 2005.

In « Démocraties et cultures. Quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques ? », Michel Guérin (éd.), Actes du colloque de l'Observatoire des politiques culturelles, 8 et 9 décembre 2015, Louvain-La-Neuve : Academia-L'Harmattan, 2017, p. 253-269

Or la situation a profondément changé dans les années 1960-1970. On peut parler de diffusion massive du modernisme dans la société, comme l'a souligné Daniel Bell⁶. La culture conformiste et académique est entrée dans une crise qui va la faire disparaître comme culture hiérarchiquement supérieure. À la place, l'esprit du modernisme envahit la culture occidentale dans trois dimensions. Du côté de l'*État*, l'expérience avant-gardiste est reconnue comme une culture à part entière. Elle fait, avec Malraux, son entrée dans les musées officiels et, après mai 68, envahit les programmes scolaires. Du côté des *entreprises* et du *marché*, la culture avant-gardiste et transgressive accompagne la montée du consumérisme de masse et la transformation du mode de gestion des entreprises. Enfin, dans les *mouvements sociaux* qui prennent la succession du mouvement ouvrier, on a assisté à l'étonnante réconciliation, parfois fusionnelle, des deux voies d'approche de la liberté qui ont marché si longtemps séparément : la critique artiste et la critique sociale.

Mais cette diffusion du modernisme en gomme le caractère avant-gardiste sous ses deux formes : la dimension *aristocratique* de l'artiste tend à s'effacer derrière une démocratisation du geste critique « socioculturel » qui, pour ainsi dire, met la déconstruction à la portée de tous ; d'un autre côté, la *conscience* « *progressiste* » d'une marche en avant émancipatrice s'affaiblit au profit d'une coexistence en synchronie de codes pluriels et diversifiés, prétendant tous à une valeur intrinsèque et incommensurable. Le clivage entre avant-garde et culture de masse s'estompe. La société occidentale prend conscience qu'un profond et irréversible processus de fragmentation la traverse de part en part, rendant obsolètes toutes les formes d'unification culturelle.

Le postmodernisme qui en résultera prend donc la succession du modernisme en le diffusant au-delà de la sphère de l'art, et en le démocratisant de manière très volontariste. Mais du coup, deux tendances vont se partager l'héritage et mettre en œuvre des stratégies divergentes.

Une première et massive tendance signe la reprise *hétéronome* de l'art « transgressif » : l'État ou le marché intègrent et héroïsent l'artiste « rebelle », créant une situation de valorisation de la transgression et de l'individualité. Les politiques publiques deviennent favorables aux artistes avant-gardistes, couplent subvention et subversion et produisent du coup un effet d'autodestruction de l'avant-garde promue « art officiel ». Le marché consumériste s'empare des codes esthétiques produits par l'avant-garde (dans l'industrie de la mode, la décoration, etc.), les mélange et les hybride, selon une logique qui ne doit rien à la recherche formelle et tout à la recherche du profit. L'art est embauché au service de ce nouveau marché postfordiste, fondé sur le créneau et l'originalité, qui se développe autant grâce aux écrans publicitaires que par la satisfaction des besoins. Le public est invité à une décomposition/recomposition des codes culturels sans aucun souci de cohérence ou de consonance.

L'autre axe de démocratisation de l'expérience esthétique moderne tend plutôt à préserver le noyau normatif de l'expérience avant-gardiste, en la réarticulant sous la forme de trois propositions. *D'abord*, la recherche de sens dans un langage, quel qu'il soit (musique, lettres, image, etc.), ne peut être qu'autonome par rapport aux contraintes d'autres médiums tels l'argent, le pouvoir, ou la réputation. D'où la nécessité de maintenir des barrières relativement étanches entre la sphère de l'art et les autres sphères de la société. *Ensuite*, l'expérience de l'oppression présente une face culturelle qui est, en tant que telle, indépendante de l'oppression économique ou politique. Il s'agit de l'oppression d'un système symbolique, qu'il soit cognitif, normatif ou esthétique, qui existe indépendamment de ses supports sociaux. Le poststructuralisme donnera à cette idée une forme théorique puissante. *Enfin*, en conséquence, l'émancipation à l'égard des codes dominants n'est pas automatiquement donnée par l'émancipation des statuts sociopolitiques. Le stigmate, l'exclusion, la disqualification et le mépris sont

⁶ Bell, Daniel, Les contradictions culturelles du capitalisme, Paris : Presses universitaires de France, 1979

In « Démocraties et cultures. Quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques ? », Michel Guérin (éd.), Actes du colloque de l'Observatoire des politiques culturelles, 8 et 9 décembre 2015, Louvain-La-Neuve : Academia-L'Harmattan, 2017, p. 253-269

souvent liés à des distributions socioéconomiques injustes ; mais ces injustices peuvent subsister même si des politiques de redistribution forte sont mises en œuvre, car le ressort de la domination culturelle n'est pas le même que celui de la domination économique ou politique. Le travail de libération doit donc prendre au sérieux le travail, nullement marginal, de l'artiste moderne, qui travaille sur le code, sur le langage, sur le style, sur le médium. Dans une trajectoire comme celle des féministes, ou des homosexuels, cette prise de conscience a été très forte et fertile. Entre critique sociale et critique artiste, il y a donc complémentarité, mais aussi travail de correction réciproque. Cette relation compliquée va notamment donner naissance à la problématique du rapport entre redistribution et reconnaissance dans le débat sociologique des années 1990 (Frazer, Honneth, Benhabib⁷).

Les politiques culturelles qui vont suivre les années 1970 vont devoir se situer entre ces deux options. Ou bien elles transforment l'expérience esthétique moderniste en un nouvel ordre culturel, axé sur le consumérisme mercantile et une culture d'Etat officielle, au prix du sacrifice de l'autonomie de l'art. On développe dans ce cas des politiques de mercantilisation (les « boutiques » des musées) et d'académisation de l'avant-garde. Ou bien elles cherchent à préserver les contenus normatifs de cette expérience, mais en repositionnant l'intervention étatique comme un partenaire de sphères culturelles qui, par principe, lui échappent et vivent, pour ainsi dire, leur vie propre. On est dans ce dernier cas entraîné vers des politiques d'aide à la création, de partenariat, mais aussi des politiques de reconnaissance des différences culturelles dont le pluralisme est cultivé pour lui-même.

2. La démocratie culturelle comme nouvelle forme de démocratie associative

Suivons cette deuxième piste. Elle pose une question difficile : comment l'État pourrait-il à la fois promouvoir l'*autonomie* de la culture et *intervenir* activement dans sa production ? Nous devons en ce point prendre en compte une deuxième intuition fondatrice de la politique de démocratisation culturelle des années 1970 : la redéfinition du rapport entre État et société civile.

Dans la tradition du libéralisme politique (remontant au XVIIIe siècle), la société civile est constituée comme une collection d'*individus* dotés de droits subjectifs. La démocratie représentative est fondée sur le mandat politique donné par des électeurs qui sont par principe des atomes libres de toute attache. La critique *sociale*, spécialement portée par le mouvement ouvrier, a contesté ce premier modèle. Constitution d'une oligarchie de représentants, formalisme du vote, incapacité de contrôle réel de l'exécution des politiques publiques, absence de questionnement des droits de propriété : ces défauts de la démocratie représentative sont rédhibitoires. Le développement d'*associations sociales* a donc répondu aux insuffisances de la représentation : mutuelles, syndicats, groupes professionnels, sont devenus les cadres intermédiaires de la démocratie, et ont progressivement transformé l'État libéral en État social, un État qu'on a pu qualifier de « néo-corporatiste ». Le « social » s'était ainsi, dès la fin du XIXe siècle, posé en intermédiaire entre la société civile et l'État⁸ : il est peuplé des groupements de type professionnel, politique, économique ou commercial qui constituent des corps intermédiaires, à la fois connectés et libres par rapport à l'État. Ces associations exerçaient d'abord des missions socioéconomiques ; mais sous le label « d'éducation populaire », elles exerçaient aussi des missions culturelles.

⁷ Frazer, Nancy & Honneth, Axel, *Redistribution or Recognition? A Political-philosophical Exchange*, London, Verso, 2003; Benhabib, Seyla, *The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

⁸ Donzelot, Jacques, *L'invention du social. Essai sur le déclin des passions politiques*, Paris, Fayard, (L'espace du politique), 1984.

In « Démocraties et cultures. Quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques ? », Michel Guérin (éd.), Actes du colloque de l'Observatoire des politiques culturelles, 8 et 9 décembre 2015, Louvain-La-Neuve : Academia-L'Harmattan, 2017, p. 253-269

La société civile constituée par la politique culturelle va prolonger ce schéma de démocratie associative, tout en lui donnant une inflexion déterminante. En se faisant partenaire d'associations culturelles, l'État complexifie sa représentation de la société civile organisée. Il reconnaît aux « savoirs », aux « formes de vie » et aux « cultures » (au pluriel !) la capacité d'associer et stimuler la vie démocratique, sans pour autant confondre automatiquement intérêts socioéconomiques et codes cognitifs/culturels.

Et en effet, les associations culturelles ne reflètent pas des intérêts tout constitués. Elles sont par principe ouvertes à une certaine fluidité, une créativité, qui en fait un milieu assez instable et précisément important en raison même de sa fluidité, de sa liquidité. Ces associations-là se distinguent des associations corporatistes qui ont hanté la sociologie industrielle, car une certaine forme d'individualisme est liée à cette représentation nouvelle du lien social. L'individu y est traité comme le sujet d'un savoir, partageable avec d'autres, plus que comme l'élément d'un ensemble ou comme un être caractérisé par sa position sociale. Cette approche « discursive » du lien social (Habermas) articule de manière libre et peu prévisible individu et collectivité. On a accusé à tort la critique artiste de détruire les collectifs et favoriser exclusivement un Moi souverain, un sujet sans amarres et sans limites. Ce reproche repose sur une confusion : cette définition de la société civile a plutôt favorisé la redéfinition de la subjectivité au-delà du Moi libéral ou du statut social en faisant émerger la figure d'un sujet divisé et pluriel, qui ne peut s'extraire des médiations sémiotiques, techniques, communicationnelles, qui le connectent au monde, mais ne le figent pas dans des identités prédonnées. Le sujet flexible et multiple de cette hypermodernité habite plusieurs mondes culturels et joue sans cesse au traducteur de sa propre vie.

Dans ce type de démocratie, les groupements culturels constituent les médiations autonomes par lesquelles les individus deviennent potentiellement créateurs de savoirs, de codes et de styles de vie. La sphère d'intermédiation culturelle est posée comme irréductible à la société civile libérale (les individus isolés qui votent), mais aussi irréductible au « social » (les groupements socioéconomiques). Du coup, la société est représentée comme une mosaïque de codes et de groupements culturels divers. Un concept différentialiste de culture est progressivement introduit dans l'État démocratique, qui contraste profondément avec la définition homogénéisante de la culture qui avait présidé, jusqu'aux années 1960, à la construction des États-nations. La multiculturalité est posée comme un *fait* dont doit partir toute politique culturelle ; l'interculturalité devient sa *tâche* fondamentale, son horizon indépassable, sans que jamais cette interculturalité ne puisse déboucher sur l'unité.

Dans notre pays, un vecteur important de cette mutation fut, dans les années 1970, l'invention de l'« éducation permanente », qui a d'emblée constitué un axe fort du nouveau régime culturel. Cinquante ans plus tard, nous pouvons dire que les effets de cette dynamique sont sous nos yeux. Le monde associatif est plus que jamais divisé entre une configuration socioéconomique et une configuration socioculturelle, configurations qui correspondent de moins en moins l'une à l'autre. D'un côté, la société civile organisée de type socioéconomique est marquée par une certaine rigidité ; d'un autre côté, les associations orientées vers la production d'innovations cognitives et culturelles pullulent dans un bienheureux désordre.

Critique artiste, démocratie participative interculturelle : peut-on se passer aujourd'hui de ces deux axes forts du projet des années 1970 ? Je crois que nous devons répondre par la négative. Elles ont constitué les pierres angulaires des politiques de démocratisation culturelle qui ont résisté au postmodernisme consumériste et branché propre aux élites déjantées du capitalisme flexible.

In « Démocraties et cultures. Quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques ? », Michel Guérin (éd.), Actes du colloque de l'Observatoire des politiques culturelles, 8 et 9 décembre 2015, Louvain-La-Neuve : Academia-L'Harmattan, 2017, p. 253-269

Renoncer à la préservation d'un art autonome, à la formulation d'une critique artiste et au développement d'une démocratie associative culturelle, ce serait renoncer à des enseignements fondamentaux de l'émancipation culturelle de notre temps. Mais il est vrai que le monde dans lequel doivent se déployer ces objectifs n'est plus du tout celui des années 1970. L'académisme est mort, la culture bourgeoise n'existe plus, et nous vivons un processus de globalisation qui aggrave les fragmentations culturelles sous de multiples guises (migrations, dispersion médiatique, individualisme exacerbé, etc.) Dans ce monde, la politique de démocratisation culturelle continue pourtant d'être un facteur essentiel de liberté. Je voudrais le montrer sur trois exemples : la question de la qualité de l'espace public démocratique ; la question de la médiation entre discussions publiques et décisions complexes ; la question de la critique du consumérisme.

3. Premier défi : la qualité de l'espace public médiatique

Personne ne peut douter du fait que nos démocraties sont en crise profonde. Quel peut être l'apport de la démocratie culturelle à la crise de la démocratie tout court ? Un premier axe concerne l'espace *public médiatique*.

Les médias ne *commentent* pas seulement le réel, par des discours descriptifs, explicatifs et évaluatifs ; ils le *montrent* aussi, à travers des flux de mots, d'images et de sons, et du coup *fabriquent une réalité* virtuelle qui envahit la vie quotidienne. Même si elle est produite par des opérateurs libres, juridiquement protégés par des droits d'expression et d'information, cette fabrique médiatique est contrainte par des logiques, internes et externes, extrêmement fortes ; même si les audiences sont composées d'usagers également libres, capables d'interpréter et de critiquer les offres médiatiques, il n'en reste pas moins que des procédés sémiotiques fort efficaces canalisent les représentations, évaluations, visions du monde transmises par les médias.

Les sociologues connaissent bien les procédures dites d'*agenda setting* : il s'agit dans ce cas non point d'imposer une interprétation du monde, une doctrine ou un système de croyances (les sociétés libérales sont ouvertes à la discussion, souvent très contradictoire), mais de hiérarchiser les objets d'attention du public, de sélectionner les thèmes-clefs de la discussion et reléguer du coup à l'extérieur du champ de pertinence des thèmes de discussion jugés non-médiatiques. Ces effets d'*agenda* sont plus puissants que la censure directe. De même, les effets de *framing* et de *priming* peuvent être constatés tous les jours : le *framing* consiste à délimiter un champ de pertinence, le *priming* à suggérer (sans imposer), par répétitions et surexpositions, une interprétation des images. Par ces procédés, l'espace public a cessé d'être un espace strictement littéraire ouvert à l'herméneutique ; il est devenu un environnement perceptif dans lequel le public se trouve totalement immergé, et où l'effort d'interprétation libre et distanciée présente un coût très important. Il est classique, en sociologie, de distinguer la perception *sociale* de la perception spontanée, *naturelle*, de la réalité. La perception « n'est alors pas tant une qualité naturelle qui nous permet de voir tout ce qui nous entoure, elle est davantage une activité sociale qui fait apparaître dans l'environnement du sujet percevant des éléments comme pertinents, dignes d'être perçus, et d'autres comme non pertinents, vidés de leur signification au point d'être relégués comme arrière-fond de toute perception sans jamais être en mesure de devenir objets de perception »⁹. Accentuant cette distinction, les médias introduisent une puissante hétéronomie dans la construction de la visibilité sociale. On peut sans aucun doute y voir une forme majeure d'exercice de l'idéologie (au sens de la tradition marxiste) dans les sociétés contemporaines.

⁹ Leblanc, Guillaume, L'invisibilité sociale, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 13

In « Démocraties et cultures. Quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques ? », Michel Guérin (éd.), Actes du colloque de l'Observatoire des politiques culturelles, 8 et 9 décembre 2015, Louvain-La-Neuve : Academia-L'Harmattan, 2017, p. 253-269

Je ne pense pas qu'on puisse combattre ces nouveaux régimes idéologiques sans recourir aux outils de la critique culturelle. Ce qui est en jeu, c'est bien le médium, le code, la logique de l'énonciation, beaucoup plus qu'une censure externe exercée par des autorités invisibles. Par exemple, le rapport distancié à l'actualité est devenu très difficile en raison des logiques narratives de *story-telling* qui envahissent les *news* (le concept de « journal télévisé » est devenu inadéquat pour saisir le flux médiatique). Celles-ci semblent presque immunisées contre des logiques argumentatives qui raccorderaient les situations à des principes abstraits plutôt qu'à des schèmes d'événements. Pensons aussi à la dictature rhétorique des « petites phrases » qui marginalisent les discours longs et argumentés, ou encore aux effets émotionnels puissants associés à certaines images. Pour problématiser les agendas médiatiques, ou les formes d'insistance qu'imposent les médias, la critique politique doit se faire culturelle.

Beaucoup d'artistes contemporains, notamment dans l'art conceptuel, se vouent à la critique de cet univers médiatique devenu écran plutôt que fenêtre sur le monde. Ils doivent recourir pour cela à des médiums tout à fait dissonants et faire valoir l'illisibilité et l'énigme de leurs « installations » ou de leurs « collages » contre l'égarante lisibilité des formats médiatiques. La distance propice à la réflexion critique appellerait pourtant l'ouverture d'espaces publics de discussion remettant en contexte le récit médiatique, des formes sémiotiques alternatives et un usage de l'image contre-hégémonique. Les mouvements sociaux féministes ont montré à quel point l'image de la femme pouvait être pour celle-ci aliénante. Mais en réalité c'est la totalité de notre imagerie du réel qui menace nos libertés.

Un État démocratique doit veiller à la qualité de son espace médiatique. Il ne lui suffit plus, pour cela, de se déclarer propriétaire d'une chaîne de service public, même si celle-ci conserve sa pertinence dans le champ des médias contemporains. Il s'agit aussi de soutenir des espaces publics alternatifs où des codes, des genres et des formats culturels différents peuvent être libérés des contraintes du système médiatique dominant¹⁰. Il s'agit de soutenir des lieux d'élaboration du sens et des savoirs irréconciliables avec les modes dominants de communication.

4. Deuxième défi : la médiation des experts-profanes

Deuxième question-clé : l'évidente insuffisance de la *représentation* politique (parlementaires, partis politiques) par rapport aux savoirs et aux attentes des citoyens. Je voudrais avancer à ce sujet la thèse suivante : la déconnexion croissante de la représentation politique par rapport au public des citoyens tient beaucoup plus à un différentiel culturel qu'à une volonté, supposée perverse, de l'oligarchie de manipuler les masses.

L'univers de la décision politique et administrative relève désormais d'une *culture* technique, juridique et experte qui, à bien des égards, est irréductible aux multiples cultures qui organisent les interactions sociales (scolaire, économique, politique, etc.). Les savoirs qu'assemblent les décideurs, dans différentes organisations sociales (État, entreprises, écoles, laboratoires, hôpitaux...), relèvent de cultures spécialisées. Du coup, le projet démocratique moderne est menacé par un problème extrêmement difficile à résoudre. On assiste à un clivage : il y a une culture politique pour le « peuple », dont un des aspects clés est sa possible médiatisation ; et des cultures politiques des décideurs, qui relèvent de constructions expertes liées à des segments organisationnels différenciés

¹⁰ A cet égard, on a pu croire que les développements de l'informatique allaient générer un public plus démocratique, parce qu'interactif, que les médias dits « rayonnants » de la radiotélévision classique. Il a fallu déchanter : les réseaux sociaux peuvent devenir des lieux de mobbing, de consensualisme et de conformisme aussi puissants que les médias classiques.

In « Démocraties et cultures. Quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques ? », Michel Guérin (éd.), Actes du colloque de l'Observatoire des politiques culturelles, 8 et 9 décembre 2015, Louvain-La-Neuve : Academia-L'Harmattan, 2017, p. 253-269

de la société. Entre les deux, la traduction semble bloquée, pour des raisons qui relèvent des codes de connaissances, des catégories constitutives des objets de discussion, et non en raison de jeux de pouvoir ou des calculs retors des acteurs politiques. Plus on monte sur l'échelle de la « gouvernance multiniveaux » qui gouverne désormais notre monde, plus cette difficulté se fait sentir. Par exemple, la culture politique mobilisée au sein de la Commission européenne est tellement éloignée du savoir quotidien du citoyen, enfoncé dans sa culture locale et segmentaire, que l'idée d'un contrôle direct de la première par la seconde n'a pas de sens.

Je pense qu'ici encore, la médiation associative est la seule passerelle qui puisse nous assurer une traduction et appropriation citoyenne. On pourrait faire remonter la généalogie de ce problème au XIXe siècle. Il apparaît avec la différenciation du droit et de la science, et ne cessera d'amplifier avec la diffusion de la modernité. Dans une large mesure, la démocratie associative a été développée en réponse à ce problème. D'un côté, on a misé sur des associations professionnelles, redonnant un élan nouveau aux corporations professionnelles (Durkheim) ; d'un autre côté, on a misé sur des associations morales et religieuses, donnant ainsi une place de choix aux églises dans l'ordre démocratique (Tocqueville). Cependant, cette réponse Durkheim/Tocqueville n'est plus adéquate aux sociétés postindustrielles qui sont caractérisées par une fluidité beaucoup plus grande des savoirs et des cultures. Nous avons plutôt besoin plutôt de publics faits de « profanes experts » (pardon pour l'oxymore) qui sont capables de développer, à partir de leurs rencontres libres, un savoir compétent et citoyen sur des questions traitées par les technocraties. Ces sphères de médiation spécialisée de réseaux citoyens compétents, elles ne peuvent être constituées que par ce que Nancy Frazer appelle des « publics faibles », informels et décentralisés, articulés en réseaux. Comme les partis politiques se sont spécialisés dans des formes de gestion des mandats représentatifs, et ne sont pas des lieux de participation, il reste à soutenir, par l'action publique, des formes associatives de plus en plus floues, temporaires, qui activent des flux communicationnels et des échanges de savoirs très diversifiés.

Ces associations culturelles contribuent donc de manière tout à fait décisive à réduire le fossé entre la culture de la décision et la culture quotidienne. Elles permettent de parer à la menace qui pèse de plus en plus lourdement sur nos démocraties. Si on observe en effet les tendances lourdes de nos démocraties, notamment (mais pas exclusivement) aux États-Unis, on est frappé par la disjonction progressive de deux scènes : l'espace d'interaction entre des médias n'obéissant qu'à la logique du spectacle politique et des audiences irréflexives d'une part ; des cercles de décideurs experts, d'autre part, dont la culture est tellement complexe qu'elle ne fait même plus l'objet d'une exposition en dehors de colloques spécialisés. C'est de cette disjonction que se nourrissent les théories du complot et le sentiment de manipulation généralisée.

Le secteur dit d'« éducation permanente » est appelé à remplir cette mission, même si cette expression a pris, aujourd'hui, un sérieux coup de vieux. La notion d' « éducation » semble connoter l'idée d'un savoir constitué qu'il suffirait de transmettre, alors que justement ce savoir est à construire ; elle introduit un rapport asymétrique alors que nous avons plus que jamais besoin de publics égaux. Ne devrait-on pas parler de « culture citoyenne » plutôt que d'« éducation permanente » ? Peut-être le mot de « médiation », qui s'est imposé dans le secteur depuis plusieurs années, serait-il plus adéquat pour désigner cette sphère de l'action publique culturelle ? Mais avant de modifier les signifiants, il faudrait bien sûr se réaccorder sur le signifié. Je pense qu'il y a là un grand chantier pour les années à venir.

In « Démocraties et cultures. Quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques ? », Michel Guérin (éd.), Actes du colloque de l'Observatoire des politiques culturelles, 8 et 9 décembre 2015, Louvain-La-Neuve : Academia-L'Harmattan, 2017, p. 253-269

5. Troisième défi : échapper au consumérisme

Depuis les années 1970, l'évolution des mouvements sociaux peut être caractérisée par un tropisme toujours plus affirmé à l'égard de la critique artiste. Je pense à des mouvements comme le mouvement féministe, le mouvement écologiste et altermondialiste, le mouvement LGBT ou le mouvement alterconsommériste. Non seulement l'art comme médium est de plus en plus investi par les protestations et les réclamations des acteurs sociaux ; mais beaucoup de thématiques de la critique artiste font désormais partie du répertoire courant de ces mouvements. Ils mettent en cause la standardisation du monde, la domination de l'utilitarisme, les processus de normalisation des produits et des services qui sont aussi, ultimement, des processus de normalisation des individus¹¹. Par ailleurs, les mouvements sociaux ont progressivement abandonné la visée de prise du pouvoir. Comme le dit Emmanuelle Toscano¹², « la subversion de l'ordre politique se concentre sur des significations culturelles de l'agir ». Les expériences de subjectivation y sont de l'ordre non de l'individu souverain, mais du sujet singulier, pluriel et divisé.

Cette évolution remarquable des mouvements sociaux va de pair avec une réévaluation de la culture du côté des sociologues. On peut désormais identifier un *cultural turn* dans la sociologie des mouvements sociaux. Il compense ce que pouvait avoir d'unilatéral une version strictement politologique et stratégique des mouvements sociaux, favorisée jusqu'au début des années 1970¹³. Pour le dire simplement, on ne traite plus seulement les mouvements sociaux en termes de stratégies, d'opportunités et de rapports de pouvoir, mais aussi et surtout en termes de significations, d'identités et de rapports de reconnaissance.

Prenons l'exemple de la critique du marché. D'un côté, nous connaissons les problèmes liés à la justice sociale et politique : ils n'ont rien perdu de leur importance. Nous nous trouvons encore et toujours devant des abus de droits de propriétés et des inégalités de ressources ou d'opportunités. Cependant, par un pas décisif qui nous éloigne de la critique socialiste propre à la société industrielle, la critique du marché se fait désormais aussi culturelle qu'organisationnelle. On n'oppose plus seulement au marché, le plan, et au prix, le décret. On oppose plutôt à la *culture* du marché (productivisme, compétition, consumérisme, plaisirs standardisés) une *culture* du développement durable articulée sur le travail collaboratif, l'usage de biens communs, la consommation citoyenne.

Il y a quarante ans, Daniel Bell avait dressé le constat lucide des contradictions culturelles du capitalisme. Il y fallait, disait-il, travailler le jour, et bambocher la nuit. Le jour, se soumettre, s'ordonner comme une page d'agenda et vivre d'ascèse comme un banquier protestant ; la nuit, se transformer en sybarite jouisseur, hédoniste jusqu'à l'absurde et dépensier jusqu'à la banqueroute. Cette double postulation continue de structurer notre monde. Les mouvements sociaux s'attaquent donc aux normes culturelles qui sous-tendent productivisme et consumérisme.

Les politiques étatiques doivent-elles s'engager dans une telle critique culturelle ? Ne pourrait-on objecter à cela la nécessaire neutralité de l'État à l'égard des options morales des

¹¹ De Munck J., Les critiques du consumérisme, in : Isabelle Cassiers et al., Redéfinir la prospérité. Jalons pour un débat public, Paris, éd. De l'Aube, 2011, p. 101-126 ; De Munck J., Alter-consommation. La reconfiguration d'une critique, in : Geoffrey Pleyers, La consommation critique, Paris, Desclée De Brouwer, 2011, p. 283-308

¹² Toscano, Emmanuelle, L'expérience italienne des Centres sociaux : résistance subjective et convivialité locale, in : Geoffrey Pleyers, *La consommation critique*, Paris, Desclée De Brouwer, 2011, p. 237

¹³ Jasper, Jim, Cultural Approaches in the Sociology of Social Movements, in : Bert Kaldersman & Conny Rogeband, *Handbook of Social Movements across Disciplines*, Amsterdam, Springer, 2007, 59-109

In « Démocraties et cultures. Quelles politiques culturelles pour quelles ambitions démocratiques ? », Michel Guérin (éd.), Actes du colloque de l'Observatoire des politiques culturelles, 8 et 9 décembre 2015, Louvain-La-Neuve : Academia-L'Harmattan, 2017, p. 253-269

citoyens¹⁴ ? En matière de développement économique, la neutralité étatique est un leurre. N'est-elle pas aujourd'hui *massivement* violée par les appels étatiques incessants à la croissance économique permanente et par des campagnes systématiques de soutien au productivisme ? Le problème n'est pas de rester neutre dans le débat sur la croissance et les formes de vie qui lui sont liées, mais de permettre ce débat en cessant de transformer l'État en officine de promotion de styles de vie conformes aux objectifs de croissance purement quantitative. Pour cela, la construction de cultures alternatives de l'échange économique est plus que jamais nécessaire. Dans ces modes alternatifs, le consommateur comme le producteur ne seraient pas réduits à la poursuite du profit maximal. Le travail du XXIe siècle sera-t-il conçu sur le modèle de l'art, ou sur celui de la production industrielle ? La consommation passe-t-elle par des plaisirs standards, conditionnés comme des marchandises par des officines publicitaires, ou par des formules de bonheur singulières et locales ? En ouvrant à d'autres définitions de la consommation, on permettrait de vrais choix de styles de vie, et du coup à l'accroissement des libertés individuelles : l'État deviendrait *vraiment* libéral. À travers ses politiques, l'État peut et doit reconnaître la valeur intrinsèque, pour une collectivité, du pluralisme des modes de vie. C'est pourquoi nous pouvons appeler de nos vœux une nouvelle alliance entre État et mouvements sociaux.

6. Conclusion

La grande transformation des années 1970 avait introduit deux intuitions normatives nouvelles dans les politiques culturelles : la critique artiste d'une part, en tant que distincte de la critique sociale, et la démocratie associative culturelle d'autre part, en tant qu'elle est irréductible à démocratie socioéconomique. Cinquante années plus tard, ces deux impulsions n'ont pas cessé d'être pertinentes. Mais elles doivent être réinterprétées à l'aune des nouveaux défis qui apparaissent dans nos sociétés en profonde mutation. Je n'ai évoqué que trois d'entre eux. D'autres défis encore nous attendent. Sommes-nous sûrs que l'Europe est à l'abri d'une réaction néoconservatrice au postmodernisme, semblable à celle qu'on peut observer aux États-Unis ? Comment va-t-on traiter l'interculturalité religieuse, la digitalisation et la globalisation des flux ? Les défis sont de taille. Une chose est certaine : une grande politique culturelle est plus que jamais nécessaire dans nos sociétés postindustrielles. Elle ne pourra être formulée avec succès que par une reprise créatrice de notre propre histoire d'émancipation.

¹⁴ Scieur, Philippe, Vanneste, Damien & Lowies, Jean-Gilles, Faire médiation culturelle- évolution et orientations des métiers de l'animation en centres culturels, *Etudes*, n° 2, novembre 2013, Observatoire de politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles. p. 83