

POURQUOI LA CULTURE EST UN ENDROIT DE CONFLIT SOCIAL

Alors qu'on estime généralement pour acquis le fait que la culture crée du lien social, on oublie vite qu'elle est d'abord un endroit de conflit social, en ce qui concerne les formes d'art comme les usages sociaux de la culture, tous très hiérarchisés à travers des jeux de légitimation.

FABRICE RAFFIN

« La théorie philosophique ne s'est intéressée qu'aux arts portant la marque de la reconnaissance. Les arts populaires ont dû se développer, mais ils n'ont pas suscité la moindre attention. Ils n'étaient pas dignes d'être mentionnés dans la discussion théorique. »

John Dewey, *L'Art comme expérience*.

La croyance collective dans les « capacités positives » de la culture et de l'art relève d'un impensé magico-lyrique (Caune, 1999) en déphasage profond avec les réalités de concurrence, de conflit et de domination dont la culture est toujours potentiellement porteuse. Cette croyance emprunte des expressions communes aussi imprécises que répandues, fausses le plus souvent, comme : « la culture crée du lien social », « l'art est un langage universel », ou encore « l'art parle à tout le monde ».

*Aux origines du conflit :
l'indexation sociale
des formes esthétiques
et la constitution
des hiérarchies artistiques*

Si l'art est un langage universel, selon l'expression populaire, ce langage s'exprime différemment d'un milieu social à l'autre. L'expérience esthétique est commune à toute l'humanité, mais chaque milieu social définit les formes, le format et les moments de ses propres expériences esthétiques. Les milieux sociaux se constituent notamment à partir d'associations de variables diverses qui évoluent dans le temps, et avec elles les frontières des milieux sociaux. Fondés par exemple

sur une variable générationnelle, les domaines du jeu vidéo ; les cultures « geek » avec leurs formes plastiques, sculptures (art toys), peintures (nerdpix), créations de costumes (cosplays) ; la photographie et les fanfares, davantage liées aux classes moyennes mais différemment mises en œuvre en milieu urbain ou rural ; les musiques country, pratique culturelle dominante des milieux ruraux, que ce soit en nombre d'événements ou de publics ; les pratiques culturelles à dimension identitaire et/ou ethnique, comme les musiques des Antilles sous toutes leurs déclinaisons – zouk, gwo ka, biguine, calypso, kompa, méringue ; des formes plus ambiguës encore, telles les reconstitutions médiévales, productrices d'esthétiques musicales et théâtrales, mais aussi des pratiques situées dans différents contextes comme les manières de chanter ensemble – depuis les offices religieux jusqu'aux chorales dans les cafés des villes, en passant par les télécrochets télévisuels ; des formes plastiques comme le tatouage et le tuning, mais aussi la bande dessinée et le manga, associant chacune diverses variables sociales. L'expérience esthétique n'est pas différente « en nature » selon les milieux sociaux, elle l'est par les formes esthétiques que chacun d'entre eux se donne. Cette simple considération permet de réintégrer dans la culture les arts légitimes et des ensembles de pratiques dites populaires ou illégitimes mais dont l'expérience esthétique qu'ils génèrent

est similaire¹. Pour les individus que j'interroge sur leur expérience, celle-ci n'apparaît pas différente en qualité vécue pour les arts dits les plus légitimes (par exemple, l'opéra ou le théâtre classique) ou pour des formes « populaires » et implicitement jugées inférieures (concert de zouk, théâtre comique ou de boulevard, fanfare, graff, rap, danse country ou folklorique pour les milieux plus ruraux, etc.). Sur cette base, à propos de la constitution des hiérarchies artistiques, il faudrait moins parler de conflit que d'affirmation d'une domination sociale. Cette domination passe principalement en France par les termes policés qui qualifient la politique culturelle, la « démocratisation culturelle » engagée en 1959 par Malraux qui appelait à « rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres majeures de l'humanité », les œuvres françaises en priorité. Nonobstant le caractère nationaliste bien connu de cohésion républicaine propre à cette entreprise, ces œuvres majeures de l'humanité ne sont pas plus universelles que d'autres. Elles sont celles sélectionnées par l'histoire de l'art et ses acteurs et indexées sur les milieux sociaux de ces mêmes acteurs² : universitaires, historiens de l'art, critiques, collectionneurs, acteurs du marché et des institutions muséales pour n'en citer que quelques-uns³. Le public des formes

« Les œuvres majeures de l'humanité ne sont pas plus universelles que d'autres. »

que nous nommons artistiques est bien celui des cadres et professions intellectuelles supérieures qui, dans un triple mouvement, légitime, diffuse et impose à travers la démocratisation culturelle ces formes culturelles aux autres catégories de la population. Ces formes culturelles, bien qu'elles englobent la quasi-totalité de l'argent public, sont bien minoritaires en termes de publics et de pratiques générées à l'échelle nationale⁴, malgré les statistiques « gonflées » par les publics contraints, tels les scolaires et les touristes.

En face du Mac Val, je discute avec un résident du « grand ensemble » voisin. Il pointe du doigt l'entrée du bâtiment et me déclare : « Ce n'est pas pour moi, c'est pour les bourgeois. »

Pour peu que l'on écoute sérieusement les non-publics, le fameux « ce n'est pas pour moi⁵ » (l'art contemporain, l'opéra, la musique classique, etc.) contre lequel (sur la base d'un bon sentiment tout à fait noble et généreux) la plupart des professionnels de la culture luttent (par la médiation culturelle notamment) veut bien dire ce qu'il veut signifier, mais en plus il exprime un « je n'en veux pas ». Cette phrase est un révélateur de l'évitement comme stratégie de résistance (Certeau, 1990) à l'imposition sociale de formes

« Différentes formes d'art et de culture sont en concurrence et en conflit de légitimation continu. »

esthétiques par la démocratisation culturelle. Imposition qui devient domination sociale lorsque, en plus, sur la base de la bonne intention de faire « découvrir la (leur) culture » à tous, les élites culturelles des classes moyennes supérieures se montrent surtout incapables de reconnaître les formes esthétiques que tout milieu social produit toujours pour lui-même. Négation de la culture d'autrui qui se cristallise, chez les professionnels subventionnés en particulier, dans la figure généralisée d'un individu passif devant son écran de télé et, aujourd'hui, d'ordinateur. Sur ces points, les analystes de l'art et de la culture ont un rôle (une responsabilité ?) souvent peu évoqué. Par la manière dont ils traitent certaines formes esthétiques ou par le fait même qu'ils en parlent ou non, ils entérinent les hiérarchies. On s'étonnera ainsi qu'une pratique comme le théâtre, minoritaire dans le panorama des pratiques culturelles de la population française⁶ en termes de publics et de pratiquants, mobilise autant de commentaires et génère autant d'articles et d'analyses dans de si nombreuses revues, alors que dans le même temps des pratiques majoritaires en termes de publics, par exemple les musiques metal, n'en génèrent quasiment pas.

Différentes formes d'art et de culture sont ainsi en concurrence et en conflit de légitimation continu. Ce premier lieu du conflit entourant l'art en rejoint un autre relevant des finalités des formes et des moments esthétiques.

Si l'expérience esthétique est similaire, indépendamment de la forme esthétique elle-même, d'un milieu social à l'autre, elle est le support d'usages sociaux différenciés, certains pacifiques ou pacifiants, d'autres moins, toujours hiérarchisés.

Apollon contre Dionysos, ou du bon usage de l'expérience esthétique

Le débat sur l'utilité de l'art a marqué le ^{xx}e siècle. L'idée de formes et de pratiques qui « n'ont pas de prix », « gratuites », « sans utilité » est persistante⁷. À l'inverse, le regard anthropologique de ce texte oppose l'idée qu'il n'y a pas de formes ou d'expériences esthétiques inutiles, gratuites. Le moment esthétique et son expérience sont toujours l'objet d'usages sociaux divers selon des finalités et instrumentalisation variées, indépendamment de la forme/l'objet esthétique sur lequel ils s'appuient. Pour le dire autrement, les formes et moments esthétiques sont toujours instrumentalisés selon dif-

férentes fins : politiques, économiques, sociales, religieuses, d'éducation, thérapeutiques ou autres. Ces finalités sont combinées et hiérarchisées. Ce qui produit alors, de nouveau, des effets concurrentiels, voire, cette fois, conflictuels.

Le bon usage hiérarchisé de l'expérience esthétique passe tout d'abord par la définition de la fameuse « qualité artistique ». Cette notion de qualité apparaît dans les témoignages comme une valeur fondamentale de l'indexation de l'expérience esthétique sur un milieu social. *La qualité artistique d'un milieu social n'est pas celle d'un autre*, mais pour les milieux dominants – en particulier celui des professionnels de la culture subventionnée – et leurs publics, les critères de cette qualité sont plutôt clairs. Cette définition renvoie au moins autant aux œuvres elles-mêmes qu'au bon usage du moment esthétique et à des valeurs sociales qui lui sont appliquées.

Dans la logique de Benjamin ou Adorno et Horkheimer⁸, Malraux, dans son discours de 1959, en définit explicitement le trait principal pour les « classes

« La qualité artistique d'un milieu social n'est pas celle d'un autre, mais pour les milieux dominants – en particulier celui des professionnels de la culture subventionnée – et leurs publics, les critères de cette qualité sont plutôt clairs. »

moyennes supérieures » en disant que « si une œuvre existe, ce n'est surtout pas pour que les gens s'amusent ». Le bon usage social de la culture des classes supérieures, et précisément de l'art, passe par la mobilisation de valeurs sacrées et intemporelles opposées à d'autres, apanage des milieux dits « populaires », plus prosaïques, liées à la quotidienneté, au plaisir ludique. *Apollon contre Dionysos*, en quelque sorte. De ce point de vue, il en va en culture comme dans le sport, plus on « monte » dans l'échelle sociale, plus les pratiques plébiscitées sont fondées sur la retenue, le maintien, la technicité et l'absence de contact sensuel, alors que dans les milieux plus modestes les référents sont plutôt tournés vers l'énergie, la force, l'expressivité, le contact charnel, voire la violence. On peut ainsi opposer le golf, l'équitation et le football, la boxe⁹. De même, à deux extrêmes, les ethnographies des moments de diffusion montrent un contraste saisissant entre une expérience esthétique pulsionnelle et physique recherchée dans les milieux populaires, et celle individuelle, très distanciée, fondée sur des

valeurs d'ascèse contemplative que construisent les classes moyennes supérieures, quelles que soient les disciplines : musiques, théâtres, arts plastiques et visuels. Les oppositions se multiplient : de la mobilisation de tous les sens à l'introspection contemplative et immobile, du désordre normatif et cathartique à la contemplation éducative et élévative, du « supplément d'âme » à ses abîmes, tels que nous avons pu les décrire pour les jeunes gens qui participent à des teknivals, appartenant pour la plupart aux CSP des employés et ouvriers¹⁰. Les finalités du moment esthétique peuvent ainsi différer grandement. Alors que l'expressivité dansante du public donne une dimension ludique et festive au moment culturel des concerts « populaires », celui où chacun dans la pénombre et le silence se recueille devant le travail de l'artiste prend un caractère quasi religieux, sacré. Ces formulations renvoient ainsi à la hiérarchie très contemporaine dans les mondes de l'art entre *l'expérience esthétique à finalités contemplative* et heuristique sur le monde et l'Homme, qui tend vers le *supplément d'âme* (Bergson, 2015), et, par opposition, *l'animation*

« D'un milieu social à l'autre, les formes esthétiques restent d'ordinaire incomprises et ne génèrent finalement que peu de réactions, le plus souvent aucune, voire de l'indifférence. »

culturelle ou l'événementiel culturel, indignes de subventions publiques et surtout renvoyant aux classes plus populaires. La culture, le moment esthétique, ne se réduit pourtant pas à l'art. Entre ces deux extrêmes existe toute une gamme d'hybridations de finalités, de valeurs, mais certaines sont irréductibles et marquent des césures irréconciliables. Notons enfin la tendance des défenseurs de ce type de qualité artistique à la considérer comme universelle et à vouloir diffuser les œuvres qui y correspondent à l'ensemble des milieux sociaux *via*, là encore, la démocratisation culturelle¹¹.

On notera pour nuancer ce propos que les dichotomies fonctionnent mal pour la description des réalités sociales. Les finalités des expériences esthétiques et de leurs moments culturels sont bien plus complexes et entremêlées, de même que les hiérarchies et valeurs que nous venons d'évoquer. Les frontières entre milieux sociaux sont difficiles à identifier, les valeurs associées au bon usage de la culture sont fluctuantes, même si celles que nous avons pointées sont persistantes depuis le XIX^e siècle et la constitution du marché de l'art.

Entre conflit d'expressivité, indifférence et évitement

Pour conclure, nous nous arrêterons sur la dimension la plus visible de la conflictualité générée par la culture, dans ce qu'elle représente d'expressivité liée aux identités individuelles ou collectives. Les finalités des œuvres croisent toujours les intentions des artistes selon leur origine ou leur appartenance sociale. Dire ce que je suis, ce que je pense, à travers un objet esthétique quel qu'il soit, c'est générer potentiellement l'adhésion autant que le conflit, parfois la haine. Si lien social il y a, il peut être positif comme conflictuel, selon différentes intensités.

Comment les finalités expressives, donc nécessairement identitaires, produites par un individu artiste/créateur et indexées sur un milieu social pourraient-elles recueillir l'assentiment des autres catégories sociales, qui plus est être universelles ? À la question du moment de l'expérience esthétique, dont la qualité est construite très différemment d'un milieu à l'autre, s'ajoute celle de la mise en forme et du contenu des objets/formes esthétiques. Comment le contenu signifiant d'une production esthétique pourrait-il rencontrer des perspectives sur le monde partageables entre tous les milieux sociaux, qui sont, le plus souvent, en concurrence¹² ?

Il est banal de dire que la mise en publicité d'une « œuvre » est une mise en débat public. Avec l'affirmation de soi,

les formes esthétiques sont également très souvent empreintes de finalités politiques, d'interpellations sociales parfois violentes. Que l'on pense à certains morceaux de rap dont les textes ne sont pas tout à fait du goût de catégories professionnelles comme la police, souvent convoquées par les rappeurs à des fins foncièrement critiques. À d'autres endroits, les installations d'art contemporain dans l'espace public sont vécues comme une véritable agression par certaines catégories de populations, dont on dénonce pour certaines le « manque de culture » et pour d'autres, supérieures, le caractère réactionnaire.

Il est à nouveau banal de dire que la mise en publicité d'une « œuvre » est une mise en débat public, mais elle ne génère pas la constitution de « tous » en public (Cefaï, 2008). Aussi, entre adhésion et conflit, il est un mode de sociabilité majeur généré par les productions esthétiques, probablement le lien social le plus souvent généré par la culture : l'indifférence et l'évitement. Ainsi, d'un milieu social à l'autre, les formes esthétiques restent d'ordinaire incomprises et ne génèrent finalement que peu de réactions, le plus souvent aucune, voire de l'indifférence. C'est peut-être cela le plus remarquable parmi les modes de sociabilité générés par la culture. La plupart des pratiques culturelles et des productions esthétiques sont frappées d'insibilisation d'un milieu social à l'autre. Fait tellement paradoxal, pour des pra-

tiques que l'on voudrait voir générer du lien, fût-il fusionnel ou conflictuel. Peut-être une manière de résistance tout à fait efficace, aurait dit Michel de Certeau, en direction de ceux qui voudraient être vus, ou plutôt s'imposer à la vue des autres.

1. Pour tenter d'annihiler les effets de jugement et de hiérarchisation, la culture et l'art sont définis ici par l'expérience qu'ils produisent plutôt que par leurs objets. Sont définies comme art ou culture toutes les expériences esthétiques que les individus reconnaîtront comme telles, c'est-à-dire celles où ils placeront cette dimension esthétique comme centrale, spécifique et constitutive de cette expérience, de ce qu'ils y vivent. L'expérience esthétique est de tous les instants de notre vie, mais l'expérience culturelle serait un moment esthétique un peu particulier, un peu plus intense : « Une expérience où l'être tout entier vit pleinement et où il entre en possession de son existence par le biais du plaisir » (John Dewey, *L'Art comme expérience*, cité dans la rubrique ci-contre).

2. Sur la constitution de la valeur artistique, voir Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

3. Pour être plus précis, disons qu'à la différence des classes supérieures les plus élevées comme la « grande bourgeoisie », c'est certainement parmi ceux que Pierre Bourdieu appelait la « petite bourgeoisie » que l'on trouve les plus ardents défenseurs des formes culturelles légitimes. Petite bourgeoisie chez qui « la bonne volonté culturelle s'exprime entre autres choses par un choix particulièrement fréquent des témoignages les plus inconditionnels de docilité culturelle (choix d'amis "ayant de l'éducation", goût des spectacles "éducatifs" ou "instructifs" [...]). Le petit bourgeois est révérence envers la culture » (*La Distinction*, cité dans la rubrique ci-contre).

4. Voir Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Documentation française, 2009.

5. À l'instar du jugement « ce n'est pas de l'art » des classes supérieures, qui est à comprendre comme une autre forme du « ce n'est pas pour moi », à l'endroit par exemple du rap ou de la chanson « populaire ». Ce qui n'empêchera pas tout un chacun de s'aventurer individuellement dans l'expérience esthétique des autres, le plus souvent secrètement, sorte de goût honteux que son milieu social interdit. Avouer publiquement des pratiques culturelles exogames, c'est toujours prendre le risque d'un jugement social qui oscille entre simple moquerie et opprobre moralisateur.

6. Voir Olivier Donnat, *op. cit.*

7. Cette idée a été mise en forme par Oscar Wilde dans sa lettre à R. Clegg : « L'œuvre d'art est inutile comme la fleur est inutile. La fleur s'épanouit pour sa propre joie » (*Lettres d'Oscar Wilde*, Paris, Gallimard, 1994). Hors milieux de spécialistes, cette idée fait encore partie des représentations communes de l'art, associée à une figure de l'artiste désintéressé/génial/fou.

8. « Les masses cherchent à se distraire quand l'art exige le recueillement en vue d'une œuvre unique » (Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], Paris, Gallimard, 2000). « L'industrie culturelle reste industrie du divertissement,

inconciliable avec l'art » (Theodor Adorno et Max Horkheimer, « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses » [1947], in *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974).

9. Dominique Bodin, Stéphane Héas et Luc Robène, « Les goûts sportifs : entre distinction et pratique électorale raisonnée », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, printemps 2004, p. 187-207.

10. Voir « Dionysos vs Apollon : expériences esthétiques et milieux sociaux », *The Conversation*, juillet 2018 ; « 1 000 BPM, ou l'expérience esthétique paroxystique des "rave parties" et des teknivals », *The Conversation*, janvier 2018.

11. D'autres finalités sont également hiérarchisées comme relevant d'un bon usage des productions esthétiques. Ainsi, étant donné que Malraux proscrit de s'amuser, la bonne expérience esthétique des classes dominantes appréhende comme inférieur ou négatif un usage social des productions esthétiques à finalité économique. Une autre dichotomie s'installe entre art et industries culturelles, ces dernières pourvoyant pourtant aux expériences esthétiques de la majorité des populations par le cinéma, les formes numériques, la télévision ou encore les boîtes de nuit, salles de concert et festivals.

12. Sauf à croire en une nature humaine.

POUR ALLER PLUS LOIN

- Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* [1932], Saint-Julien-en-Genevois, Arvensa, 2015.
- Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement* [1979], Paris, Minuit, 1982.
- Jean Caune, *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, PUG, 1999.
- Daniel Cefaï, « Vers une écologie des publics », in Suzie Guth (dir.), *Modernité de Robert Ezra Park*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 155-188.
- Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien* [1980], Paris, Gallimard, 1990.
- John Dewey, *L'Art comme expérience* [1934], Paris, Gallimard, 2014.
- Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992.