



**Marges**

Revue d'art contemporain

15 | 2012

Démocratiser l'art [contemporain]

---

## Entre distance et proximité : réflexion sur le passage de la démocratisation à la socialisation culturelle à partir de l'étude des Maisons Folie

*Between Distance and Proximity. Reflections upon the Transition from Democratization to Cultural Socialization : the Case of the "Maisons Folies" of Lille*

**Sonia Vidal**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/347>

DOI : 10.4000/marges.347

ISSN : 2416-8742

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2012

Pagination : 40-57

ISBN : 978-2-84292-354-9

ISSN : 1767-7114

### Référence électronique

Sonia Vidal, « Entre distance et proximité : réflexion sur le passage de la démocratisation à la socialisation culturelle à partir de l'étude des Maisons Folie », *Marges* [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2013, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/347> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.347>

---

# Entre distance et proximité : réflexion sur le passage de la démocratisation à la socialisation culturelle à partir de l'étude des Maisons Folie

**/1** Voir Vincent Dubois, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, coll. Socio-histoires, 1999.

**/2** Olivier Donnat, « Démocratisation de la culture : fin... et suite ? » dans Jean-Pierre Saez (sld), *Culture et société : un lien à reconstruire*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2008, p. 55-72.

**/3** Ce phénomène s'est notamment traduit par l'inclusion des activités dites de « loisir » dans le champ culturel ainsi que par la diversification des bénéficiaires du soutien public à la création et à la diffusion.

La politique culturelle impulsée au début des années 1980 par le Ministre Jack Lang constitue une rupture paradigmatique vis-à-vis du « mythe de la révélation », contenu en creux dans la première acception de la « démocratisation culturelle » à la française, et qui servit de credo aux fonctionnaires de la rue de Valois depuis 1959/**1**. À la vision universaliste et esthétique d'une culture légitime qu'il suffirait de faire « descendre » pour que se répande le « désir de culture/**2** » en succède une autre, plus relativiste : celle de la « démocratie culturelle ». L'ambition est alors d'affaiblir le caractère « sacré » d'une certaine culture et d'en adopter une définition plus extensive, qui insiste sur la nécessité d'en valoriser toute la diversité. Des genres artistiques jusque là sous-représentés ou situés aux marges du champ de la culture « légitime » se voient ainsi accordés une nouvelle visibilité publique et institutionnelle. De manière rétrospective, ce « recadrage » semble avoir ostensiblement contribué au décloisonnement de l'offre artistique relevant des institutions publiques. La frontière symbolique « art/non-art » s'est de ce fait abaissée, affectant dans le même mouvement la hiérarchisation des valeurs et des représentations qui entrent en jeu dans la construction sociale de la « légitimité » artistique ou culturelle/**3**. Concernant la volonté d'élargir le périmètre sociogéographique des publics qui fréquentent cette offre,

la progression de la décentralisation culturelle – après une première vague de déconcentration de cette compétence décisionnaire dans les années 1990 – a permis aux municipalités telles que Lille de se voir attribuer un rôle accru dans le financement et l'orientation des politiques publiques dédiées à l'art et à la culture/4. Ce transfert de prérogative en direction des gouvernements locaux a donné lieu à un phénomène de « territorialisation » des politiques culturelles. Afin de mieux se conformer aux demandes émanant des milieux locaux de la production, de la diffusion et de la consommation artistique et culturelle, elles se sont relativement singularisées en fonction des spécificités locales et le jeu de concurrence à somme nulle dans lequel se sont lancées les métropoles en quête de rayonnement et d'attractivité territoriale est venu renforcer ce mouvement. À ce titre le cas de la ville de Lille semble idéal-typique. La politique culturelle y occupe en effet une place transversale au sein de l'action publique territorialisée en même temps qu'elle se situe au cœur de la stratégie de développement local. Ce rôle prépondérant fait notamment écho à l'attachement et à l'engagement personnels dont se revendique le maire de la ville à l'endroit de l'art et de la culture. De même, les mises en scènes publiques et médiatiques du volontarisme municipal en matière de « démocratisation culturelle » (tout comme leur récurrence) en sont une autre manifestation, plus symbolique mais tout aussi significative/5. Parmi les principaux instruments mis au service de cet objectif, la métropole lilloise dispose d'un réseau de « fabriques culturelles » constitué par une série d'équipements de proximité implantés au cœur des quartiers qui concentrent les populations les plus en difficultés (ceux qui appartiennent à la géographie prioritaire de la Politique de la Ville). Les deux Maisons Folie/6 ayant plus particulièrement attiré notre attention appartiennent à cette catégorie de nouvelles propositions formelles. Elles se réclament ainsi de ces « nouveaux lieux » – pour reprendre le vocable de Catherine Grout – qui usent de la matière artistique et culturelle pour créer de « nouveaux liens », avec la population vivant dans leurs alentours, comme entre les différents segments sociaux qui la composent. C'est donc via l'étude de l'action culturelle émanant des Maisons Folie, ainsi que des liens réels ou supposés ainsi établis avec leur environnement socio-spatial, que nous voudrions questionner de manière plus large les fondements idéologiques, pratiques et théoriques de la « démocratisation culturelle » et les possibles enjeux politiques qu'elle recèle. Dans cette optique, un bref retour sur la conjoncture sociopolitique dans laquelle ces structures sont apparues nous semble un préalable utile pour éclairer l'existence pérenne, au sein de leurs actions culturelles respectives, d'une certaine tension entre deux logiques

/4 Les collectivités locales contribuent en effet aux deux tiers des financements publics de l'art et de la culture. (Intervention de Michel Orier, lors de la table ronde « Comment démocratiser la culture », organisée par *La Vie des Idées* à Grenoble en mai 2009).

/5 À l'instar des discours prononcés dans le cadre des réunions de bilan de mi-mandat organisées dans les différents quartiers de l'agglomération, ou de l'annonce par Martine Aubry de sa candidature officielle à l'élection présidentielle ayant eu lieu à la Gare Saint-Sauveur, dernier espace culturel lillois créé en 2009.

/6 Respectivement situées à Wazemmes et à Moulins : deux anciens quartiers ouvriers péricentriques, devenus espaces de relégation sociale suite aux crises industrielles qu'ils ont subi de plein fouet à partir des années 1970.

**/7** Après une candidature non retenue en 1998.

**/8** Les indicateurs présents dans le rapport-bilan au terme de Lille 2004 sont à ce titre assez parlants : nombre de manifestations organisées – total et par discipline artistique –, audiences reçues par celles-ci, volume des équipes artistiques engagées, fréquence selon laquelle l'année culturelle lilloise était mentionnée dans les principaux titres de presse, tandis que les images sélectionnées pour illustrer l'événement consistent en des mises en scène du caractère grandiose et monumental des événements

distinctes. Nous aborderons ensuite les divers dispositifs et mesures actuellement mobilisés pour œuvrer à la démocratisation de ces équipements, en distinguant ce qui ressort de l'« offre » de ce qui a trait à la « demande ». Dans un troisième temps, il s'agira de prendre un peu de recul pour tenter de mettre en perspective l'impact de tels instruments face à la pluralité et la diversité des processus susceptibles d'agir sur leur taux de fréquentation ou les préférences artistiques individuelles et qui dépendent peu ou prou des capacités d'actions de leurs personnels. En guise de clôture, nous aimerions interroger l'expression « démocratisation culturelle » qui paraît perdre de sa substance à mesure qu'elle traverse les ans et se popularise, pour finalement ouvrir quelques pistes de réflexion autour du concept alternatif de « socialisation » de et par l'art.

## **Retour sur la genèse des Maisons Folie lilloises : une action culturelle marquée par une ambivalence historique**

En 2004, la ville de Lille se voit octroyer le label tant convoité de « capitale européenne de la culture **/7** ». Pour les décideurs politiques et économiques locaux c'est une opportunité de stimuler la stratégie de développement local et d'en récolter les fruits en termes d'image et d'adhésion auprès de l'électorat pour les uns, d'investissements extérieurs et d'attraction auprès d'une main-d'œuvre qualifiée pour les autres. Au-delà des bénéfices directs retirés par les secteurs liés à la consommation et au tourisme (commerces, hôtellerie, restauration), la grande affluence et l'intense couverture médiatique des divers événements culturels et artistiques devaient permettre d'agir à un niveau plus latent, celui des imaginaires sociaux et des représentations individuelles. La culture ainsi mise au service du « marketing territorial » devait contribuer au retournement durable du stigmate négatif dont pâtissait la ville depuis la fin de l'ère industrielle et stimuler l'amorce d'une dynamique de flux entrants – de capitaux et de personnes – propice à la reconversion tertiaire de l'économie locale. À l'échelle de Lille 2004, comme à celle des équipements culturels dont elle a permis l'émergence, la réussite a donc notamment été évaluée à l'aune de critères quantitatifs et de visibilité **/8**. Les discours enthousiastes de la presse (locale, nationale et internationale) et les commentaires élogieux des dirigeants locaux, relayés à leur tour par une large part de l'opinion publique qu'ils contribuent à former, faisaient état quant à eux de l'« exigence », de la « diversité » et de l'« originalité » des différents spectacles, concerts, expositions et performances programmés, considérés comme autant de gages concernant la qualité de l'offre

artistique contemporaine proposée. Parallèlement, une part non négligeable des financements ayant permis la création des Maisons Folie provenant de fonds européens (principalement du FEDER/9), celles-ci se devaient en contrepartie d'œuvrer à la « revitalisation économique et sociale des villes et des quartiers en crise ». Malgré l'arrivée à échéance de ces subventions au terme des festivités de 2004, cet impératif a été maintenu par les directions nommées à la tête de ces équipements. Cette décision répond dans une certaine mesure à l'engagement moral ou éthique qui caractérise leurs équipes (la plupart d'entre elles étant issues de la médiation socioculturelle ou de structures associatives militantes, il est possible de voir là une sorte de reconversion de la logique militante qui les animait en logique de service public). Elle traduit aussi, voire surtout, la prise en considération de ce que l'acceptation durable et sans heurt de ces « ovnis » en dépendait. Leur légitimité auprès des habitants de ces quartiers ciblés par la Politique de la Ville et le Grand Projet Urbain, ainsi que des associations présentes en grand nombre et qui y sont particulièrement actives malgré les difficultés financières auxquelles elles doivent faire face, ne pouvait en effet se gagner qu'à la condition de participer à la vie sociale et culturelle micro-locale, de faire preuve d'une attention particulière à l'égard des demandes issues de leur environnement direct et que les acteurs sociaux et associatifs en question aient le sentiment de compter parmi les bénéficiaires de leur présence.

Aujourd'hui, les Maisons Folie sont devenues des figures incontournables du paysage culturel local mais l'image qu'elles renvoient continue de cristalliser cette tension historique : entre leur rôle de puissants symboles devant témoigner d'une reconversion urbaine réussie, en lien avec leur centralité dans le volet culturel de la stratégie de développement local, et leur vocation de friches culturelles urbaines, de « laboratoires artistiques » de proximité incarnant les nouvelles voies expérimentales que tente d'emprunter l'action culturelle pour se rapprocher du sempiternel objectif de « démocratisation culturelle », soucieuses de soutenir la production locale et de tisser des relations durables avec les associations, les familles ou les personnes plus isolées à l'échelle de leurs quartiers d'implantation. L'ambivalence des représentations et des appréciations dont elles font l'objet s'illustre d'ailleurs dans la coexistence de discours contradictoires. Les uns louent leur capacité à toucher un large public, à être représentatives de la mixité sociale et culturelle des secteurs dans lesquels elles s'inscrivent, et à agir dans un climat propice aux rencontres et aux échanges nourris entre les groupes sociaux qui y cohabitent. Les autres sont porteurs de critiques plus acerbes sur le caractère « inaccessible » des diverses formes d'art contemporain proposées et qui

**/10** Avec la présentation régulière de « brassages » artistiques, mêlant plusieurs genres et utilisant les arts numériques, à laquelle les équipes semblent particulièrement attachées.

**/11** Les « Bals de Wazemmes », la « Fête de l'accordéon », le « Festival International de la Soupe »... Se présentant à l'origine comme de petits événements festifs, leur succès auprès d'un public croissant les a peu à peu transformées en formes instituées et institutantes.

constituent le cœur de leur programmation ou sur l'appropriation progressive de ces lieux par des connaisseurs ou amateurs appartenant aux catégories plus aisées, venus de toute la ville et d'ailleurs (les fameux « bobos »), au détriment des populations précaires et bien moins mobiles vivant dans leurs proches alentours. Cette dernière prise de position se retrouve fréquemment dans la bouche des acteurs associatifs socioculturels, selon lesquels des pans entiers de la population locale – à savoir les personnes les moins coutumières de ce genre de sorties dont on leur avait justement garanti qu'ils seraient parmi les principaux bénéficiaires de l'arrivée des Maisons Folie – seraient ainsi « dépossédés » de ces lieux ressources.

Au vu de ces avis dissonants, une partie de notre enquête de terrain s'est consacrée à la recherche de signes ou manifestations tangibles de cette volonté revendiquée d'œuvrer à la « démocratisation » culturelle, en s'attachant notamment aux logiques et modes de fonctionnement propres à ces équipements. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous nous proposons de donner un aperçu des diverses dimensions et acceptations qu'une telle expression peut recouvrir.

## **Les deux versants de l'action culturelle des Maisons Folie lilloises en faveur de la « démocratisation culturelle » : un arbitrage équilibré ?**

La « démocratisation artistique » telle que pensée et mise en œuvre par les Maisons Folie peut se décliner en deux grands axes. Le premier consiste à promouvoir la « diversité » culturelle sur le plan interne de la programmation. Ainsi une attention particulière est portée à la diversité des contenus artistiques proposés, entre les genres et disciplines comme à l'intérieur de ceux-ci, avec une certaine primauté accordée aux formes artistiques relevant de la création contemporaine<sup>/10</sup>. Il en va de même pour les répertoires ou les registres artistiques mobilisés, comme le montre la présence récurrente de manifestations qui ressortent : de la catégorie en vogue des « cultures urbaines » (exposition autour du graffiti, *battles* de danse hip-hop, festival de rap ou concert de slam) ; de celle des « cultures populaires » – également très appréciée –, avec parfois des références explicites renvoyant à certains aspects de la « culture ouvrière<sup>/11</sup> » ; ou encore de formes hybrides impliquant des pratiques de « loisir » généralement difficilement admises au sein d'équipement dédiés à l'art et à la culture (jardinage, bricolage, sports tels que le ping-pong ou le vélo, etc.). Enfin, cette diversité se retrouve aussi au niveau des cultures (au sens anthropologique du terme) qui s'expriment au travers de l'art, avec le souci de diffuser assez régulièrement des artistes originaires des

pays du Maghreb et de l'Afrique Noire/<sup>12</sup> et aussi, bien que dans une moindre mesure, des musiciens manouches ou tziganes.

Le second versant de l'action culturelle des Maisons Folie en faveur de la « démocratisation » concerne les mesures et les actions entreprises pour se « rapprocher » des publics, réels ou potentiels, notamment au travers de dispositifs de médiation variés. Les efforts réalisés en matière de politique tarifaire constituent ainsi une incitation financière en ce sens, susceptible de toucher l'ensemble des publics. La mise en place d'ateliers de sensibilisation à la pratique artistique relève aussi de cette catégorie. S'ils sont a priori ouverts à tous, dans la pratique, ce sont cependant essentiellement les publics déjà familiers (de la pratique ou du lieu) et souvent les mieux au courant de la programmation qui les prennent d'assaut et remplissent rapidement la jauge limite. Des visites des expositions accompagnées d'un médiateur sont également organisées en direction des publics plus occasionnels. Enfin chaque équipement dispose depuis quelques années d'un service d'« action culturelle et de relation avec les publics » chargé de travailler avec les « exclus/<sup>13</sup> » de l'art et de la culture, soit la grande majorité des personnes. Pour réduire la distance symbolique qui s'est instaurée entre ces équipements (ou les contenus artistiques qu'ils proposent) et certains publics alors qualifiés de « spécifiques/<sup>14</sup> », les Maisons Folie s'appuient en grande partie sur des intermédiaires locaux (centres sociaux, centres de prévention, bibliothèques, associations socioculturelles, institutions scolaires, institutions carcérales...). Elles ont ainsi progressivement constitué un réseau de « partenaires » et les contacts établis avec ces derniers leur ont permis de mettre en place un certain nombre d'activités au travers desquelles les « sans voix » sont invités à s'exprimer par la voie (ou la voix) artistique : ateliers de sensibilisation par la découverte d'une pratique artistique, participation à l'organisation ou à l'animation d'un événement prenant place entre les murs des Maisons Folie, implication dans le travail de création engagé par les artistes accueillis en résidence avec suivi des différentes phases du processus, depuis la réflexion sur le projet (sans y être cependant associés, à de rares exceptions près) jusqu'à la restitution finale (à laquelle ils peuvent assister gratuitement).

Comme nous venons de le voir, la confrontation des pratiques (*praxis*) aux discours (*theôria* ou *logos*) véhiculés depuis l'intérieur même des Maisons Folie révèle que de réels moyens sont affectés à la « démocratisation culturelle ». Ils visent à la fois à améliorer le degré d'ouverture de ces équipements aux minorités culturelles et sociales dont les membres sont habituellement exclus des circuits et instances de

<sup>/12</sup> Pays dont sont issues les principales communautés historiques d'immigrés vivant à Wazemmes et Moulins.

<sup>/13</sup> Par abandon, par indifférence, par sentiment réfractaire et/ou par autocensure.

<sup>/14</sup> Terme utilisé pour désigner les personnes appartenant aux catégories socialement dominées, dépossédées de leur capacité à se dire et à se présenter dans la sphère publique. Comme le remarque Marie-Christine Bordeaux, les traitements particuliers auxquels donne lieu cette appellation, loin d'être neutres, contribuent à leur manière à entretenir les images stéréotypées contre lesquelles ils prétendent œuvrer et à « produire de la valeur dont [ceux qu'elle désigne] ne sont pas les principaux bénéficiaires ». (M.-C. Bordeaux, L. Pinot (sld), « Il n'y a pas de public spécifique », *L'Observatoire des politiques culturelles*, n° 32, septembre 2007, p. 19-25).



**À gauche**

Maison Folie de Wazemmes vue depuis la rue piétonne qui la traverse ; ancienne usine Leclercq filature du 19<sup>e</sup> siècle fermée en 1990. Salles d'exposition et administration sur le côté gauche, auberge et appartements pour les résidences d'artistes sur le côté droit. Au bout, entrée par la rue des Sarrazins.

**Ci-dessus**

Maison Folie Wazemmes vue depuis la rue de l'hôpital Saint-Roch. Friche réhabilitée par l'architecte Lars Spuybroek et l'agence néerlandaise Nox. Terrain vague accueillant les manifestations de plein air et salle de spectacle au fond à gauche, salle d'exposition

création, de diffusion ou de consommation artistiques et à réhabiliter (dans l'espace public comme dans le champ artistique) certains pans de la culture encore trop souvent frappés par le sceau de l'illégitimité culturelle. Il serait donc réducteur de taxer de simple vernis ou d'alibi démocratique les divers dispositifs mis en œuvre par l'action culturelle des Maisons Folie. Toutefois, la répartition des ressources mobilisées entre la « démocratisation » de l'offre (ici le premier versant) et celle de la demande (le second) – à savoir les moyens humains et financiers et le temps qui leur sont respectivement consacrés – indique l'existence d'un important déséquilibre entre ces deux pôles : le gonflement et la diversification de l'offre se fait au détriment du « développement de la demande/15 ». En outre, le champ culturel n'est pas autonome et des relations dynamiques d'interdépendance le relie aux autres sphères de l'activité sociale. Les phénomènes sociaux dont il est le théâtre ayant partie liée avec des processus qui traversent ses frontières ou le transcendent, toute réflexion sur l'action culturelle en matière de « démocratisation » se doit de prendre en compte les variables externes ou macro sociales qui influent sur sa capacité à atteindre les objectifs qu'elle se fixe, notamment concernant la réduction des inégalités sociales face à la fréquentation et la pratique culturelles ou artistiques.

Nous nous proposons de passer en revue quelques uns des facteurs micro et macro qui peuvent concourir à la perpétuation de ces disparités concernant les préférences et attitudes des acteurs sociaux à l'égard de la culture en général et de la fréquentation des contenus proposés par des équipements culturels de quartier en particulier.

### **Les limites endogènes et exogènes de la « démocratisation culturelle » : motifs d'acharnement ou de renoncement ?**

Il s'agit ici de donner un bref aperçu de la multiplicité comme de la diversité des variables susceptibles de venir freiner le mouvement de rapprochement et d'ouverture impulsé par les équipes des Maisons Folie, leurs effets négatifs pouvant en outre s'additionner (logique cumulative) ou se renforcer mutuellement (logique rétroactive). Bien qu'il soit possible aux personnels internes de conserver une certaine maîtrise sur ce type de facteurs, leur rôle moteur ou au contraire inhibiteur vis-à-vis de l'acte de fréquentation paraît être mal connu ou mal estimé de ceux en position de les activer ou de les anticiper. Ainsi, il a été démontré que les efforts réalisés afin de limiter le coût financier de l'entrée avaient pour principal effet d'accroître le taux



### **Ci-dessus**

11<sup>e</sup> édition du Festival International de la Soupe (1<sup>er</sup> mai 2011), organisé par l'association Attacafa en partenariat avec la Maison Folie dans l'idée de rassembler des publics variés autour d'un plat commun à toutes les cultures: la soupe. Multiples manifestations culturelles et artistiques proposées sur une journée dans les espaces publics

du cœur de Wazemmes, donc dans les alentours directs de la Maison Folie. Dans les rues qui bordent le lieu, possibilité de goûter les soupes concoctées par les participants du concours pour la « Louche d'Or ». Sur la photographie, personnes venues assister aux divers concerts qui se succèdent sur la scène installée sur le terrain vague.

**/16** Victoria Dickenson, « The Economics of Museum Admission Charges », *Curator*, vol. 3, n° 36, 1993, p. 220-223.

**/17** Expression empruntée à Françoise Benhamou et reprise lors de son intervention lors de la table ronde « Comment démocratiser la culture », organisée par *La Vie des Idées* à Grenoble en mai 2009.

**/18** Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1979.

**/19** Normes auxquelles les classes dominantes s'identifient donc et sont socialement identifiées, qui orientent les choix culturels de leurs membres en même temps que les comportements qui découlent de ces choix et contribuent à la reproduction de ces normes.

de fréquentation des personnes ayant déjà franchi au moins une fois le seuil des équipements culturels en question, tandis que l'impact d'une telle mesure sur le passage à l'acte de sortie culturelle était quant à lui très limité, tenant plutôt de l'« effet de soufflé » ou encore de l'« effet lune de miel/16 ». Il semble aussi qu'une définition claire et commune des critères permettant d'apprécier le niveau de démocratisation soit absente et donc, qu'il y ait un défaut de réflexion en aval sur ce qui est entendu derrière cet objectif, par temps ou par principe, en dépit de sa géométrie variable. Ensuite, la rationalisation des moyens investis en fonctions d'objectifs préétablis à laquelle les Maisons Folie tendent à se conformer – en raison de leur relative soumission au paradigme managérial qui envahit les divers secteurs d'action publique – se reflète dans la progression (dont elles tentent de contenir la rapidité) de la logique événementielle et du phénomène de spectacularisation au sein de leurs programmations respectives. A contrario, il leur devient de plus en plus difficile de valoriser auprès des financeurs – qui disposent d'un droit de regard sur les arbitrages internes – le travail de fourni effectué par les chargées de l'« action culturelle et de la relation avec les publics » afin de rapprocher les « exclus » des Maisons Folie : étant donné le « coût d'acquisition relativement élevé du spectateur marginal/17 », celui-ci peut constituer à leurs yeux l'activité non « rentable » par excellence.

En outre, il existe une série de variables d'ordre plus structurelles, agissant donc à un niveau macro social, et qui échappent largement aux capacités d'action des personnels concernés. Ici aussi, le format de l'article implique que soient abordées seules quelques unes des relations probabilistes induites par les reconfigurations et les évolutions récentes de la société française, mais nous espérons pouvoir attirer l'attention sur toute la complexité de ces phénomènes, à la fois produits et (co)producteurs des inégalités sociales dans le champ artistico-culturel.

La théorie de la « distinction » élaborée par Pierre Bourdieu dans les années 1970/18 a fourni des bases solides à la sociologie des pratiques et préférences culturelles. Ce modèle repose sur deux grandes hypothèses : selon la première, celle de l'« homologation structurelle », il existe un certain recoupement entre les hiérarchies qui traversent l'espace des positions sociales et celles qui segmentent l'espace des goûts et pratiques culturels ; la seconde, celle de la « légitimité » culturelle, postule que les classes dominantes (de par les importantes ressources en capitaux économique, social et culturel dont elles disposent) sont en capacité d'établir les normes définissant les contours de l'art et de la culture « légitimes/19 ». Il faut préciser qu'au sein de ce modèle les élites françaises sont clivées entre le pôle économique



**Ci-dessus**

Salle située au rez-de-chaussée de la Maison Folie Wazemmes : exposition « La Part des Faux ?! Fake you » présentée à l'automne 2010.

**/20** Olivier Donnat,  
*Les Pratiques culturelles  
des Français à l'ère  
numérique : enquête  
2008*, Paris,  
La Découverte/Ministère  
de la Culture et de  
la Communication, 2009,  
p. 280.

**/21** Philippe Coulangeon,  
« Classes sociales,  
pratiques culturelles  
et styles de vie : le modèle  
de la distinction est-il  
(vraiment) obsolète ? »,  
*Sociologie et sociétés*,  
vol. 36, n° 1, printemps  
2004, p. 59-85.

**/22** En raison de  
la diminution du poids  
relatif des agriculteurs  
et des ouvriers qui  
manifestaient les taux  
les plus élevés  
d'autorecrutement et  
du phénomène de  
précarisation croissante  
qui touche les franges  
inférieures des classes  
moyennes.

et administratif (le mieux doté en « capital » économique, soit le niveau de revenu et le patrimoine) et le pôle intellectuel et scientifique (le mieux doté en « capital culturel », soit le niveau d'étude et le degré de proximité avec les œuvres de l'art en général, de la culture légitime en particulier). Économiquement dominées mais culturellement dominantes les professions intellectuelles et supérieures rechercheraient à se distinguer et à compenser leur moindre position statutaire relative vis-à-vis des cadres et dirigeants d'entreprise par l'élection de styles de vie particuliers et par l'élaboration d'un argumentaire visant à les valoriser socialement. Sur le plan de la consommation culturelle, cela se traduirait notamment par une inclinaison ostensible pour la création contemporaine.

L'apparition (au cours du 20<sup>e</sup> siècle) et l'accélération de phénomènes d'ampleur sociétale (à partir des années 1980) ont engendré d'importantes évolutions dans les modes de vie en général et dans les pratiques et goûts culturels adoptés en particulier. Parmi ces transformations macro sociales on peut citer tout azimut : la massification scolaire, le passage d'une économie basée sur le capitalisme industriel à une économie tertiaire basée sur le capitalisme managérial, la salarisation des fonctions de l'élite dirigeante et la diminution de leur poids relatif dans l'ensemble de la population française, le recul des instances de socialisation intermédiaires dans la formation des identités individuelles et collectives, l'avènement et la diffusion globale des nouvelles technologies de l'information et de la communication ou encore la massification de la production de biens culturels. Partant du constat d'une certaine individualisation des styles de vie, d'une plus grande hétérogénéité des comportements culturels à l'intérieur des différentes catégories sociales et de l'élargissement de l'accessibilité matérielle et physique des contenus diffusés par les industries culturelles et les médias de masse, certains travaux plus récents ont remis en cause la rigidité des frontières symboliques constitutives des champs artistiques et culturels. Pour autant, les dernières enquêtes au sujet des pratiques culturelles des Français démentent avec force les thèses de ceux qui voyaient dans ces changements les signes de l'abolition de ces frontières. Si les données absolues témoignent effectivement d'une massification généralisée de la consommation culturelle, touchant tous les niveaux du spectre social, les écarts relatifs entre les catégories supérieures et les catégories populaires demeurent stables/**20**.

L'impact des transformations structurelles évoquées précédemment sur le type et la fréquence des sorties culturelles doit ainsi être appréhendé non pas en termes d'effacement relatif de la frontière symbolique entre groupes sociaux mais plutôt en termes de brouillage et de

reconfiguration/21. S'il existe effectivement une plus grande porosité entre monde de l'art et monde du divertissement, entre les pratiques culturelles légitimes et illégitimes, celles-ci continuent de jouer un rôle « classant » et les capacités à passer des unes aux autres – toujours largement tributaires de la primo-socialisation – ne se distribuent par de façon équitable entre les différentes catégories du corps social. Les membres des catégories intellectuelles et supérieures, à la fois plus nombreux et plus jeunes que les générations précédentes, adoptent désormais un certain éclectisme des valeurs culturelles. Il en va de même pour les catégories populaires, devenues également plus hétérogènes et parmi lesquelles le sentiment d'appartenance à une communauté de destin (la « conscience de classe ») et l'adhésion à un socle de valeurs communes tendent à diminuer/22. Cet éclatement de l'univers culturel et social d'individus désormais confrontés à une production culturelle massive complexifie donc les processus sociaux à l'œuvre dans la construction des identités individuelles ou collectives. S'il tend à produire plus généralement des hommes et des femmes « pluriels/23 », caractérisés par des « habitus clivés/24 », leurs attitudes à l'égard de la culture continuent néanmoins de se différencier en fonction des ressources à leur disposition. Pour reprendre les termes de Richard Erickson, cela signifie que ce ne sont plus tant les « répertoires » culturels et artistiques qui varient en fonction de l'appartenance sociale mais plutôt les capacités des personnes à se déplacer entre les différents répertoires et à savoir les mobiliser dans les circonstances opportunes. C'est également ce dont Richard Peterson rend compte dans son hypothèse « omnivore/univore/25 ». En outre, le rapport à l'art par lequel les classes dominantes tendent à affirmer leur singularité et leur originalité continue de jouer un rôle important dans l'orientation du « bon goût » culturel. S'intéressant plus particulièrement à la musique contemporaine, Pierre-Michel Menger distingue ainsi l'« éclectisme éclairé », qui consiste en des « incursions mesurées dans les domaines des arts en voie de légitimation/26 », de l'« éclectisme indistinct » considéré au contraire comme l'indice d'une certaine « incompétence culturelle ». Ainsi les processus à l'œuvre dans la répartition différenciée des préférences culturelles se caractérisent par une complexité grandissante. S'il en résulte un relatif brouillage des frontières symboliques qui éloignent certaines catégories sociales de certains répertoires de pratiques artistiques, cela n'enlève rien à la réalité de leur existence ni de leur caractère opératoire. De telles pesanteurs sociales constituent donc un obstacle majeur à la pleine réalisation de la démocratisation culturelle à laquelle aspirent des structures telles que les Maisons Folie car, comme le remarque avec pertinence Olivier

/23 Bernard Lahire, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, 1998, p. 272.

/24 Lorsque les dispositions acquises par un individu au contact des différentes sphères de socialisation traversées sont à l'opposé de celles héritées du milieu social d'origine.

/25 Richard A. Peterson, « Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore », *Poetics: Journal of Empirical Research on Literature, Media, and the Arts*, vol. 21, 1992, p. 243-258.

/26 Il nous semble ainsi possible de déceler une certaine conformité entre l'« éclectisme éclairé » et les contenus se réclamant des « cultures urbaines », sortis de l'espace public pour être présentés dans des lieux institutionnels dédiés en grande partie à l'art contemporain après avoir subi un double processus d'esthétisation et de dépolitisation ; ou encore les cultures populaires dont on présente une image tronquée et folklorisée ou idéalisée mettant en exergue leur aspect « authentique » et « convivial ».

**/27** Intervention d'Olivier Donnat lors de l'émission *Du grain à moudre* intitulée « Les nouvelles formes de la distinction », 12 mai 2011 sur France Culture.

**/28** C'est en tout cas l'impression que nous ont donné les employées des Maison Folies en charge de l'« action culturelle et de la relation avec les publics », notamment lorsqu'elles évoquent la violence avec laquelle elles peuvent se trouver confrontées à cette « chape de plomb » culturelle dans le cadre du travail mené sur le terrain des quartiers de Wazemmes et Moulins.

Donnat, « trop souvent, les facteurs d'évolution de la fréquentation culturelle sont recherchés en interne au sein des mondes de l'art et de la culture, alors qu'ils relèvent de transformations plus générales : économiques, démographiques et sociétales/27 ». En conséquence, les leviers de la démocratisation culturelle se situent également, voire surtout, dans des domaines d'action publique adjacents à la politique culturelle, à l'instar des politiques de l'emploi, de l'éducation, de la ville et de l'habitat. Néanmoins, la (prise de) conscience de ce qu'il continue d'exister d'importantes injustices sociales en matière culturelle peut également fournir une réponse et un motif d'engagement pour ceux et celles qui cherchent une justification morale ou éthique aux actions se réclamant de la « démocratisation culturelle/28 ».

Outre ces difficultés posées par la dépendance de l'action culturelle vis-à-vis de variables plus structurelles, il est possible de se demander dans quelle mesure la multiplication et la fragmentation des dispositifs mis en place – phénomènes évoqués un peu plus haut – peuvent être considérées comme le révélateur d'une certaine lacune (voire d'une réticence) au sein des Maisons Folie concernant la définition de contours précis de ce qui y est entendu par « démocratisation culturelle ». Pour tenter de répondre à cette interrogation nous voudrions finir cet article en nous attardant sur cette notion polysémique, à la fois porteuse de promesses et de déceptions, en partageant quelques éléments de réflexion sur les possibles effets pervers engendrés par ce flou conceptuel et ses soubassements et en évoquant (trop) brièvement une vision alternative de l'action culturelle qui suggère d'abandonner le terme « démocratisation » au profit de celui de « socialisation » par et à l'art.

## **Tentative d'éclaircissement du concept de « démocratisation culturelle » et mise en perspective à l'aune de la « socialisation culturelle »**

L'expression « démocratisation culturelle » est l'une de ces formules si consensuelles – en effet, comment pourrait-on être contre ? – que la questionner revient à faire peser sur soi le soupçon d'un certain conservatisme. Prenons-en tout de même le risque : que signifie démocratiser la culture ? « C'est promouvoir un meilleur accès à la culture » répondent certains. En ce cas : qu'entend-on par « accès » ? À défaut de réponse claire quant au contenu sémantique associé à cette notion, certains indices peuvent être recherchés du côté des critères utilisés pour évaluer ou mesurer le caractère plus ou moins démocratique de l'action culturelle impulsée par un équipement

donné (indépendamment de la prise en compte effective ou non des constats qui ressortent au terme de telles évaluations). Les enquêtes quantitatives successivement menées auprès des publics apportent des éléments d'information sur l'évolution temporelle du contingent de visiteurs, en élaborant parfois une typologie fondée sur un certain nombre de critères préétablis (catégories socioprofessionnelles, niveau de revenu, de diplôme, classe d'âge, genre, etc.). Ce que nous apprennent ces études est alors si le nombre de personnes ayant franchi le seuil de l'institution culturelle en question augmente ou diminue au fil des ans/29. En outre, dire qu'une part croissante de la programmation est gratuite ou à un prix symbolique ne signifie pas que les œuvres et spectacles concernés par ces mesures tarifaires soient les plus dignes d'intérêt pour les personnes que l'on désire attirer et toucher par ce biais. Il n'est pas question ici de remettre en cause l'importance de la dimension physique et matérielle de l'accessibilité, mais seulement de pointer le caractère réducteur d'une acception qui la limiterait à ces deux seuls aspects. Des chercheurs et auteurs tels que Françoise Benhamou nous alertent ainsi sur le danger de laisser les méthodes venues du marketing s'immiscer jusque dans les mondes de l'art et de la culture/30. Cet avertissement invite alors à se poser la question : qu'est ce que l'on démocratise (ou que l'on veut démocratiser) ? De nombreuses voix au sein du milieu des praticiens, des professionnels comme des universitaires concernés, se sont élevées (et continuent de le faire) pour dénoncer ou signaler le phénomène de marchandisation de l'art qui engendre la consommation massive mais plus ou moins passive d'une production culturelle à la fois abondante et éclatée, qui serait aussi vite oubliée qu'elle a été ingurgitée. En ce sens, massification n'est pas synonyme de démocratisation, pas plus que ne l'est la transformation de la culture en service public devant répondre aux attentes des « usagers » (sa réussite étant sanctionnée a posteriori par des enquêtes de satisfaction des publics). L'idée que ces personnes défendent est alors que la confrontation de différents univers sensibles, intellectuels, affectifs et symboliques – dans les échanges entre les différents participants d'une même activité culturelle, ou dans ceux qui s'instaurent entre chaque personne et l'artiste dont le système de sens est saisi directement via les interactions en face-à-face ou approché par le truchement de ses œuvres –, peut être l'occasion de transmettre plus, de susciter une réflexion sur soi et sur son rapport à l'autre, de réaffirmer son existence au monde social et politique. Aux dimensions esthétiques et consensuelles de l'art sont alors préférées sa capacité à ébranler les certitudes et les croyances figées, à subvertir l'ordre établi pour questionner la pertinence de certaines normes socialement admises, à susciter polémiques et

/29 On entend beaucoup plus rarement parler de celles qui s'intéressent un peu plus finement au type de contenu artistique pour lesquels elles se sont déplacées, aux motifs, aux circonstances et aux modalités de la visite, à ce qui en a été retenu, aux outils de médiation mobilisés quand ils sont présents et à ce qu'ils ont apporté à l'interprétation, la compréhension ou l'appréciation des œuvres, etc.

/30 À ce propos, la difficulté généralement rencontrée – y compris dans cet article – pour s'extraire des catégories issues du marketing tels que « publics », « produits », « biens » ou « usagers » est ainsi assez révélatrice de la prégnance de cette logique dans les manières actuelles d'appréhender cette question de la démocratisation.

**/31** Jean-Michel Lucas, « L'inévitable échec de la médiation culturelle confrontée à l'intimité du sensible », *Raison-Publique*, avril 2010, [<http://www.raison-publique.fr/article284.html>], page consultée le 3 septembre 2011.

controverses en donnant une visibilité publique à des valeurs, des significations, des visions du monde différentes. Enfin, et partageant sur ce point la position de Jean-Michel Lucas, les actions culturelles et artistiques (notamment celles qui impliquent la participation des citoyens) peuvent constituer un ferment favorable à la mise au jour de la diversité des cultures et de leur caractère mouvant ainsi que de la multiplicité des rapports dynamiques à la culture qui coexistent au sein d'une même société<sup>31</sup>. La pertinence de tels processus de « socialisation » par et à la culture repose alors moins sur l'accès à une « culture commune » définie par d'autres (quand bien même elle se voudrait « universelle ») que sur leur mise en interaction, sur l'affirmation de leur égale dignité, sur l'ouverture d'un chemin (long et chaotique) vers la reconnaissance de la richesse contenue dans la diversité culturelle et sur la construction fragile de signes et de repères communs.

## Conclusion

L'analyse de la démocratisation de l'art et de la culture au prisme de l'action culturelle mise en œuvre par les Maisons Folie lilloises illustre le paradoxe du mouvement dans lequel elles se trouvent actuellement prises. D'un côté, les réajustements et réinterprétations sémantiques dont cette notion a fait l'objet, variant au gré des différents référentiels normatifs qui se sont succédés depuis la création du ministère des Affaires Culturelles, ont engendré une perte de lisibilité quant aux véritables enjeux qui la sous-tendent et un manque de cohérence entre les divers objectifs qui lui sont assignés. Il en résulte une juxtaposition de mesures et de dispositifs plus ou moins disparates à partir desquels il est difficile de dégager une vision globale, ayant pour principal effet pervers de favoriser une (con)fusion simplificatrice entre l'intérêt général et l'intérêt industriel, manifeste dans la prégnance du quantitatif au sein des critères utilisés pour évaluer son impact. De l'autre côté, la complexité croissante des phénomènes d'ordre structurel impliqués dans la production et la perpétuation des inégalités culturelles, et ce dans un contexte de production et de consommation culturelles à la fois massives et parcellisées, oblige à prendre la mesure de la transversalité de ces processus, donc de la nécessité d'une action concertée avec les autres secteurs d'action publique (et en particulier la politique éducative avec laquelle elle entretient historiquement un rapport conflictuel). Que faire alors face au pessimisme ambiant qui tend à remettre en question la légitimité même de son existence au nom d'un relativisme absolu des valeurs ou de la liberté des choix individuels et alors que la dynamique de

creusement des inégalités sociales a repris? Peut-être commencer par rappeler qu'il existe déjà de nombreuses démarches et expériences artistiques ne se revendiquant pas nécessairement haut et fort de la « démocratisation culturelle » mais qui, par le travail de la culture ainsi engagé, contribuent à leur échelle à rendre les usages et les vertus de la culture plus « démocratiques ». Réaffirmer ensuite les principes de justice sociale qui doivent sous-tendre cette action, étant donné le financement public dont elle relève, et redonner son sens premier au caractère « démocratique ». En cela, nous souscrivons à la position d'Hugues Bazin (et de bien d'autres) lorsqu'il défend l'idée que l'horizon d'attente de l'action culturelle vise moins la mise à disposition d'un « bien commun » au service de l'épanouissement individuel de « consommateurs », que l'émancipation sociale et politique de « personnes / citoyens » et la construction collective de repères partagés. Cela peut notamment passer par le soutien aux initiatives ascendantes qui s'attachent à créer des situations susceptibles de stimuler les interactions par et avec les mondes de l'art/32 et à réunir les conditions d'une nouvelle socialisation, par la relation, pour les individus exclus de la vie sociale ordinaire.

**Sonia Vidal**

/32 Hugues Bazin, « Pour une pensée politique de la culture. L'exemple du laboratoire d'innovation sociale par la recherche-action », dans Françoise Liot (sld), *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris, L'Harmattan, coll. Animation et Territoires, 2010, p. 131-141.