

Culture, cohésion sociale et conflits

*Fabrice Raffin **

*« Le corps agrandi attend
un supplément d'âme »*

Henri Bergson

La cohésion sociale n'est pas la neutralisation pacifiée des rapports sociaux. La cohésion sociale peut trouver à se construire et s'exprimer dans des conflits, des rapports d'opposition et tout autant, dans des coopérations, des convergences, des solidarités. Les équilibres qui la caractériseraient ou que l'on attendrait « d'elle », sont nécessairement précaires, en recomposition constante, un enjeu¹.

La neutralité opératoire de la culture

Au moment de la création du Ministère de la culture en 1959, André Malraux parlait de « neutralité opératoire de la culture ». L'instrumentalisation sous jacente à cette « vision » s'inscrivait dans la tradition républicaine d'une Nation « une et indivisible » et la culture devait participer d'une « cohésion nationale »². Les pratiques et les œuvres qui relevaient de cette définition de la culture étaient nécessairement universelles, capables de se poser en repère structurant pour tous, pour la Nation.

Cette instrumentalisation de la culture initiait la politique de démocratisation culturelle qui entend toujours aujourd'hui, « rendre accessible les œuvres de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de

* Sociologue, Maître de Conférence à l'Université de Picardie Jules Verne et Directeur de recherches de S.E.A. Europe à Paris.

favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent »³.

Il y a dans cette perspective une croyance que Jean Caune a qualifiée de « magique » et qui fait abstraction des résistances sociologiques, des inégalités et des différences sociales et culturelles, de violences symboliques aussi. La métaphore du *choc* face à l'œuvre d'art, qui trouve sa source chez les dadaïstes, exprimait cette croyance en la rencontre avec l'art, une capacité à dépasser les différences dans une perspective d'universalité.

La démocratisation culturelle apparaît dans les faits comme une conception à la fois élitiste et paternaliste, celle d'un Etat qui apporte « le bon art » à des fins tout à fait louables, de cohésion notamment. La légitimité des œuvres et des formes artistiques diffusées a été acquise par l'estampillage des experts, des critiques, des conservateurs, publics et privés et surtout, nous l'oublions trop souvent, par les acteurs du marché de l'art et de la culture (Raymonde Moulin, 1992).

La conception de la culture comme instrument de cohésion sociale s'est perpétuée pour être retraduite, moins ambitieuse, au tournant des années 1990, notamment dans les thématiques du « lien social ». La culture instrument de lien social est toujours au cœur des discours et des préoccupations des acteurs culturels dans leur ensemble. Elle a connu néanmoins de notables déplacements d'échelles et d'acteurs.

De la neutralité à l'expressivité

La conception descendante de la culture, du haut vers le bas, associée à l'idée de Nation ne saurait prendre en compte par définition des pratiques liées à la diversité culturelle entendu ici comme un pluralisme d'expressions et de pratiques, lié à la diversité sociale et ethnique d'une société⁴.

Dès 1971 pourtant, dans le cadre du ministère de François Duhamel, une autre logique politique de la culture structure l'action publique. A cette époque apparaît en effet le deuxième pan de la politique culturelle française, celui de la *démocratie culturelle*, réaffirmée par la suite et mise en œuvre en

1981 avec la victoire présidentielle socialiste.

L'affirmation d'une prise en compte nouvelle de pratiques culturelles à la fois minoritaires (ou pas) ou locales (ou non) ne manque de faire question. Les processus de reconnaissance se portent sur des



formes et pratiques culturelles à qui ont veut aussitôt faire jouer un rôle de cohésion sociale. Comme on attendait de la démocratisation culturelle qu'elle intervienne sur la cohésion sociale, on demande aux acteurs de la démocratie culturelle qu'ils fassent de même. L'échelle a changé néanmoins, passant de la Nation au quartier, des quartiers souvent périphériques. Du rock et du hip-hop « d'accord », mais pour socialiser, du hip-hop, du théâtre de rue « oui », mais pour faire lien social et mémoire. C'est ce que l'on demandera aussi, au théâtre de rue devenu art de la rue. Les figures d'artistes

troublions, engagés dans le combat politique s'estompent dans ce processus. Ceux qui sont soutenus dans le cadre de cette nouvelle politique ne sont pas n'importe quels artistes. Une nouvelle figure apparaît, celle d'un artiste « accompagnateur », nouveau visage d'un paternalisme, cette fois consensuel, *pour* « des populations en précarité socio-économique ». Pour « ces populations », la culture apportée par cette nouvelle classe d'artistes est souvent confondue avec une culture institutionnelle, celle de l'Etat, une culture venue d'en haut à nouveau.

Les artistes « pompiers du social » ont pu jouer un rôle en phase avec l'instrumentalisation de la culture à des fins de cohésion sociale. L'artiste et sa nouvelle mission, co-construite avec l'Etat et les collectivités locales, bien que porteurs de pratiques et de formes parfois « en phase avec les populations », reste souvent perçu comme un intrus. Le travail de médiation devient la clef de voute de l'intervention artistique⁵.

Des pratiques culturelles et artistiques qui n'étaient pas liées à l'histoire de l'art ont bien été soutenues à partir de 1981, mais elles se sont rapidement policées, passant d'un statut de pratiques culturelles ancrées localement et portés par les populations via des associations notamment, à celui de pratiques artistiques apportées par les artistes. Le théâtre de rue devient art de la rue, le cirque devient les arts du cirque. Cependant, il reste toujours aussi difficile, si ce n'est de reconnaître, tout au moins de laisser exister, ces pratiques initiées par les populations dans leur diversité, par « les jeunes » notamment, mais pas uniquement. Surtout quand elles sont empreintes d'un message politique, d'une intention contestataire, comme dans le hip-hop souvent, et presque toujours dans les cultures alternatives. L'un des modes de divergence entre la culture légitime et les formes culturelles est sa logique expressive,

souvent dénonciatrice et revendicative. Les finalités des *grassrooted cultures* sont diverses et vont bien au-delà ou n'ont rien à voir avec les enjeux esthétiques de l'artiste. Le problème de reconnaissance apparaît lorsque l'expressivité esthétique rejoint une expressivité politique.

Les processus de prise en compte institutionnelle se compliquent ainsi lorsque les formes culturelles initiées par des acteurs autres que ceux de la culture subventionnée émergent au fil du temps. Des processus d'intégration des cultures contestataires aux mondes de l'art sont à l'œuvre. Ce fut le cas dans les années 1990, pour les acteurs de la danse hip-hop par exemple, ceux qui passèrent de la rue à la scène de la danse contemporaine perdant leur dimension revendicative, au profit d'une intégration professionnelle aux mondes de l'art (Becker, 1992).

De l'art du conflit comme élément de cohésion sociale

Des formes nées en dehors de tout cadre institutionnel comme des expressions irrépressibles à caractère politique sont perçues comme une menace pour la cohésion sociale. Pourtant, pour avoir travaillé de longues années sur les cultures alternatives, les milieux des squats notamment⁶, nous avons constaté que l'intention des acteurs de ces mondes tout comme ceux du hip-hop et d'autres formes esthétiques, est notablement une intention participative et citoyenne. Des parcours individuels des « acteurs alternatifs » que nous avons étudiés, nous avons constaté que beaucoup sont devenus des acteurs des politiques locaux ou des citoyens engagés dans la vie de la cité. A l'inverse du sentiment de menace qu'elles génèrent, ces pratiques culturelles sont une véritable école de citoyenneté, même si elles relèvent de pratiques contestataires.

Soulignons en conclusion, avec François Dubet, qu'un enjeu de la cohésion sociale contemporaine est « moins de donner des garanties et des positions que de développer des moyens d'agir. Considérant que les sociétés sont plus mobiles, il s'agit d'armer les individus plutôt que de leur offrir des places. Ainsi va-t-on insister sur la formation, sur l'éducation de base, sur l'empowerment, sur les « capacités » des individus dirait Sen, afin que ces individus disposent de ressources et de capacités d'agir en fonction de ce qu'ils trouvent bon. »⁷

À la cohésion sociale uniforme imposée par le haut se substituent une prise de conscience politique individuelle et collective et des postures citoyennes génératrices de cohésion sociale. Les positionnements dans les débats publics que les cultures contestataires génèrent avec le temps sont encore plus remarquables lorsqu'ils concernent de jeunes gens dont on stigmatise par ailleurs le désintérêt pour la politique et le repli individualiste. Avec le temps, ils deviennent de nouveaux acteurs de cohésion sociale même s'ils ont, à un moment de leur parcours, utilisé des modes expressifs conflictuels, usant de la démocratie pour, aujourd'hui, mieux la défendre ■

1. Au « sentiment » d'un manque de cohésion de nos sociétés contemporaines correspond souvent l'idée de leur changement rapide et continu, mais aussi l'association du sentiment de manque de cohésion avec des problématiques lointaines, comme l'accroissement des mobilités, le sentiment de précarité, etc. Il nous semble important de noter, au contraire, d'une part, que ces problématiques ne sont pas nécessairement connectées, que parfois ce ne sont que des sentiments, et d'insister d'autre part, paradoxalement, sur une pensée de la relative stabilité de nos sociétés en bien des domaines (Bourdieu, 1979).
2. Notons avec Jean Caune que pour Malraux, « L'art et la culture valent comme possibilité de communion pour des civilisations sans

Dieu et, dans notre civilisation, ils relèvent d'une problématique et non d'une esthétique. Cette problématique est celle du pouvoir de la culture à fonder un sentiment d'appartenance, à donner un élan à un vivre ensemble, à partager les mêmes croyances et les mêmes valeurs» (Jean Caune, dans «*La politique culturelle initiée par Malraux*», *EspacesTemps.net*, Textuel, 13.04.2005 <http://espacestemps.net/document1262.html>)

3. Décret du 24 juillet 1959 qui fait suite à la nomination d'A. Malraux.
4. La diversité culturelle ne se réduit pas et ne recouvre pas ici la diversité ethnique caractéristique aujourd'hui de la société française. Elle renvoie à des formes d'expressions qui prennent racines (*grassrooted culture*) et se développent dans différents milieux sociaux. Voir COLLINS R., *The credential society*, New York : Academics Press, 1979.
5. Il convient d'insister ici sur les nombreuses réussites et la qualité de certaines de ces formes d'intervention artistique.
6. Fabrice Raffin, *Friches industrielles – Un monde culturel européen en mutation*, L'Harmattan, 2007.
7. François Dubet, *Intégration et cohésion sociale*, Communication à la journée d'étude organisée par l'ACOFIS à l'Institut du Développement Social, Canteleu-Rouen, le 15 mai 2008.

Références bibliographiques

- Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1988.
- Pierre Bourdieu, *La distinction, Critique sociale du jugement*, Minuit, 1979.
- J. Caune, *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, PUG, réédition 1999.
- Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, PUG, 1999.
- Randall Collins, *The credential society*, New York : Academics Press, 1979.
- Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1992.
- Fabrice Raffin, *Friches industrielles – Un monde culturel européen en mutation*, L'Harmattan, 2007.