Jean-Louis FABIANI[1]

Directeur d'études à l'EHESS

PEUT-ON ENCORE PARLER DE LÉGITIMITE CULTURELLE ?

Il s'agit ici de contribuer au réexamen des instruments que les sociologues mettent en œuvre de manière souvent routinisée pour décrire la coexistence de différentes formes culturelles présentes simultanément dans une société donnée (qu'on les aborde à partir de la production ou de la réception des œuvres). Il s'agit surtout de revenir sur les systèmes interprétatifs auxquels on a eu recours pour rendre compte de la diversité des produits culturels et des styles de consommation qui y sont attachés en la rapportant à une théorie de la domination symbolique fondée sur le constat de l'existence d'une échelle de légitimité. Il existe plusieurs couples de termes, qui ne sont d'ailleurs pas équivalents, destinés à rendre compte de l'existence d'une échelle culturelle : high/low, élite/masse, savant/populaire, légitime/non légitime (quelquefois, "libre"), production restreinte/production large, mais aussi, bien que plus rare, noble/vulgaire.

La multiplication de ces couples suffit à indiquer qu'il y a plusieurs usages du principe de hiérarchisation culturelle : des usages forts (articulés à une théorie de la légitimité qui loge toutes les significations de la consommation culturelle dans une problématique de la domination) et, plus fréquemment, des usages faibles qui se limitent à l'exploitation des constats empiriques usuels à propos de la caractérisation sociale des fréquentations culturelles. Du côté du "haut" ou du noble, la superposition de plusieurs termes contribue à entretenir la confusion : ainsi la musique que l'on considère comme "légitime" est-elle qualifiée de "savante", de "sérieuse", de "classique" (même si elle est post-romantique) ou, lorsqu'elle est produite aujourd'hui, de "contemporaine" (label auquel n'ont pas accès toutes les autres productions qui lui sont contemporaines et qui est de nature à introduire les plus grands malentendus dans les dispositifs d'enquête).

On oublie souvent en effet que les agents sociaux perçoivent de manière très diversifiée (et en règle générale à l'état crépusculaire) les hiérarchies culturelles auxquelles les sociologues assignent des fonctions très précises de classement social : bien des conclusions hâtives concernant les préférences

[1] Jean-Louis Fabiani est notamment l'auteur de la *Société vulnérable* (avec Jacques Theys, 1987), *des Philosophes de la République* (1988), de *Lire en prison* (1995), de *l'Europe du Sud contemporaine* (avec Bernard Plossu, 2000) et du *Goût de l'enquête* (2001). Il a publié cette année quatre contributions au volume *le Spectateur réinventé. Le Festival d'Avignon et les sciences sociales* (dir. Emmanuel Ethis) et vient d'achever une enquête sur les transformations du goût pour les objets dits provençaux.

culturelles sont le simple effet du malentendu qui s'instaure entre le sociologue dont l'opération consiste à uniformiser les corpus culturels, au prix d'un véritable coup de force (afin de pouvoir les inscrire sur une échelle, de leur affecter un coefficient de rendement symbolique qui suppose la constitution d'une sorte d'équivalent général) et les agents sociaux qui sont confrontés dans la réalité à la considérable hétérogénéité des objets culturels aussi bien qu'à leur incommensurabilité. En outre la maîtrise d'un savoir pratique concernant la hiérarchie des genres ou des œuvres peut fort bien ne pas donner lieu à l'intériorisation de normes conférant un prix particulier aux œuvres dites "légitimes» : c'est ce que j'ai montré à partir d'un travail récent sur la lecture dans l'univers particulier de la prison : la connaissance des critères de l'ortholecture ne conduit pas nécessairement les enquêtés à dissimuler leurs goûts où à les exprimer sur le mode de la dénégation ou de la honte de soi. Une détenue qui évoquait avec de multiples détails sa capacité de lire des ouvrages de la série Harlequin en série répondait ainsi à l'enquêtrice qui lui demandait si elle était une bonne lectrice avant son incarcération : "Ben enfin, lire des Harlequin, c'est pas bonne lectrice, hein !"[2].

La superposition des termes renvoyant à un cercle de légitimité culturelle contribue aussi à la confusion. Des produits peuvent être légitimes au sens où ils appartiennent à la culture dominante sans pour autant être "savants". Dans sa sociologie historique de l'opéra, Emmanuel Pedler montre bien que les "cultures savantes ne constituent pas les cultures dominantes des élites"[3]. Ainsi, la part imposante de diplômés au sein du public de l'opéra n'est pas contradictoire avec la constitution de choix qui privilégient l'opéra italien, segment le moins "savant" du répertoire. Il n'existe pas de relation simple entre une position culturellement dominante et une appétence pour des produits "savants" (pour autant qu'on prenne ce vocable avec un minimum de sérieux).

Brouillage supplémentaire : le qualificatif "populaire" peut-être attribué aux formes les plus ambitieuses et les plus "savantes" de production culturelle : c'est le cas particulièrement au théâtre où l'entreprise de Jean Vilar, qui a pris cette bannière à travers le *Théâtre national populaire*, a donné lieu, surtout en sa postérité, à un style de consommation franchement élitiste. Il existait ainsi jusqu'à une date récente dans la ville à forte population ouvrière de Martigues (Bouches-du-Rhône) un festival "populaire" de théâtre, qui programmait des spectacles plutôt situés à l'avant-garde (Robert Pinget, Eugène Durif, Joël Jouanneau, Arlette Namiand comptaient parmi les auteurs). Dans la même ville, un festival "mondial" de folklore propose chaque année des spectacles de danse amateur. Il n'est guère besoin de dire à quelle manifestation vont les préférences du public populaire majoritaire à Martigues. Lorsque le festival de théâtre a été interrompu, une pétition de protestation a circulé : elle a été largement signée par le public populaire des danses folkloriques, à la faveur probable d'une confusion.

---

[2]FABIANI, JL, *Lire en prison. Une étude sociologique*, Paris, Editions de la BPI, 1995p. 158.

Depuis un quart de siècle, la ligne de partage entre savant et populaire a été doublement mise en question : d'abord à travers le constat selon lequel la théorie de la légitimité a un rendement explicatif décroissant. On le voit notamment dans les comptes rendus d'enquête sur les pratiques culturelles des Français. Le titre de l'ouvrage d'Olivier Donnat, publié en 1994, en est une magnifique illustration : *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*[4]. Le grand partage entre savant et populaire serait brouillé par la crise du modèle de l'homme cultivé aussi bien que par le développement des industries culturelles ou par les effets de l'élargissement du cercle des objets reconnus comme susceptibles de faire l'objet d'une action culturelle publique. La tentation est grande dans ce cas de glisser vers une interprétation en termes de changement de configuration historique. Ce qui revient à dire : on pouvait décrire la situation en termes de légitimité il y a trente ans, mais aujourd'hui, ça ne marche plus (ou, au moins, plus aussi bien). L'obsolescence du schème interprétatif est ici à mettre au compte du changement social.

Mais il existe aussi des critiques portant sur les faiblesses de la construction théorique qui forme le soubassement de ce partage savant/populaire : la barrière rigide qui opposait la haute culture et la culture populaire s'est effondrée, nous dit-on. On connaît bien aujourd'hui toutes les offensives contre le légitimisme associées aux lectures dissidentes de l'ouvrage (populaire) de Pierre Bourdieu, *la Distinction*, publié en 1979.

Il arrive qu'on ait du mal à faire le départ entre la problématique des transformations historiques qui caractérisent la production et la consommation culturelles et la critique interne du principe de hiérarchisation culturelle : je voudrais m'employer à éclairer, au moins partiellement, les enjeux de ce débat récurrent sur la légitimité culturelle.

On traite ici de la légitimité dans son usage le plus fort, c'est-à-dire lorsqu'elle est articulée à une théorie du pouvoir. C'est évidemment chez Weber qu'on en trouve la première mise en forme, à travers une théorie générale de la violence légitime, dont la théorie du système d'enseignement élaborée dans la *Reproduction* [5] ne constitue au fond qu'une application particulière. C'est bien, dans une filiation explicitement weberienne, la capacité des représentations de légitimité à contribuer au maintien du pouvoir qui confère à la théorie son pouvoir explicatif. L'imposition de légitimité, qui est au principe de l'opération de violence symbolique, n'a d'efficacité que si elle dissimule en se déployant les "rapports de force qui sont au fondement de sa force"[6]. La puissance de la légitimité d'une action ou d'un

---

[3]PEDLER E. : *Enjeu et modernité du panthéon lyrique. Une sociologie historique de l'opéra*, Marseille, 1996, p. 191.
[4] DONNAT,O. , *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme* , Paris, La découverte, 1994.
[5] BOURDIEU P. et PASSERON, J.C. *: La Reproduction*, Paris, Minuit, 1970
[6] *Op. cit.* p. 26.

dispositif symbolique est dérivée, en dernière instance, de la force des groupes dont elles expriment les intérêts. Dans le cas de l'enseignement (et particulièrement pour la situation française), le caractère massif du dispositif d'inculcation, (manifesté à travers l'autorité pédagogique) rend aisée la mise au jour d'affinités structurales entre les valeurs des classes privilégiées et les systèmes particuliers voués à la reproduction scolaire de la culture légitime.

Les choses se compliquent lorsqu'on exporte la notion de légitimité en direction d'univers sociaux qui ne se laissent pas aisément décrire en termes de système, comme c'est le cas de la production et de la consommation culturelles, qui apparaissent comme autant de "mondes" pour parler comme Howard Becker, caractérisés par des histoires et des codes spécifiques. La définition exclusive (et bien évidemment réductrice) de l'objet d'art comme "objectivation d'une relation de distinction" est uniquement justifiée par le fait que "son appropriation suppose des dispositions et des compétences qui ne sont pas universellement distribuées"[7]. C'est l'ouverture de la *Distinction* qui fait le plus explicitement appel à la théorie de la légitimité : "plus on va vers les domaines les plus légitimes, comme la musique ou la peinture, et, à l'intérieur de ces univers, hiérarchisés selon leur degré modal de légitimité, vers certains genres ou vers certaines œuvres, plus les différences de capital scolaire sont associées à des différences de capital scolaire sont associées à des différences importantes tant dans les connaissances que dans les préférences"[8]. Il existe donc bien un gradient de légitimité.

Comment un goût légitime est-il distingué, au point de constituer explicitement un univers séparé, du goût moyen et du goût populaire ? C'est le commentaire de tableaux portant sur des déclarations de préférence qui autorise cette théorie générale du goût. Si le sociologue peut affirmer que le "goût "populaire" représenté ici par le choix d'œuvres de musiques dite "légère" ou de musique savante dévalorisée par la divulgation comme le *Beau Danube Bleu*, la *Traviata*, l'*Arlésienne* et surtout de chansons totalement dépourvues d'ambition ou de prétention artistiques comme celles de Mariano, Guétary ou Petula Clark), trouve sa fréquence maximum dans les classes populaires et varie en raison inverse du capital scolaire (ce qui explique qu'il soit un peu plus fréquent chez les patrons de l'industrie ou du commerce ou même chez les cadres supérieurs que chez les instituteurs et les intermédiaires culturels"[9], c'est parce que sur 100 sujets appartenant à un échantillon de membres des classes populaires sans diplôme de 143 personnes, 31 déclarent préférer Petula Clark alors que sur 100 sujets appartenant à un échantillon de membres de classes supérieures de 432 personnes ayant le BEPC et plus, 17 seulement affichent la même préférence. Il s'agit d'un exemple caractéristique de sur-sollicitation des données : de l'inégale distribution des compétences ou des préférences culturelles on ne peut conclure sans autre médiation à une théorie générale des propriétés distinctives de la

[7]BOURDIEU, P. : *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979, p. 252.
[8] *Op. cit.* p. 13.
[9] *Op. cit.* p. 17.

consommation de produits culturels, d'autant plus que les différences desquelles on tire ces conclusions sont souvent ténues.

Quant aux éléments de culture savante tombés dans le goût populaire à la suite d'un processus de divulgation (thème récurrent dans l'ouvrage), ils pourraient sans dommage faire l'objet d'une analyse plus complexe, qui fait droit à l'histoire des pratiques culturelles. Il en est ainsi de l'opéra de Verdi. Le goût du beau chant a fait l'objet, particulièrement dans les villes méditerranéennes, de rassemblements interclassistes, chaque groupe social pouvant d'ailleurs s'approprier les œuvres à sa façon[10]. Le plaisir des voix demeure à l'état de traces, sous des formes diverses, dans la mémoire du consommateur d'aujourd'hui, même s'il a toutes chances d'être un non spectateur d'opéra.

Les remarques méthodologiques figurant en annexe donnent un éclairage inattendu à la lecture des commentaires placés en ouverture de la *Distinction* : la classe ouvrière dans son ensemble n'a pas le poids qui est habituellement le sien dans les échantillons représentatifs. Ceci est accentué dans le cas des ouvriers spécialisés et des manœuvres, "très uniformes sous le rapport considéré, c'est-à-dire très uniformément exclu de la culture légitime". Quant aux agriculteurs et aux salariés agricoles, ils se trouvent, on s'en souvient, purement et simplement exclus de l'analyse "au terme d'une pré-enquête qui avait fait conclure à l'inadéquation totale du questionnaire et à la nécessité de recourir à de tout autres méthodes pour saisir les dispositions d'une population totalement étrangère à la culture légitime, et même, pour l'essentiel, à la culture moyenne" [11] (l'enquête considérée a été passée au cours des années soixante). Le protocole d'enquête choisi ne permet donc de saisir que de manière négative les préférences des classes populaires, ou se limite au constat de leur caractère insaisissable.

Sans appui empirique à la hauteur de son ambition explicative, la théorie de la légitimité culturelle s'apparente plutôt à une forme de métaphysique sociale. La critique du légitimisme qu'a menée Jean-Claude Passeron porte précisément sur le caractère intenable de l'hypothèse de l'efficacité universelle d'un ordre légitime[12]. L'ethnographie des pratiques culturelles des classes populaires fournit une infinité d'exemples à l'appui de cette critique et conduit à une conceptualisation alternative de la culture populaire, fondée sur le constat de l'autonomie irréductible du symbolisme dominé. Les travaux de Richard Hoggart ont été pionniers dans ce domaine, en ce qu'ils ont mis au jour une véritable rationalité

---

[10] voir le travail inédit d'André Santelli, *La vie du théâtre lyrique de Bastia (1879-1939)*. E. Pedler remarque également à propos de Marseille que " la singularité de l'arc méditerranéen découle en définitive de l'existence d'un micro-climat culturel particulier grâce auquel les élites n'investissent pas comme ailleurs les agoras comme l'opéra, laissant ainsi la place à des fractions sociales qui, en d'autres circonstances, n'auraient jamais survécu en ces lieux. S'ajoutent à cet équilibre singulier la présence pour les spectateurs les plus populaires, d'une courte tradition dédiée au music-hall et au théâtre lyrique qui survit encore pour les plus anciennes générations populaires qui fréquentent l'opéra (op. cit. p. 193-194).

[11] *La Distinction* p. 589.

[12] PASSERON, J.C. "Littérature et sociologie", in J. Lautman et P.M. Menger, *L'Art de la recherche*, Paris, La Documentation française, 1994.

pratique dans la relation que les dominés entretiennent par rapport à la culture. Mais on pourrait prolonger la critique en se demandant comment on peut concilier l'affirmation de l'efficacité de la violence symbolique (qui est au principe de toute théorie de la domination) avec la négation de l'universalité d'un ordre légitime (qui oriente la critique du légitimisme). En d'autres termes, que faire de la légitimité sans le légitimisme ? Pourrait-on aller jusqu'à abandonner toute référence à la légitimité, dans la mesure où dans ses usages les plus nombreux, qui sont le plus souvent des usages faibles, celle-ci désigne l'art officiel ou l'art reconnu par les lettrés ou par les connaisseurs, sans que celui-ci présente nécessairement un caractère hégémonique ?

L'exemple du théâtre peut être utilement convoqué pour mettre à l'épreuve la théorie de la légitimité. Celui-ci demeure en effet le cœur même de ce qu'on nomme les "pratiques culturelles les plus légitimes". Conçu à l'origine comme une machine de guerre contre le théâtre bourgeois – art de la compromission et de la somnolence post-prandiale –, le théâtre issu du projet vilarien est aujourd'hui, par les références qu'il met en jeu et par la discipline de spectateur qu'il implique, au plus loin d'une forme de culture populaire. De là, les contorsions idéologiques qui ont produit le monstre logique de "l'élitisme pour tous" selon Antoine Vitez.

Au début du siècle, "le théâtre français est essentiellement bourgeois, au pire sens du terme, et parisien", constate Robert Abirached[13]. Le "théâtre public", dans la dimension très singulière que lui a conférée l'histoire culturelle française, s'est constitué progressivement à partir du refus des formes, architecturales aussi bien qu'idéologiques, d'une activité qui était perçue seulement comme un divertissement pour philistins ou comme un marqueur de distinction sociale. C'est à la production d'un nouveau type de public que se sont attachés tous ceux qui, depuis Romain Rolland jusqu'aux promoteurs récents des politiques d'égalisation des conditions d'accès aux biens culturels, ont vu dans l'idée même du théâtre la possibilité de recréer les conditions d'une communauté, en réalisant l'association, selon le mot de Jean Vilar, entre le "facteur des pauvres et le professeur agrégé"[14]. Le théâtre est devenu l'espace utopique où devraient être abolies, fût-ce momentanément, les barrières sociales, le lieu fabuleux où sont réalisées, sans doute pour la première fois de l'histoire, les conditions de l'émergence d'une vraie communauté nationale. De ce fait, la revendication collective d'un espace propre de création très fortement soutenu par l'Etat est devenue indissociable d'une problématique de l'accès égalitaire aux biens culturels : la question de l'élargissement des publics est ainsi devenue la justification principale de la politique culturelle, au prix de malentendus croissants.

Du mythe fondateur de la communauté peuvent être dérivés tous les principes qui organisent le développement du théâtre d'intérêt public : l'esthétique du tréteau nu, l'éthique de l'ascèse et de la

---

[13]ABIRACHED, Robert. , dir, *La décentralisation théâtrale 1. Le premier âge*, Arles, Actes Sud -Papiers, 1992, p. 15

rigueur, l'exigence décentralisatrice, la transformation tendancielle du spectateur en "participant", mais aussi le refus du divertissement, la défiance à l'égard des dispositifs architecturaux ou scéniques qui structurent l'expérience bourgeoise du théâtre aussi bien que le mépris du vedettariat. La sortie hors des murs du théâtre apparaît sous ce rapport comme une libération : elle marque au plus haut degré le changement de fonction sociale de la représentation. C'est à Avignon, remarque Philippa Wehle, que Vilar "paracheva le style dépouillé qui l'avait fait connaître à Paris. Ses idées trouvèrent leur lieu d'élection naturel dans le plein air car il n'y avait, évidemment, aucun besoin ici de jolis décors, de machinerie ni d'autres artifices de mise en scène[15]".

Si l'on considère aujourd'hui la pratique de spectateur au théâtre, telle qu'elle est saisie par les enquêtes de fréquentation, on s'aperçoit que celle-ci continue de présenter les caractéristiques les plus élitaires. "La fréquentation des lieux de spectacle et d'exposition demeure aujourd'hui comme il y a vingt ans la dimension la plus caractéristique du rapport cultivé à la culture : la détention de la "culture de la sortie", entendue comme le fait d'associer une large variété et un rythme élevé de sorties, demeure l'apanage d'une minorité dont la plupart des éléments se recrutent dans les milieux de cadres et professions intellectuelles supérieures, notamment ceux qui sont les plus diplômés et/ou habitent la région parisienne", remarque ainsi un des responsables de l'enquête de 1989 sur les pratiques culturelles des Français[16]. Il s'agit là de la contradiction la plus apparente entre le programme social du théâtre public et ses conditions effectives d'existence : on y trouve la matière principale de tous les débats sur l'échec de la démocratisation culturelle, en oubliant que sous la bannière de l'égalisation des conditions d'accès aux biens culturels ont successivement défilé les artistes de l'avant-garde théâtrale depuis le début du siècle et les professionnels de l'action culturelle depuis le tournant des années soixante, les uns et les autres cherchant essentiellement à travers la convocation du public la reconnaissance de leur propre existence sociale.

La question du théâtre permet d'introduire à une autre difficulté inhérente à toute théorie de la légitimité culturelle : le décrochage, inscrit dans le processus même d'autonomisation d'un champ artistique, entre le goût bourgeois et les recherches formelles de l'avant-garde esthétique. Ce décrochage constitue une sorte de lieu commun de l'observation culturelle, mais on en tire rarement toutes les conséquences qui ne manquent pas d'affecter une théorie générale de la légitimité. Ainsi Pierre Bourdieu, qui a proposé une analyse inégalée à ce jour des rapports du théâtre bourgeois et du théâtre d'avant-garde, considère simplement cette forme d'opposition sous la rubrique des "variantes du goût dominant" dans laquelle la distinction entre fractions dominantes et fractions dominées de la classe dominante n'est pas d'un grand secours, à moins qu'on doive considérer que Françoise Dorin et

---

[14]WEHLE, Philippa., *Le théâtre populaire selon Jean Vilar,* Arles, Actes-Sud, 1991.
[15] Ph. Wehle, *op. cit.* p. 49
[16] DONNAT, Olivier : *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme,* Paris, La Découverte, 1994.

Bernard-Marie Koltès constituent deux composantes complémentaires du "goût légitime" : mais cette notion se trouve alors vidée de tout contenu opératoire.

Les travaux sociologiques sur la culture ont plutôt tendu récemment à remettre en question l'efficacité de la coupure entre culture savante et culture populaire lorsqu'elle est déconnectée du processus historique de son émergence. Chandra Mukerji et Michael Schudson remarquent que les travaux sur les cultures populaires ont joué un rôle central dans les sciences sociales au cours du dernier quart de siècle : leur capacité d'innovation tient principalement au fait que leur développement rapide a ébranlé les présupposés des savoirs constitués dans ce domaine et remis en question les partages disciplinaires établis. Il est vrai que l'apparition spectaculaire de départements de communication et d'études culturelles, pour ne rien dire des spécialisations portant sur des minorités, doivent beaucoup à la contestation universitaire de l'ordre culturel établi, contestation indissociable des bouleversements morphologiques survenus dans le monde universitaire occidental (culture populaire étant ici synonyme de culture dominée, expression de la situations de minorités et offrant des munitions de choix aux "entrants" dans la compétition universitaire).

A ce titre, les nombreuses études sur les pratiques culturelles des dominés ont majoritairement tenté d'établir que ceux-ci mettaient en œuvre des compétences complexes là où l'on n'avait vu que les gestes les plus frustes. La dimension de réhabilitation est ici incontestable. Il convient d'y ajouter que le message idéologique des sciences sociales depuis leur constitution revient presque toujours à l'expression d'une forme de relativisme culturel. La sociologie a eu un rôle central dans ce domaine : alors même que les membres de l'Ecole de Francfort continuaient leur combat contre la culture de masse, les sociologues empiriques, de David Riesman au début des années cinquante jusqu'à Herbert Gans dans les années soixante dix, n'ont cessé de défendre les mérites des cultures non légitimes [17]. Comme le remarquent les auteurs de *Rethinking Popular Culture*, "la frontière entre la culture élitaire et la culture populaire fait encore l'objet de patrouilles et les barrières sont maintenues, pour des motifs politiques et sociaux bien plus que pour des motifs purement esthétiques" [18]. La recherche en sciences sociales a donc été partie prenante dans le processus de déhiérarchisation des corpus qui a marqué la vie culturelle du dernier quart de siècle.

La réflexion menée par Michel de Certeau sur la culture recoupe évidemment un certain nombre de ces thèmes, notamment lorsqu'il s'agit de reconnaître l'invention et la créativité des pratiquants anonymes dans leurs actions quotidiennes ou lorsqu'il devient impératif "d'analyser comment l'opération

---

[17] RIESMAN David, The Lonely Crowd, New Haven, Yale University Press, 2001(1951) et GANS Herbert. Popular Culture and High Culture : An Analysis and Evaluation of Taste, New York, Basic Books, 1999 (1974)

[18] MUKERJI Chandra and SCHUDSON, Michael, *Rethinking poplar Culture : Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, Berkeley, U.C. Press, 1991, p. 38.

culturelle se module sur les registres différents du répertoire social et quelles sont les méthodes grâce auxquelles cette opération peut être favorisée"[19]. Mais l'un des apports principaux de Michel de Certeau, dont le travail a été mal lu par les sociologues de la légitimité culturelle (sans doute parce qu'il ébranlait trop, sans avoir vraiment l'air d'y toucher, les fondements de leur théorie), réside dans la disqualification des usages convenus de la notion de "culture populaire". En posant une question radicale :"Où sommes-nous ailleurs que dans la culture savante ? Ou si l'on veut : la culture populaire existe-t-elle ailleurs que dans l'acte qui la supprime ?", Michel de Certeau associe l'opération savante à la décomposition ou à la "répression" d'une culture : "c'est au moment où une culture n'a plus les moyens de se défendre que l'ethnologue ou l'archéologue apparaissent"[20]. L'article sur la "beauté du mort" offre, vingt six ans après sa publication, une conceptualisation encore satisfaisante du processus de mise en patrimoine : l'histoire récente lui fournit un bon nombre d'exemplifications. Mais la réflexion de Michel de Certeau sur la culture a un autre mérite : elle est pratiquement la seule à aborder de front la question de ce qu'on peut appeler, maladroitement, la "crise de légitimité" des cultures légitimes : "le discrédit des autorités est notre expérience"[21]. Ce constat peut être appliqué aux autorités culturelles : Emmanuel Pedler, dans une analyse éclairante sur une des pratiques les plus élevées dans la constellation des sorties culturelles (l'opéra) affirme que celle-ci est devenue une pratique minoritaire :"Y compris chez les classes dites "supérieures", les distances avec les arts savants – notamment musicaux – se sont creusées de façon très sensible"[22].

Au fond, le principal intérêt du maintien de la référence à la notion de légitimité réside dans sa capacité de rendre compte de processus de sélection des œuvres ou des genres qui transforment les contextes sociaux de leur consommation et qui produisent de nouvelles configurations de sens. C'est ainsi que Lawrence Levine montre comment Shakespeare, dont les œuvres servaient de support à un véritable divertissement populaire au cours du XIXe siècle aux Etats-Unis, est devenu au tournant du siècle l'exemple même de la haute culture[23]. Le changement de statut de l'œuvre de Shakespeare est indissociable d'un certain nombre de transformations sociales et culturelles : le déclin de la rhétorique et de l'art oratoire (dans l'enseignement – dont les Shakespeare était un support privilégié, mais aussi dans la vie sociale et politique) a cumulé ses effets avec le processus de ségrégation progressive des publics : le théâtre cesse d'être le lieu de rencontre des différents groupes sociaux. L'offre culturelle aux Etats-Unis est caractérisée à partir de cette époque par une fragmentation croissante. Le travail de Levine illustre la fécondité d'une approche des biens culturels en termes de processus plutôt qu'en termes de stratification homologue des objets et des publics. Mais il invite aussi à considérer avec suspicion

---

[19]

[20] de Certeau, *op.cit.* p. 51.

[21] *Op. cit* p. 20.

[22] PEDLER p. 17.

[23] LEVINE, L. *Highbrow/Lowbrow*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

l'usage mécanique du couple haut/bas ou savant/populaire, qui conduisent à considérer la culture sur un plan vertical et à être piégé par des homologies qui dissimulent à la fois les processus historique de production des contextes de signification des œuvres aussi bien que la multiplicité des modes de rapport aux œuvres.