

Politique de la ville : quelles finalités culturelles ?

Une évidence s'est imposée dans la politique de la ville : on ne peut revitaliser et solidariser l'espace urbain sans ses habitants, on ne peut faire l'impasse sur la culture, l'initiative, la créativité, si l'on veut changer les représentations, réduire les conflits d'intérêt, dépasser l'approche technique ou purement matérielle qui a souvent prévalu.

Rendre à la ville sa fonction de débat et d'échange, de confrontation des regards singuliers portés sur elle, sur les espaces de vie par les habitants comme par les artistes ou les intellectuels, contribue à la cohésion sociale. Celle-ci passe notamment par des formes diversifiées d'appropriation des questions qui traversent la cité et son devenir. Cela suppose qu'il y ait expression et écoute de tous les groupes concernés dans leur diversité culturelle, y compris hors des codes et des cadres traditionnels du débat démocratique local souvent inopérants. Les actions et "projets" culturels peuvent être à la fois des "espaces" privilégiés d'activation du débat urbain et d'une démocratisation culturelle "interactive" en rupture avec la vision descendante, voire condescendante qui domine souvent.

Les pouvoirs publics, n'ayant pas vocation à tout entreprendre et tout régenter ni à instrumentaliser l'initiative des habitants et des acteurs, peuvent initier dans ce cadre des attitudes nouvelles illustrant l'idée centrale que le contrat devrait être au cœur de la relation citoyen-décideur. On y gagnerait en efficacité et en imagination. Le "projet républicain" serait moins abstrait pour les gens auxquels il est censé s'adresser en priorité si tous les services publics, la pluralité des projets de vie, des projets culturels étaient pris en compte comme un creuset du vivre ensemble. Les jeunes en particulier se sentiraient moins exclus du jeu social, mieux respectés et reconnus pour leur vitalité souvent créatrice si cette dernière était valorisée, y compris par les médias plus aptes à désigner les attitudes de rejet ou délictuelles des jeunes.

Service public de la culture et politique de la ville

Ce contexte éminemment culturel au sens large du terme doit être saisi par le "service public de la culture" dont la fonction n'est pas de résoudre les crises mais de les révéler et de les dépasser. Ces espaces en crise sont à situer dans une ambivalence : espaces de préfiguration des ten-

La culture, un besoin d'État ? Guy Saez commente le point de vue de Claude Patriat, page 45

Patrimoine : Dominique Poulot analyse le projet citoyen de Patrice Béghain, page 47

Art contemporain : Paul Ardenne lecteur de Christian Ruby, page 50

dances lourdes de la société, ils sont aussi espaces d'innovation et de solidarité. Nul besoin "d'injonction sociale" par des pouvoirs publics sommés eux-mêmes d'agir par la vox populi car, de très nombreuses démarches artistiques et culturelles l'attestent, à des situations exceptionnelles répondent des attitudes exceptionnelles. Il suffit de les connaître, de les accompagner, de rendre possible leur épanouissement.

Dans ce cadre, que peut-on attendre d'une implication du service public culturel dans la politique de la ville ? On sait depuis longtemps ce qu'apportent l'art et la culture : ils créent pour les habitants la capacité d'une expression singulière, différente des relations ordinaires ; ils contribuent à changer les représentations et à casser l'enfermement ; ils permettent le regard des artistes sur les gens et sur les espaces ; ils contribuent aussi à la réussite, et donc à réduire les risques de l'échec individuel ou collectif, dans l'éducation ou dans l'accès à la formation ; ils produisent

René Rizzardo
(suite page 3)

dans ce numéro

Service public et culture

Dossier central

14 contributions
pour une réflexion actualisée.
Cahier détachable page 9.

- **Jacques Renard** interroge la complicité conflictuelle qui lie l'État et les arts, page 4
- **Jean-Pierre Saez** poursuit la réflexion sur la fonction sociale des politiques culturelles, page 6
- **Biblio** page 45

agenda

Mai

7 mai, Evron
Intercommunalité en milieu rural. Quelles démarches et quel partenariat pour les projets culturels ?
Organisé en partenariat avec le SVET des Coévrans, le CG de la Mayenne et la DRAC des Pays-de-Loire.
Contact : Observatoire des politiques culturelles, tél. 04 76 44 33 26, fax 04 76 42 23 79.

7-9 mai, Strasbourg
La danse,
une culture en mouvement
Organisé par le Centre de Recherches Européennes en Education Corporelle, ce colloque se propose de faire un bilan des conceptions actuelles de la danse et de la création chorégraphique.

Contact : CREEC, Université Marc Bloch, tél./fax 03 88 41 74 77.

29 mai-2 juin, Liège
Mosaica. Premières Rencontres du tourisme culturel européen
Organisé autour d'une exposition, d'un salon professionnel, de séminaires et de conférences scientifiques. Quatre ateliers s'articuleront autour de deux thèmes : les nouveaux métiers du patrimoine et les nouveaux chantiers du tourisme culturel.

Contact : Mosaica, Bruxelles, tél. + 32 2 219 70 85, fax + 32 2 219 13 89.

Juin

4-5 juin, Marseille
L'évaluation des politiques publiques en France et en Europe : acquis et défis de la prochaine décennie
Ce colloque a pour vocation de faire un état des lieux des pratiques et des acquis aux niveaux local, national et européen et abordera quatre thèmes principaux : l'évaluation dans les enjeux de la décentralisation, l'évaluation des politiques sociales, la qualité de la commande, et environnement, infrastructures et évaluation.

Contact : Sylvie Chioussé, Céreq, tél. 04 91 13 28 88, fax 04 91 13 28 80.

10-11 juin, Trappes
Les éducations artistiques
Organisé dans le cadre de la huitième édition de Banlieues'Arts, festival des pratiques artistiques en milieu scolaire, ce colloque national abordera trois thèmes essentiels : Education artistique et sens, Education artistique et territoire, Education artistique et formation.

Contact : Karine Gloanec, Pascale Canivet, Association culturelle de Trappes, tél. 02 54 80 79, fax 02 54 80 80 89.

16-17-18 juin, Vitoria Gasteiz, Espagne
Initiative privée et secteur public, quel management culturel ?

Contact : Esther Prada, C / Mondragon, 11 E-01013 Vitoria Gasteiz, tél. 945 25 35 00, fax 945 25 38 74.

21-23 juin, Dijon
La culture scientifique dans le développement des sciences et des techniques
XVII^e Congrès de l'Association des musées et centres pour le développement de la culture scientifique, technique et industrielle, organisé avec la collaboration de l'OCIM.

Contact : Carole Grandgirard, AMCSTI, tél. 03 80 58 98 50, fax 03 80 58 98 58.

24-25 juin, Anglet
Mémoire(s) et bibliothèques
Appel à communication
Ce colloque organisé par la FFCB propose une réflexion sur les rôles et les missions des bibliothèques dans la transmission de l'histoire à travers un travail sur de grands événements historiques et sur les outils susceptibles d'y contribuer (documents, témoignages, internet...).

Contact : Béatrice Pedot, FFCB, tél. 01 43 57 85 02, fax 01 43 57 84 17.

Juillet

5-10 juillet, Dourdan
Paroles, savoirs et pouvoirs dans les politiques publiques
Université d'été internationale de la FFMJC.

Contact : FFMJC, Marc Lacreuse, tél. 01 44 69 82 25, fax 01 44 69 82 30.

Septembre

15-17 septembre, Montréal
Deuxièmes Rencontres francophones sur les nouvelles technologies et les institutions muséales
Organisé par l'OCIM et la Société des Musées Québécois. Ces rencontres permettront de découvrir le Cybermusée, lieu de rendez-vous des muséologues et des professionnels intéressés à développer des moyens novateurs et abordables pour mieux utiliser les nouvelles technologies.

Contact : OCIM, tél. 03 80 58 98 50, fax 03 80 58 98 58.

16-17 septembre, Lille
L'accès à la culture, un défi pour les villes en Europe
Rencontres des villes d'Europe à l'invitation du ministère de la Culture et de la Communication.

Contact : OPC, tél. 04 76 44 33 26, fax 04 76 42 23 79,

23-24 septembre, Pampelune
Ideas about Europe
Le Centre d'Etudes Européennes organise ces rencontres internationales annuelles.

Contact : Université de Navarre, tél. 34 948 42 56 34, fax 34 948 42 56 22.

Octobre

14-15 octobre, Leognan
Maires de petites villes en l'an 2000
Assises de l'Association des petites villes de France.

Contact : Association des petites villes de France, tél. 01 45 44 00 83, fax 01 45 48 02 56.

22-23 octobre, Paris
Villes Européennes en transformation
Colloque européen organisé par le LATTs dans le cadre de l'association européenne pour la recherche urbaine à l'Ecole nationale des Ponts et Chaussées à Paris.

Contact : Christian Lefèvre, tél. 01 64 15 30 00.

26-30 octobre, Varsovie et Cracovie
Rendez-vous européens
Initiés par l'OCIM, ces rendez-vous ont pour objectif de faire découvrir les institutions muséales et de rencontrer et échanger avec des professionnels européens sur des problématiques communes.

Contact : OCIM, tél. 03 80 58 98 50, fax 03 80 58 98 58.

28-30 octobre, Debrecen (Hongrie)
Culture and activity

Contact : Nullpont cultural association, tél. +36 52 512 900, fax +3652 412 336.

29-30 octobre, Weimar
Les Rencontres de Weimar
La réunion annuelle des Rencontres, association des villes et des régions d'Europe pour la culture, rassemble les élus de 25 pays d'Europe à Weimar, capitale culturelle européenne en 1999.

Contact : Les Rencontres, Katell Martin, tél/fax +33 (0)1 45 38 70 13, e-mail : rencontr@club-internet.fr

Novembre

25-27 novembre, Grenoble
Pour une sociologie des œuvres
5^e Colloque international de sociologie de l'art.
Département de sociologie, Université Pierre Mendès France, Grenoble.

Contact : Gisèle Peuchlestrade, tél. 04 76 82 56 48, fax 04 76 82 56 65.

Décembre

9-11 décembre, Montpellier
L'expérience sensible
Journée d'étude sur les pratiques artistiques à l'hôpital psychiatrique.

Contact : Brigitte Challande, Les murs d'Aurelle, tél. 04 67 33 99 52.

de la mémoire et permettent à un peu plus de gens de s'approprier les questions urbaines ; et sans doute bien d'autres choses intimes et secrètes qui rendent la vie moins dure. Ainsi rappelons que l'écriture de journaux personnels est une des premières pratiques culturelles de nos concitoyens.

L'innovation culturelle dans l'espace urbain

Mais on peut aussi faire l'hypothèse que les institutions artistiques et culturelles évoluent par cette confrontation à des situations exceptionnelles ; le regard qu'elles portent sur les publics potentiels et sur les relations avec eux, font évoluer leurs missions. Elles acceptent de nouveaux questionnements et la démocratisation culturelle prend un tour concret, stratégique.

L'espace urbain, espace d'innovation culturelle peut aussi être un espace d'innovation administrative et d'évolution des normes de l'action publique.

Moins d'a priori, plus de diagnostic et d'objectifs concertés, moins de certitudes, plus d'écoute, une juste appréciation des outils et des moyens les mieux adaptés, de la volonté politique et de la durée surtout, et un peu d'évaluation des actions menées sur le terrain. À ces conditions la politique de la ville peut être une occasion à saisir, elle est un espace de synthèse entre le social et la culture, l'art, l'urbanisme et le patrimoine. Elle permet aux programmes et actions culturelles des pouvoirs publics de rencontrer la population à partir de ses désirs et non des présupposés portés sur elle.

Elle peut être enfin l'étape précieuse pour faire reconnaître la place de la culture dans un projet urbain et rendre par là-même plus évidente et nécessaire la compétence culturelle rendue possible par la nouvelle loi pour les communautés urbaines et d'agglomération. Ce n'est plus seulement la culture "normative" mais ce sont les différents contours d'une production culturelle multiforme qui dynamisent l'espace urbain.

Le service public culturel auquel nous consacrons un dossier dans ce numéro peut être ici régénéré et mieux refondé.

René Rizzardo

éditorial

Séminaires et formations de l'Observatoire des politiques culturelles

19-20 mai, Grenoble
Modes de gestion des équipements culturels

En partenariat avec le service formation continue de l'IEP Grenoble.
La gestion du champ culturel s'est organisée autour de deux pôles que sont la régie directe et l'association. Par ailleurs, les contraintes financières des équipements rendent nécessaire une optimisation des moyens en personnel. Le séminaire consistera en une réflexion sur les différentes formes de régie et de délégations de service public et sur les relations entre les associations et les pouvoirs publics et interrogera l'adéquation d'un mode de gestion au regard de la question du personnel.

Contact : IEP Grenoble, Fabrice Caillet,
tél. 04 76 82 60 13, fax 04 76 82 60 79.

28-30 septembre, Grenoble
Politiques culturelles en France et en Europe
Séminaire destiné aux responsables culturels généralistes.

Contact : OPC, tél. 04 76 44 33 26, fax 04 76 42 23 79.

5-6-7 octobre, Lyon
La mise en réseau des établissements d'enseignement artistique de musique et de danse
En partenariat avec le service formation continue du CEFEDM Rhône-Alpes.

La réflexion conduite sur le redéploiement des activités des établissements d'enseignement de la musique et de la danse intègre la définition de nouvelles missions notamment par la mise en réseau des activités et des ressources de ces établissements. Un séminaire de formation initié dans le cadre d'une convention de collaboration entre le CNFPT et la DDF du ministère de la Culture et de la Communication et réalisé par l'Observatoire des politiques culturelles propose aux professionnels de faire le point sur ces questions.

Contact : Michèle Ferrier-Barbut,
OPC, tél. 04 76 44 33 26, fax 04 76 42 23 79.

11-22 octobre, Grenoble
Politiques de la culture et administration
En partenariat avec le Département des Affaires Internationales du ministère de la Culture et de la Communication. Accueil de professionnels étrangers.

Contact : OPC, tél. +33 (0)4 76 44 33 26, fax +33 (0)4 76 42 23 79.

27-28 octobre, Grenoble
Personnels des équipements culturels : statuts et régimes juridiques

En partenariat avec le service formation continue de l'IEP Grenoble.
L'évolution des missions et la pluralité des statuts juridiques des équipements culturels des collectivités locales contraignent les équipes dirigeantes à gérer des personnels relevant de régimes sociaux de plus en plus diversifiés. Cette formation permet aux stagiaires d'acquérir la connaissance des principes essentiels des droits des personnes au travail dans les entreprises culturelles, susceptibles d'éclairer leurs pratiques professionnelles.

Contact : IEP Grenoble,
Fabrice Caillet, tél. 04 76 82 60 13, fax 04 76 82 60 79.

Formation/DESS cadres culturels territoriaux
Recrutement de la promotion 2000-2001
Voir information en dernière page

Administration de l'art ou art de l'administration ?

LA RELATION QU'ENTRETIENNENT LES ARTS ET LES POUVOIRS PUBLICS, QU'IL S'AGISSE DE L'ÉTAT CENTRAL, OU DES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES, EST RÉGIE PAR UN PARADOXE, OU UNE CONTRADICTION, QUI NE POURRA JAMAIS ÊTRE SURMONTÉE. LES POUVOIRS PUBLICS SONT LES GARDIENS DE L'ORDRE, ILS ÉDICTENT DES NORMES, ILS RÉGLEMENTENT ET CONTRÔLENT : TEL EST LEUR RÔLE. OR, DÈS LORS QU'ILS S'INTÉRESSENT AUX ARTS, ILS CONTRIBUENT À FACILITER L'EXPRESSION DU DÉSORDRE !

Ministre ou maire, le Prince doit se rendre à l'évidence : s'il est vrai que la culture peut renforcer la cohésion sociale et faciliter la paix civile en rassemblant autour de valeurs communes, il n'en reste pas moins que l'artiste est d'abord un rebelle. Penser, créer, "c'est dire non", selon le mot du philosophe Alain, et cette remise en cause interpelle la rationalité que l'État se doit d'instituer ou de préserver.

L'État et les arts : une complicité conflictuelle

Dans nos sociétés démocratiques développées, un consensus existe, même s'il a quelquefois été conquis de haute lutte. L'État doit soutenir les arts, mais rester neutre. Il respecte l'indépendance de la création artistique, il n'intervient pas sur les contenus et les formes esthétiques. Il est libéral, au sens politique du terme. Mieux encore, il doit protéger les arts, lorsque ceux-ci sont menacés. Car la liberté de création peut en certaines circonstances se révéler fragile. On l'a bien vu tout récemment en France, lorsque la prise du pouvoir par un parti d'extrême-droite dans certaines municipalités a eu pour conséquence la mise au pas d'artistes et d'associations ou la fermeture d'institutions culturelles, rappelant alors les heures sombres d'une époque que l'on croyait pourtant à tout jamais révolue.

Mais ne faut-il pas pousser plus loin l'analyse ? Puisque le Prince s'est transformé au fil des ans en État-Providence, n'a-t-il pas progressivement porté atteinte, d'une autre façon, à la liberté des artistes, en mettant ceux-ci en situation de dépendance économique ? Sans la subvention, sans le soutien public renouvelé chaque année, point de salut... À l'aune de la contrainte financière cependant, il est aisé de rétorquer qu'aucun système n'est à l'abri de reproche fondamental. Lorsque l'État est absent et que règne la seule loi du marché, quelle est la liberté des créateurs, soumis aux impératifs de rentabilité immédiate, ou contraints de plaire aux forces qui se sont acquises des positions dominantes ? L'intervention publique apparaît bel et bien un contre-poids indispensable à

la prégnance des intérêts financiers, en particulier si l'on veut bien admettre cette donnée essentielle, à savoir que les biens et services culturels ne sont pas des marchandises comme les autres.

Aussi l'État s'est efforcé d'organiser, de codifier cette relation essentiellement conflictuelle avec les arts. Il a établi des modalités d'intervention, défini des règles et des critères, bref construit peu à peu un cadre réglementaire et financier, même si parfois il ne l'a pas fait sans tâtonner ou même tomber dans le piège d'un certain bureaucratisme : autant de tentatives pour proposer des règles du jeu aux professionnels, et pour trouver un équilibre, toujours délicat, entre les crédits publics et les ressources propres des institutions ou des équipes de création. Cet édifice administratif s'est façonné en couches successives, et s'est diversifié au fur et à mesure de la prise en compte par l'État de nouveaux champs d'expression artistique, des beaux-arts traditionnels aux nouvelles formes culturelles, rock, photo, design, rap... Il est en particulier notable que, pour répondre à la triple nécessité d'expertise, d'objectivité et de concertation, l'administration culturelle

s'est associée le concours de nombreuses commissions, consultatives en droit et décisionnelles en fait, qui sont composées de personnalités extérieures à l'appareil d'État lui-même : directeurs d'équipements culturels, universitaires, artistes de renom, même journalistes... Ce sont ces commissions, et non les fonctionnaires dans le silence de leurs bureaux, qui attribuent le plus souvent commandes, bourses, aides aux différentes catégories de créateurs. En outre, des inspecteurs dans les services centraux, des conseillers dans les directions régionales du ministère de la Culture contrôlent, vérifient, consultent...

Puisque le Prince s'est transformé au fil des ans en État-Providence, n'a-t-il pas progressivement porté atteinte, d'une autre façon, à la liberté des artistes, en mettant ceux-ci en situation de dépendance économique ? Sans la subvention, sans le soutien public renouvelé chaque année, point de salut... À l'aune de la contrainte financière cependant, il est aisé de rétorquer qu'aucun système n'est à l'abri de reproche fondamental.

Peut-on parler d'un art officiel insidieux ?

Au terme de ce processus, une autre critique s'est faite jour. Autour et au sein de l'administration, se seraient constitués des réseaux de connivence, rassemblant artistes, critiques d'art, fonctionnaires, conservateurs de musées et inspecteurs de la création, et mus, sans qu'ils en soient toujours conscients, par des goûts similaires, des références communes, des effets de mode. Selon certaines interprétations, une sorte de nouvel art officiel, ou de nouvel académisme contemporain serait ainsi né de façon insidieuse, et fournirait alors la preuve qu'un système de subventions publiques, quelles que soient ses bonnes intentions, produit nécessairement des dérives qui sapent en définitive son bien-fondé. Toutefois, l'examen des faits ne confirme pas cette analyse. À titre d'exemple, le bilan fait en France de la politique d'achats d'œuvres d'art par les FRAC, fonds régionaux d'art contemporain, soutenus conjointement par l'État et les régions, révèle

un incontestable pluralisme : pluralisme entre les artistes déjà reconnus et les nouveaux talents, pluralisme entre les artistes français et étrangers, pluralisme entre les galeries d'art. Il reste que la question demeure : la cooptation, la reconnaissance par les pairs et les médias, la recherche de la notoriété l'ont-elles emporté sur la quête de la diversité la plus large de la création ainsi que des préoccupations des publics ?

Redéfinir les rapports entre l'art et l'administration de l'art

Aujourd'hui le caractère incontournable, mais aussi l'ampleur croissante de l'intervention publique invitent à en préciser à nouveau les objectifs. Soutenir la création ? Le principe est simple, mais son exécution suppose, de la part de l'administration de l'art, beaucoup de doigté et de souplesse. Diversité et renouvellement de la création, interdisciplinarité et décloisonnement, développement des institutions et promotion de l'innovation : tels sont les concepts ou mots-clés, qu'il n'est pas si aisé de concilier. Et puisqu'il s'agit d'argent public, il faut bien que l'État, - répétons-le, en respectant strictement l'intégrité des démarches artistiques - contrôle la bonne utilisation des deniers qu'il dispense, c'est-à-dire leur adéquation aux fins ayant justifié leur mobilisation.

Mais il est un second objectif dont l'État ne peut se désintéresser : c'est celui de l'usage qui est fait de l'art. Il revient aux pouvoirs publics de contribuer à la diffusion de l'art, de veiller à sa rencontre avec les publics, d'articuler ce rapport éminemment complexe entre l'art et la société. Il s'agit ici d'une mission d'intérêt public : non seulement élargir le cercle des initiés, favoriser la consommation des produits de l'art, mais encore formuler un dessein plus global, de nature civique. Une telle approche engage l'art, et la politique culturelle, dans le champ de la démocratie : le partage, la solidarité, la lutte contre les inégalités, peut-être aussi la vertu, en constituent les idées motrices.

Mais qu'attend donc la société de l'art et de la culture ? Rien parfois, mais souvent beaucoup, et même toujours plus, si l'on en croit du moins les discours de responsables politiques. Ceux-ci appellent l'art au chevet de la société malade, frappée par le chômage, l'exclusion, la perte de repères. Un autre danger surgit alors, celui d'une instrumentalisation des artistes, que l'on voudrait transformer en thérapeutes sociaux, chargés de panser les plaies de tous les laissés pour compte. L'art devrait-il servir à d'autres fins que lui-même ? Disons-le clairement, les créateurs n'ont pas vocation à devenir une nouvelle catégorie de travailleurs sociaux. Mais, s'il convient de préserver l'art de toute vision utilitariste, en revanche l'idée d'une responsabilité sociale des professionnels culturels, en tous cas des institutions culturelles, peut-être tout à fait plaidée. Cette dernière s'incarne dans une relation avec un public, avec un territoire, dans la sensibilisation d'une population aux réalités de la pratique et de l'offre artistiques, dans une action de proximité susceptible d'intéresser les nouvelles classes d'âge dans le cadre scolaire aussi bien que des groupes spécifiques dans une zone urbaine défavorisée.

À l'aube du 21^e siècle, il semble bien que l'art et l'administration de l'art gagnent à redéfinir leurs rapports. Une double

évolution peut être préconisée. Du côté des artistes d'abord. Si l'État n'est qu'un payeur, si la subvention se transforme en assistance, alors l'artiste est voué à n'être qu'un courtisan. Le jeu de rôles est inépuisable : méfiance, dédain, indifférence, mépris s'affichent au gré des nominations, jugées forcément hasardeuses, et des subsides, toujours chichement mesurés. En fait, c'est une transformation des mentalités qu'il convient d'opérer. L'idée d'une carte blanche aux créateurs a trop longtemps prévalu. Or, la subvention publique suppose une relation dialectique entre un droit (à recevoir une aide) et un devoir (de remplir une mission). L'argent public n'est pas une simple commodité, obtenue après la tournée de divers guichets que l'on va solliciter les uns après les autres. On peut ici citer le mot fameux de Firmin Gémier, selon lequel "le théâtre (et par extension tous les arts) est régi par l'esprit public bien plus qu'il ne le régit".

Clarifier les obligations de l'État

Mais il faut aussi améliorer l'administration de l'art. L'État, à son tour, a des obligations, et la première est celle de l'excellence dans son mode de faire. Il reste des progrès à faire sur ce plan : davantage de rigueur dans l'instruction des dossiers, de transparence dans les choix, de rapidité dans le versement des aides, de compétence dans l'évaluation et le contrôle des actions menées. En outre, l'État doit sans cesse s'adapter : accroître, s'il se peut, ses moyens, renouveler et

former ses agents, prendre les décisions au plus près du terrain, - ce que l'on appelle en France la déconcentration -, en un mot opérer ce lent et profond changement qui fera de lui un partenaire autant qu'une puissance tutélaire. Il est à cet égard remarquable que le ministère français de la Culture ait cette année mis en chantier une charte des missions de service public dans le spectacle vivant, destinée à clarifier les liens entre les services administratifs et les structures et équipes subventionnées, et donc à redire à la fois les raisons de

l'intervention de la collectivité publique en faveur des arts de la scène, et les règles qui s'y attachent.

Retour en arrière, nostalgie d'une époque fondatrice, celle d'André Malraux, Ministre de la culture pendant onze ans au temps du Général de Gaulle ? Non, plutôt projet lucide et sain de refonder le rôle de l'État, de redonner un sens au service public, et aussi peut-être de galvaniser les énergies des artistes et des créateurs. Car c'est en eux-mêmes d'abord que ceux-ci trouveront le ressort de leurs victoires futures.

Jacques Renard
Professeur, IEP Grenoble

Bibliographie

Jacques Renard est notamment l'auteur de *La Politique culturelle de la Finlande*. Rapport d'un groupe d'experts européens compilé par Jacques Renard, Strasbourg : Conseil de l'Europe, 1996

Que peuvent les politiques cul

Suite d'un débat

UN SUJET DE DÉBAT S'IMPOSE DEPUIS LA FIN DES ANNÉES 80 DANS LES POLITIQUES CULTURELLES : CELLES-CI SONT INVITÉES À APPORTER LEUR CONTRIBUTION À LA RÉGÉNÉRATION DU LIEN SOCIAL, OU ENCORE À LA LUTTE CONTRE LA "FRACTURE SOCIALE". CE THEME CONNAIT ÉGALEMENT DES DÉCLINAISONS DIVERSES DANS BON NOMBRE DE PAYS EUROPÉENS. DANS UNE CERTAINE MESURE, IL PROLONGE ET RENOUVELLE DES PROBLÉMATIQUES DÉVELOPPÉES PAR L'ÉDUCATION POPULAIRE, L'ANIMATION SOCIO-CULTURELLE ET L'ACTION CULTURELLE DANS LES ANNÉES 60/70.

La recherche diffuse d'une meilleure efficacité sociale des politiques culturelles depuis une dizaine d'années s'inscrit dans un contexte de crise de la société contemporaine. Si le monde rural s'en trouve affecté, les villes en concentrent les signes les plus visibles dans les quartiers d'habitat social notamment : précarité, chômage, habitat délabré, relégation urbaine. Parallèlement, les politiques culturelles sont réinterrogées dans leurs fondements compte tenu de l'échec relatif du projet de démocratisation de la culture revendiqué depuis l'ère Malraux. Cet objectif supposait une conception unitaire, légitime et élitiste de la culture. Il voulait signifier qu'elle devait être partagée par le plus grand nombre. Il reposait sur le pari que le développement des équipements dans les villes était un élément suffisant pour élargir la rencontre entre les œuvres d'art et le peuple.

Or, les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français régulièrement menées de 1965 (P. Bourdieu) à 1997 (O. Donnat/ministère de la Culture) confirment le caractère élitiste, minoritaire et cumulatif de l'essentiel de ces pratiques et, partant, l'inefficacité du schéma de la démocratisation comme conséquence attendue d'une offre artistique disponible à tout un chacun. À cet égard, la décentralisation et la déconcentration culturelles ont certes rapproché la décision politico-administrative des usagers, mais sans modifier sensiblement leur base sociale. Aujourd'hui, les politiques culturelles sont confrontées à la fois à la demande de reconnaissance de nouvelles formes et pratiques artistiques, d'expressions culturelles émergentes, ainsi qu'à la nécessité de prendre en compte des comportements et univers culturels multiples, qui jouent du métissage des styles et des esthétiques. Les cultures urbaines, notion qui renvoie notamment aux disciplines du hip hop, les arts de la rue, symbolisent ce processus.

Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ?

Relativiser, voire contester les hiérarchies traditionnelles des valeurs de l'art, développer une dynamique plus interactive des relations entre artistes et habitants en tenant compte de la diversité des uns et des autres, élargir la participation aux décisions culturelles en donnant plus de poids aux associations locales, voilà qui définit, pour une partie des acteurs culturels, un argumentaire les conduisant à préférer la notion de démocratie culturelle à celle de démocratisation. De son côté, le ministère de la Culture réitère, dans la *charte des missions de service public pour le spectacle vivant* proposée en 1998, son attachement au principe de démocratisation, aux résonances jugées moins populistes, mais dans une acception élargie.

Cependant, la recherche d'adéquation entre projet culturel et cohésion sociale ne fait pas l'objet d'un consensus au sein des mondes de l'art et de la culture. De même, les responsables institutionnels nationaux et locaux n'ont pas redéfini de façon

Relativiser, voire contester les hiérarchies traditionnelles des valeurs de l'art, développer une dynamique plus interactive des relations entre artistes et habitants en tenant compte de la diversité des uns et des autres, élargir la participation aux décisions culturelles en donnant plus de poids aux associations locales, voilà qui définit, pour une partie des acteurs culturels, un argumentaire les conduisant à préférer la notion de démocratie culturelle.

cohérente l'ensemble des politiques publiques autour de cette approche même s'ils poursuivent de façon concertée ou contractualisée la mise en place de dispositifs expérimentaux et de projets durables traversés par cette préoccupation.

C'est le cas des politiques d'aménagement culturel du territoire. Elles visent à travailler sur les solidarités et les inégalités territoriales en matière d'offre culturelle. Les conventions de développement culturel, les contrats État-région, les contrats de ville et les contrats de "pays" relèvent de cette philosophie d'action publique qui permet d'associer, avec l'appui éventuel de programmes euro-

péens, divers services de l'État (Culture, Environnement, Agriculture, Intérieur...) avec des collectivités et des opérateurs locaux. En milieu rural, ou dans les villes moyennes isolées, les projets issus de ces politiques de convention affichent fréquemment l'ambition de refaire de la cohésion sociale dans des espaces affaiblis économiquement ou marqués par des phénomènes de désaffiliation des populations. Le patrimoine s'avère souvent un support privilégié pour désenclaver des territoires en perte de vitesse par le tourisme culturel tout en redynamisant les identités culturelles locales. Les Régions, les Départements et les Communes ont ici un rôle essentiel compte tenu de leur capacité de gestion de la proximité territoriale.

L'action culturelle dans les quartiers

Toutefois c'est dans l'espace urbain, et notamment dans les banlieues en crise, que la problématique politiques cultu-

Cultures pour le lien social ?¹

relles/lien social trouve le plus d'écho. Sans que l'on puisse repérer en la matière des conceptions homogènes ou des continuités d'action, la culture a acquis un droit de cité dans les politiques de la ville mises en œuvre tout au long des années 90. Outre les collectivités locales concernées, le ministère de la Culture et ses services déconcentrés (DRAC), l'action culturelle dans les quartiers de développement social urbain mobilise diverses administrations : Affaires sociales, Jeunesse et Sports, Ville... Elle se traduit par des projets variés : résidences d'artistes, aides à de nouvelles compagnies, soutien aux pratiques en amateur à partir d'associations ou d'équipements de quartier, nouveaux lieux de musiques actuelles, requalification de friches urbaines en lieux culturels, festivals interculturels. En 1996-1997, des "Projets culturels de quartiers" coordonnés par les DRAC ont mis en exergue de multiples démarches artistiques dans plus d'une soixantaine de sites classés en DSU. La question de l'art dans la cité (re)devient un objet de réflexion et de confrontation pour des artistes, des réseaux de professionnels tels que Banlieues d'Europe, TransEurope-Halles, Fédurock ou des associations comme ATD Quart Monde...

Bien que la place de la culture dans la politique de la ville représente un effort relativement modeste en termes de financement public et que les institutions culturelles centrales demeurent massivement privilégiées, certains responsables artistiques ont exprimé la crainte de voir la culture instrumentalisée au profit d'une logique prioritairement sociale. Cependant, les principales questions en chantier aujourd'hui dans les politiques culturelles en lien avec les périphéries urbaines se situent ailleurs : comment décroisonner plutôt que spécifier ou stigmatiser les publics, les pratiques artistiques, les populations, les quartiers dans la cité ? Comment penser l'intégration par la culture autrement que par la substitution d'une culture dominante à une culture minoritaire ? Comment travailler au rapprochement de l'offre artistique et des usagers potentiels dans toute leur diversité sociale ?

Sur ce point, la mise en place par des collectivités territoriales de stratégies tarifaires avantageuses pour les jeunes sous la forme de "chèque" ou "carte culture" constitue une tentative de réponse innovante mais dont les effets sont sociologiquement peu spectaculaires.

Pour développer l'accès du plus grand nombre aux œuvres d'art et de culture, voire favoriser le développement de comportements civiques, l'éducation artistique est considérée comme un mode de médiation pertinent. Depuis le début des années 80, chaque gouvernement fait de l'éducation artistique un enjeu majeur. Bien des initiatives continuent de voir le jour sur le terrain, mais en vérité elles sont plus portées

par des logiques individuelles et professionnelles aléatoires que par des politiques publiques clairement orientées. En outre, cette ambition est beaucoup plus volontiers assumée par les administrations, les équipements culturels et leurs responsables, des enseignants impliqués, que par l'institution scolaire. La réussite des "classes culturelles" - formes de stages d'éducation artistique thématiques pouvant s'inscrire dans les cursus scolaires - nuance ce constat même si leur portée sociale reste limitée. L'année 1999 remet l'éducation artistique au cœur du débat sur l'école. Quels seront ses effets opérationnels ?

Bien des questions demeurent ouvertes quant aux incidences sociales des politiques culturelles. Si l'art peut s'avérer pour chacun une référence d'attente permettant de mieux maîtriser sa relation au monde, à soi, à l'Autre, si la pratique artistique constitue pour des jeunes une plus-value il serait illusoire de la considérer comme une solution au chômage ou à la violence urbaine notamment. Des succès partiels, locaux, ne sauraient bouleverser cette analyse générale.

Comment décroisonner plutôt que spécifier ou stigmatiser les publics, les pratiques artistiques, les populations, les quartiers dans la cité ? Comment penser l'intégration par la culture autrement que par la substitution d'une culture dominante à une culture minoritaire ? Comment travailler au rapprochement de l'offre artistique et des usagers potentiels dans toute leur diversité sociale ?

Comment contester cependant que le renforcement de la cohésion sociale peut résulter de l'amélioration des relations organiques entre la culture, les cultures, et le lien social ? Toutefois, la recherche d'un "mieux vivre ensemble" débord des missions des politiques culturelles. Celles-ci doivent pourtant continuer d'inventer leur place à prendre dans ce débat.

Malgré les différences d'approche que suscite la problématique démocratie et culture, les acteurs de l'art devraient largement se ranger à cet avis. Cependant, si on leur demandait d'envisager une synthèse entre démocratisation et démocratie de la culture, nul doute que les conflits de paradigmes rebondiraient.

Jean-Pierre Saez

¹ Article issu de *L'état de la France 1999 - 2000*, Paris, La Découverte, 1999, chapitre "Culture et valeurs", publié avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Que peuvent
politiques culturelles
pour le lien social ?

Un Relais pour l'Europe de la culture

LE SECTEUR DES ARTS, DU PATRIMOINE ET DU LIVRE, DOMAINES PRIVILÉGIÉS DE LA MOBILITÉ ET DES ÉCHANGES À L'ÉCHELLE DES INDIVIDUS ET DES SAVOIR-FAIRE EST CERTAINEMENT L'UN DE CEUX QUI ANTICIPENT ET FAVORISENT LE MIEUX LA COMPLEXE ÉLABORATION DE L'EUROPE EN PRODUISANT DU SYMBOLIQUE, DE L'IMAGINAIRE, DU POÉTIQUE, DU SENS, QUI TRANSCENDENT LES ACTES ÉCONOMIQUES ET MONÉTAIRES. CECI DANS UNE DIALECTIQUE OU DOIVENT COEXISTER DIFFÉRENCES ET RÉFÉRENCES COMMUNES.

LA NÉCESSITÉ D'UN SOUTIEN COMMUNAUTAIRE EN FAVEUR DES ARTS ET DU PATRIMOINE DOIT DONC ÊTRE UNE PRIORITÉ DANS LE DISPOSITIF COMMUNAUTAIRE.

Pour ce faire, l'Union européenne a mis en place trois programmes de soutien en faveur de la culture - Kaléidoscope pour le soutien aux activités de création et de coopération artistique et culturelle, Ariane pour le soutien au domaine du livre et de la lecture, Raphaël pour le soutien au patrimoine culturel européen - qu'elle souhaite regrouper dans un instrument unique de financement intitulé "Culture 2000", succédant aux trois précédents et couvrant la période 2000-2004, ceci afin d'élaborer une approche globale et transparente pour l'action culturelle au sein de la Communauté.

La culture figurant parmi les grands objectifs de l'Union, la Commission européenne considère les objectifs de nature culturelle dans l'ensemble de ses dispositifs. Ainsi, le soutien aux projets à dominante culturelle ne se réduit pas exclusivement aux seuls programmes "Culture" de la Commission. Il peut également s'inscrire dans des programmes communautaires liés à la jeunesse, la formation, l'emploi, le développement local et régional, etc.

Dans l'ensemble de ce dispositif, de nombreuses questions se posent pour les professionnels du secteur des arts et du patrimoine, autant au niveau de l'accès à l'information que pour l'élaboration des projets et la mise en réseau d'initiatives à l'échelle européenne.

Informier, orienter, accompagner les porteurs de projets

Le Relais Culture Europe, association loi de 1901, présidé par Catherine Lalumière, a été mis en place à l'initiative de la Commission européenne (DGX Information, Communication, Culture, Audiovisuel) et du ministère de la Culture et de la Communication (Département des Affaires Internationales) afin de jouer le rôle d'interface entre les différentes composantes et acteurs du champ culturel français et européens (artistes, politiques, administrations, et professionnels de la culture) et les institutions de l'Union européenne. Son conseil

d'administration est composé de membres représentant le Département des affaires internationales du ministère de la Culture et de la Communication, le Media-Desk France, l'Agence Leonardo et l'Agence Jeunesse pour l'Europe.

Au-delà de son activité d'information et d'orientation sur les dispositifs communautaires en faveur des projets culturels, le Relais Culture Europe accompagne les porteurs de projets pour la mise en réseau d'initiatives européennes, la recherche de partenaires et toute démarche susceptible de favoriser le développement de projets de coopération en Europe.

Avec ses homologues "Points de contact culturel", situés dans les pays membres de l'Union et de l'Espace Economique Européen, le Relais Culture Europe souhaite tisser un réseau favorisant la coopération culturelle à l'échelle européenne, grâce à un travail d'échanges d'informations, de compétences et d'actions communes.

Relais Culture Europe

17 rue Montorgueil, 75001 Paris
tél : 01 53 40 95 10
fax : 01 53 40 95 19
e-mail : info@relais-culture-europe.org
<http://www.relais-culture-europe.org>
(site en cours d'élaboration)

Directeur : Claude Véron
Chargées de mission : Valérie Martino,
Alexandra Poulakos

Nota bene : les porteurs de projets souhaitant des informations à propos des dispositifs de financements communautaires sont priés d'envoyer au préalable un message électronique, un courrier ou un dossier de présentation du projet.

Un Relais
pour l'Europe de
la Culture

Service public et culture

Dossier dirigé par Jean-Pierre Saez

Chacun en France a sa petite idée de ce que *devrait* être le service public. Quelle autre chose publique fait l'objet d'autant de débats, de passions, de critiques et d'appropriations ? D'autant plus qu'il est désormais évident que le contenu de cette notion est éminemment évolutif, au gré des transformations de la société et des rapports des forces sociales, des mentalités et des logiques économiques, des politiques publiques, de l'intégration européenne et de la mondialisation. Le service public culturel est pleinement concerné par cette discussion. Mais est-il un service public comme les autres ? Faut-il le traiter comme une exception dans le débat sur le service public en général ? La lecture du présent dossier laisse entrevoir une réponse à la fois mitigée et variable. Cette réponse doit être corrélée à la diversité du secteur culturel, à la complexité de ses domaines, à une certaine spécificité de l'organisation de ses services publics et des conceptions qu'elle reflète. Depuis quelques années, les politiques culturelles sont en recherche de redéfinition. Les évolutions structurelles du secteur (déconcentration, décentralisation, économicisation...), les succès limités de la démocratisation de la culture conduisent à penser autrement la relation aux publics, aux usagers de l'offre culturelle soutenue par les pouvoirs publics. La charte des missions de service public pour le spectacle vivant peut être lue à cet égard comme le symptôme de ces interrogations et l'amorce d'un débat plus général. Une réflexion actualisée et si possible prospective s'impose. En voici quelques jalons.

Jean-Pierre Saez

Sommaire

● René Rizzardo Le service public de la culture entre tradition, règles contractuelles et juridiques, et responsabilité des professionnels	10
● Jean-Marie Pontier Philosophie juridique du service public culturel	13
● Jean-François Auby Initiatives, responsabilité, relations contractuelles : la délégation de service public	15
● Thierry Lucas Service public culturel et fiscalité	18
● Jean-Michel Baer Intégration européenne et service public culturel <i>Entretien avec René Rizzardo</i>	19
● Michel Clément - Michel Fontès - Alain Van Der Malière (débat) Culture et service public : perspectives territoriales <i>Entretien avec Jean-Pierre Saez</i>	21
● François Rouet Tarification et services publics culturels	26
● Dominique Arot Le service public des bibliothèques à l'épreuve de la société de l'information	29
● Françoise Benhamou Comment la notion de service public s'applique-t-elle aux musées ?	31
● Daniel Lefebvre Enseignement musical : quels enjeux de service public ?	33
● Patrick Talbot Des écoles d'art en France et en Europe considérées sous l'angle du service public	34
● Patrice Béghain État et cinéma : un PACS avant l'heure	37
● Robert Abirached Le théâtre, service public : les avatars d'une notion	39
● Christiane Véricel Le service public est-il l'affaire de l'artiste ? <i>Entretien avec Jean-Pierre Saez</i>	43

Le service public de la culture entre tradition, règles contractuelles et juridiques, et responsabilités des professionnels

1. Le service public relève d'abord d'une tradition

CETTE TRADITION QUI REMONTE À LA RÉVOLUTION FRANÇAISE (ON PENSE À LA MUNICIPALISATION DES MUSÉES) A ÉTÉ SANS CESSER L'OBJET DE CONFLITS IDÉOLOGIQUES ENTRE LES PARTISANS ET LES ADVERSAIRES DE L'INTERVENTION DES POUVOIRS PUBLICS DANS LE CHAMP CULTUREL.

CES CONFLITS ONT PRIS AUJOURD'HUI UNE ACTUALITÉ CROISSANTE AVEC L'INTRODUCTION DE LA NOTION DE CONCURRENCE. LES ANALYSTES DU SERVICE PUBLIC À LA FRANÇAISE SOULIGNENT AUJOURD'HUI À QUEL POINT LA LOI DU MARCHÉ ET L'INTÉGRATION EUROPÉENNE METTENT À MAL LES "DOGMES" DE CETTE TRADITION.

Le paradoxe de la situation actuelle conduit la puissance publique dans la logique de l'économie libérale à financer la prise de risques et les activités non rentables. Certes les industries de la culture produisent leurs recettes fiscales encore que les exonérations font aussi partie de la tradition.

Le secteur culturel dont le développement s'est fait sur une philosophie bien précise, celle de la gratuité, de la démocratisation culturelle, de la création devant échapper à toute contrainte économique, se trouve aujourd'hui placé en face d'un certain nombre de difficultés dont l'actualité fiscale est sans doute l'élément le plus représentatif.

Car dans le même temps la culture est considérée comme un secteur à vocation économique avec ses règles de gestion qui en font de moins en moins un secteur à part. On en attend aussi des retombées dans l'économie nationale comme dans le développement local.

Pour autant, la création artistique est clairement identifiée comme une activité a priori non rentable et les œuvres artistiques et culturelles ne sont pas considérées au même titre que les autres produits (c'est l'exception culturelle).

Mais un autre argument est mis en avant avec insistance, c'est celui de l'accès du plus grand nombre aux pratiques et aux activités artistiques et culturelles. C'est le thème de la démocratisation culturelle.

Les artistes et les professionnels mettent en permanence ces deux éléments en avant : leur souci de pouvoir créer ou soutenir la création sans objectif de rentabilité immédiate ; leur volonté de s'ouvrir à la population et à de nouveaux publics.

Au-delà de la tradition, des fondements juridiques
D'abord le droit à la culture est inscrit dans la constitution de 1946. Ensuite, les lois de décentralisation ont clairement assigné aux collectivités territoriales, des responsabilités culturelles, concernant les musées, les bibliothèques, les enseignements artistiques spécialisés, activités relevant de "l'initiative et de la responsabilité des communes, des départements, des régions" précise la loi de 1983. Ces mêmes lois les invitent, d'une manière générale, à "concourir au développement culturel de leur territoire". À défaut de compétence, les responsabilités sont donc clairement affichées.

Traditions mais aussi jurisprudence permettent de préciser d'un point de vue général ce qui caractérise le service public.

- Il est clairement à l'initiative de la puissance publique qui le finance majoritairement, qu'elle le gère directement ou non. Elle intervient car les activités concernées relèvent de l'intérêt général. C'est l'intérêt de la collectivité de promouvoir l'art et la culture pour son propre devenir. Il s'agit d'une conviction politique autant que d'un critère juridique.

- Tout service public s'inscrit dans la permanence et relève de textes réglementaires ou de références à l'image de la récente charte des missions de service public élaborée par le ministère de la Culture à destination du spectacle vivant et qui pourrait être étendue à d'autres domaines.

- Le service public culturel, comme tout service public, est mis en œuvre par des corps professionnels. On peut souligner ici le rôle des valeurs qui fondent ces corps professionnels et qui sont portées par eux.

- Enfin, critère essentiel, le service public culturel est libre d'accès à tous, et relève du principe d'égalité devant son usage (on préfère parfois "l'équité" qui semble plus à la portée de l'action des pouvoirs publics).

On peut à cet égard évoquer l'importance des débats sur les questions tarifaires, le prix étant considéré comme un élément décisif dans l'accès de tous ou dans l'incitation à l'usage d'un service public culturel.

On peut redire ici qu'un certain consensus s'est établi sur ces grands principes et sur ces critères, sans toutefois perdre de vue que dans la réalité des faits la mise en œuvre de ces principes est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît et souvent aléatoire, le discours primant bien souvent sur la réalité. On peut aussi dire à ce stade et sans exagérer que le débat démocratique sur les fondements et sur l'avenir des services publics culturels fait très largement défaut à tous les niveaux de son application. Il faut également rajouter qu'à l'inverse du service public de l'éducation, le service public culturel et les activités qui en relèvent ne font l'objet d'aucune obligation et dépendent d'abord des volontés politiques qui le portent.

2. Le service public culturel mis en cause par les évolutions actuelles de la société

Parce qu'il ne répond pas, et sans doute parce qu'il ne peut pas répondre à toutes les exigences qui lui sont attribuées, le service public culturel est aujourd'hui considéré comme peu efficace face à ce que d'aucun qualifie "d'échec de la démocratisation culturelle". Ainsi, un de ses premiers fondements, répondre à une demande supposée très large et conquérir toutes les couches de la société, se trouve contrecarré depuis déjà longtemps.

Le doute s'est installé et le besoin de refonder le sens de l'intervention des pouvoirs publics et les modalités de cette intervention s'est affirmé ces dernières années en prenant mieux en compte les changements intervenus dans le rapport de nos concitoyens à la culture.

Les caractéristiques sociologiques de la majorité des usagers les conduisent à individualiser leurs choix et à être de plus en plus attentifs au rapport qualité/prix. Le succès massif des incitations tarifaires concerne, en dehors des grandes opérations annuelles comme le printemps des musées, des usagers réguliers qui trouvent un bénéfice indéniable dans l'allègement par les pouvoirs publics du service qui leur est proposé.

Quant aux personnes qui n'utilisent pas les services publics culturels ou qui sont des usagers occasionnels, la manière dont ces services se présentent à eux est tout à fait essentielle : a-t-on ou non le sentiment que ces lieux "sont faits pour nous" ? a-t-on le sentiment d'y être bien accueilli, d'y rencontrer des gens pas trop différents de soi ? La convivialité est une attente très forte.

Parallèlement, l'économie libérale introduit avec vigueur la notion de concurrence qui vient là encore perturber l'idée selon laquelle le service public était le seul à pouvoir répondre à un certain nombre d'exigences ou de besoins. Le débat existe depuis longtemps par exemple entre théâtre public et théâtre privé mais il peut très bien se poser demain pour l'enseignement de la musique. Ne voit-on certaines municipalités considérer que le coût induit par la mise en œuvre du nouveau statut des enseignants de la fonction publique territoriale justifierait une démunipalisation de leur école. Par ailleurs le débat sur la fiscalité des activités culturelles est tout à fait significatif de la difficulté à tracer avec précision la frontière entre service public et activité marchande.

Enfin il faut souligner l'effet de la décentralisation sur les conditions de mise en œuvre des services publics culturels. Depuis longtemps l'État fixe les règles du jeu, influe sur les critères de jugement et d'évaluation, maîtrise le devenir des corps professionnels, encourage ou incite, avec des moyens financiers plus ou moins adaptés, plus ou moins suffisants. La décentralisation c'est la multiplication des lieux de décision, c'est pour partie une dilution des grands principes et des critères sur lesquels les politiques culturelles ont fonctionné jusqu'alors. Non que ces critères soient rejetés par les collectivités mais chacune cherche à les adapter à ses propres vues. Faute de transferts nombreux et

précis de compétences, notamment réglementaires, c'est la contractualisation qui amène l'État à négocier principes fondamentaux et critères auxquels sont associés pour les musées, les bibliothèques, les enseignements artistiques, le patrimoine, des textes d'orientation ou des textes réglementaires parfois extrêmement précis. Mais la décentralisation c'est aussi le rapprochement du service public culturel des usagers, la proximité du débat sur le rapport qualité/prix, la prise en compte des forces contradictoires qui s'exercent dans une collectivité sur les arbitrages et les choix faits par leurs responsables.

3. Le service public culturel, un champ original pour les relations contractuelles

Si les critères rappelés précédemment pour caractériser le service public culturel peuvent aisément s'appliquer à des activités directement produites par les pouvoirs publics et gérées par eux, le champ du service public culturel ne se limite pas à ces activités.

La tradition du service public culturel concerne également les acteurs privés et ce depuis fort longtemps, auxquels sont reconnues des missions de service public. La charte des missions de service public destinée au spectacle vivant, initiée par le ministère de la Culture, se situe dans ce contexte : il s'agit d'actualiser le cadre des relations qui s'établissent entre la puissance publique nationale, les acteurs artistiques et culturels concernés, les collectivités locales, cadre qui fixe les principes et les grands objectifs, les droits et les

devoirs qui vont être mis en œuvre par des organismes dont la très grande majorité sont de droit privé.

Aujourd'hui les relations contractuelles relèvent de deux situations fréquentes :

La plus ancienne est celle où sont reconnus des organismes professionnels quel que soit leur mode de gestion, des missions de service public associées à l'attribution de fonds publics. La question de l'implication des pouvoirs publics à leur égard est posée : quelles formes, quelles modalités doit-elle prendre ? Le champ de cette relation contractuelle est très large, de la grande scène nationale à l'association culturelle polyvalente de quartiers, mais les exigences sont en principe les mêmes.

La deuxième situation, assez fréquente aujourd'hui, et qui a appelé l'attention de différentes juridictions, est l'usage de structures de droit privé, principalement les associations de loi 1901, pour gérer une activité dite de service public, à l'initiative des collectivités publiques, mais en dehors des cadres habituels de gestion considérés comme trop rigides. L'initiative est prise par les pouvoirs publics associés à des professionnels, et la clarification apportée dans le cadre de la loi anti-corruption de 1992 s'avère

René Rizzardo

(suite page 12)

finalement très salubre : en précisant les modalités de la délégation de service public traitée par ailleurs, on amène les collectivités à définir un cadre et les règles du jeu dès lors qu'elles ne veulent pas assumer directement cette responsabilité.

Le Contrat, base des relations décideurs publics/maîtres d'œuvre, suppose dans tous les cas que les missions qui relèvent de l'intérêt général soient clairement explicitées pour rendre possible leur évaluation.

Les missions de service public n'étant pas réservées, on vient de le voir, aux seuls organismes relevant des collectivités publiques, la question des modes de gestion les plus adaptés est souvent mise en débat.

La tradition a souvent laissé penser que le service public culturel était associé au caractère public de sa gestion. Les réalités sont rendues beaucoup moins simples par l'imbrication croissante d'activités dites de service public et d'activités à caractère commercial qui autorise par exemple l'usage de la régie industrielle et commerciale.

Depuis que l'Observatoire a pris en charge ce chantier, il a clairement lié projets et modes de gestion, le mode de gestion étant une conséquence et non pas un *a priori*. Dans une réflexion sur les missions, les objectifs assignés, la nature des personnels concernés pour leur mise en oeuvre, le mode de financement et la nature des activités ou du patrimoine concerné doivent primer.

Ces principes peuvent s'appliquer à des musées, bibliothèques, écoles d'art ou de musique, tout autant qu'à des structures de droit privé. C'est le sens donné à la proposition d'établissement public territorial à vocation culturelle suggéré par l'Observatoire dès 1991. Il s'agit en effet non seulement de moderniser la gestion d'établissements intégrés dans l'administration territoriale, mais de rendre visible des projets d'établissements jouissant d'une autonomie sous le contrôle de la puissance publique, de structurer des partenariats financiers, de faciliter des démarches pluriannuelles et contractuelles.

Il serait par ailleurs utile que l'exercice de mission de service public ou d'intérêt général par des structures de droit privé ayant clairement une vocation économique ou commerciale soit facilité par l'existence d'une structure de type société à but non lucratif qui existe dans un certain nombre de pays d'Europe, notamment en Italie et en Belgique (question évoquée aux assises de la vie associative).

4. Service public culturel et responsabilité des acteurs

Il y a peu de chance que la notion de service public culturel soit autre chose qu'une incantation si les corps professionnels ne sont pas profondément convaincus qu'il faut lui donner du sens, quelle que soit la réalité de chaque secteur et la nature de l'implication de chaque personne (pour les artistes notamment). Nous sommes en effet dans un champ très diversifié.

La professionnalisation culturelle croissante depuis les années 70 rend tout discours général relativement abstrait. Les exemples abondent qui montrent que ce sont souvent les équipes professionnelles qui ont forgé, face aux évolutions de la société, les attitudes décisives pour le service public culturel : les bibliothécaires ont très tôt compris que leur mission

n'était plus seulement de distribuer des livres, mais d'entretenir avec les usagers, des relations culturelles et parfois même d'ordre social. Dans un autre contexte, les enseignants de la musique qui ont été formés pour l'accès du plus grand nombre d'usagers à une formation conçue pour une élite, se sont trouvés largement démunis face aux évolutions de la demande des jeunes en matière musicale comme en matière culturelle. Quant au théâtre, on voit que face à des situations identiques, les réactions professionnelles peuvent être très différentes : repli sur des considérations purement esthétiques ou au contraire prise de risques dans le rapport à la société. Il ne s'agit pas ici de porter des jugements moraux qui n'auraient aucun sens car les professionnels ne sont, d'une certaine manière, que le reflet du contexte général dans lequel ils évoluent. Les responsables politiques eux-mêmes naviguent entre des discours volontaires sur le service public et l'affirmation que la culture est un élément de communication, de développement local, que les artistes sont les "ambassadeurs" de la cité ou du territoire. Ces ambiguïtés résultent tout simplement, à la fois de l'air du temps et de défis auxquels les uns et les autres sont confrontés. L'art et la culture restent des lieux de résistance aux lois du marché mais relèvent aussi d'équilibres financiers et de la recherche de l'audimat culturel. Il faut rajouter que certains sujets tabous ne simplifient pas le débat sur le devenir du service public culturel : celui des coûts de production ou celui de l'absence, ou presque, d'évaluation réelle. Il est difficile de remettre en cause les finalités d'un certain nombre d'actions parce que les principaux bénéficiaires, le socle des usagers, n'y tiennent pas.

Pour autant, de nombreux professionnels sont impliqués dans la recherche, à leur niveau, et par les outils et les méthodes dont ils disposent d'une définition actualisée du service public culturel forgé dans l'action, dans la proximité avec la population ou dans des exigences qui sont de l'ordre de la recherche, de l'approfondissement des formes de la création, du sens à donner à des textes ou au patrimoine. La notion de service public culturel ne peut en effet pas être réduite.

Les débats sur le sens à donner aujourd'hui au service public culturel (la nostalgie en la matière est un "trompe l'œil"), la recherche d'attitudes adaptées à la réalité sociale, renvoient à la question des rapports contractuels évoquée précédemment. Entre l'instrumentalisation des acteurs culturels par les pouvoirs publics et la revendication d'une autonomie "de principe", une voie est à explorer. Elle suppose que les objectifs artistiques soient confrontés aux projets culturels des collectivités publiques c'est à dire à des projets d'ordre politique. C'est ce qui fait encore souvent défaut pour que le contrat soit la synthèse de responsabilités assumées par les uns et les autres. Alors l'évaluation pourra jouer son rôle dans le système de référence nécessaire à toute politique publique.

René Rizzardo
directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

Le service
public de la culture

Philosophie juridique du service public culturel

LA NOTION DE "SERVICE PUBLIC CULTUREL" NE VA PAS DE SOI. DÉJÀ, LA NOTION DE SERVICE PUBLIC SOULÈVE DES DIFFICULTÉS ET SE TROUVE, PLUS ENCORE AUJOURD'HUI QU'HIER, À L'INTERSECTION D'INTÉRÊTS DIVERGENTS, D'ÉVOLUTIONS CONTROVERSÉES. À PLUS FORTE RAISON EN EST-IL POUR LE SERVICE PUBLIC CULTUREL : COMMENT ADMETTRE SON EXISTENCE, ALORS QUE LE SERVICE PUBLIC IMPLIQUE TOUJOURS, PLUS OU MOINS, L'INTERVENTION DE LA PUISSANCE PUBLIQUE, LE CONTRÔLE DE CELLE-CI, TANDIS QUE LA CULTURE ÉVOQUE LA LIBERTÉ ?

Ces objections, ressenties de part et d'autre, sont si fortes que le juge a manifesté une réticence certaine à reconnaître l'existence juridique du service public culturel. Certes, on le sait, après Astruc, intervient très vite la décision de Sieur Ghensi qui reconnaît à l'Opéra-Comique le caractère d'une concession de service public ¹. Mais, outre qu'entre ces deux décisions il y a eu la guerre - véritable gouffre temporel et culturel -, le Conseil d'État a été extrêmement prudent et n'a pas utilisé, dans Ghensi, l'expression de service public culturel. La même prudence se retrouve avec les décisions ultérieures dans lesquelles le juge évoque la "qualité artistique de l'exploitation" ou encore la volonté de la collectivité "d'assurer un service permanent de représentations théâtrales de qualité, d'après un répertoire établi avec le souci de choisir et de varier les spectacles en faisant prédominer les intérêts artistiques sur les intérêts commerciaux de l'exploitation" ². En définitive, ce n'est qu'en 1959, dans le célèbre arrêt Dauphin que le juge consacre explicitement l'expression de "service public de caractère culturel et artistique". Ce qu'exprime ce dernier, c'est d'abord, quelles qu'en soient les formes, une certaine intervention de la puissance publique (I), c'est ensuite la volonté de fonder plus rationnellement cette intervention (II).

I. La question de l'intervention de la puissance publique

La consécration de la notion de service public culturel pré-supposait ou impliquait la légitimité de l'intervention de la puissance publique dans le domaine culturel, le caractère d'intérêt général que celui-ci pouvait revêtir, si certaines conditions étaient réunies. La disposition du Préambule de 1946 selon laquelle "la Nation garantit l'égal accès de l'enfant

et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture", sans être directement le fondement du service public culturel, n'a pu que renforcer la légitimité de l'action publique en matière culturelle. Cette disposition peut être considérée comme fondant un "droit à la culture", mais dont le contenu est, par définition, très vague, et indéfiniment discutable. Mais le service public culturel peut être analysé comme un moyen de mise en œuvre de ce droit.

Cependant, le service public culturel soulève de nombreuses questions auxquelles les réponses que l'on peut apporter sont parfois simples et, parfois, au contraire, nuancées ou réservées. L'idée s'est imposée sans trop de difficultés que la puissance publique présente dans le service public culturel n'était pas nécessairement l'État, que les collectivités locales pouvaient également prendre en charge des services publics susceptibles d'être qualifiés de culturels ³. Le développement des pouvoirs et des responsabilités des collectivités locales, les transferts de compétences opérés de l'État vers celles-ci, sont allés dans le même sens. Une autre question, qui se pose plus, sans doute, pour le service public culturel que pour d'autres catégories de services publics est la suivante : dans la mesure où le juge a reconnu l'existence contentieuse de deux catégories de services publics, les services publics administratifs (SPA) et les services publics à caractère industriel et commercial (SPIC), avec les conséquences qui s'y attachent quant au régime juridique des activités menées et au droit applicable, les services publics culturels peuvent-ils être

En ce qui concerne le service public culturel ce ne sont pas tellement les principes de continuité ou de mutabilité, qui posent problème. Les difficultés se concentrent en revanche sur le principe d'égalité, parce que l'on pressent bien que dans le service public culturel les attentes ou les exigences d'égalité se manifestent avec force, et se heurtent à d'autres principes avec lesquels elles sont difficiles à concilier.

indifféremment des SPA ou des SPIC ? À priori, on serait plutôt porté à penser que la philosophie du service public culturel est celle du SPA plus que du SPIC, moins en raison de l'absence de bénéfices qui s'attacherait à l'action culturelle (il n'est pas interdit, même à un SPA, de faire des bénéfices) qu'en raison d'une plus grande adéquation entre ce qui serait l'essence du service public culturel et le SPA. Et, de fait, la plupart des services publics culturels se verront reconnaître la qualité de SPA. Cependant, il n'est pas exclu que l'on puisse rencontrer également, dans ce domaine, des SPIC ⁴.

Parler de service public c'est aussi, nécessairement, évoquer les "lois" qui gouvernent ce dernier. En ce qui concerne le service public culturel ce ne sont pas tellement les principes de continuité (l'exigence de continuité étant moins aiguë dans le domaine culturel que dans d'autres) ou de mutabilité, qui posent problème. Les difficultés se concentrent en revanche sur le principe d'égalité, parce que l'on pressent bien que dans le service public culturel les attentes ou les exigences d'égalité se manifestent avec force, et se heurtent à d'autres principes avec lesquels elles sont difficiles à concilier. La réalisation de l'égalité postule en effet l'édiction par les autorités publiques de mesures particulières, favorables à une catégorie socio-professionnelle ou à certaines catégories de population.

Jean-Marie Pontier
(suite page 14)

Le principe d'égalité est source de normativité sur deux plans. Le premier, qui a connu son épilogue récemment, et qui donne lieu dans ce numéro à une autre contribution, est celui des modulations tarifaires appliquées par les communes dans l'accès à certains services publics. Concrètement la question de ces modulations, c'est-à-dire des discriminations tarifaires, s'est présentée pour deux catégories de services publics, les services publics sociaux et les services publics culturels. Mais si, pour les premiers, le juge a rapidement admis, et sous certaines réserves, des discriminations tarifaires, il refusait celles-ci pour les seconds. La jurisprudence Commune de Gennevilliers et Commune de Nanterre, de 1977, a opéré un revirement de jurisprudence et admis la légalité des discriminations tarifaires pour les services publics culturels ⁵. Le second plan ayant donné lieu, jusqu'à présent, plus à des réflexions qu'à des actions est celui de l'aménagement culturel du territoire : les citoyens ne bénéficient pas d'un égal accès aux services publics et les inégalités sont encore plus fortes dans le domaine culturel que dans les autres domaines. Reconnaître qu'il existe des services publics culturels implique de pouvoir proposer ces derniers à tous. C'est ce qui justifie le recours à des modalités adaptées.

II. La question des modalités de l'intervention

Dans tout service public il y a l'idée, ou bien de prise en charge par la puissance publique, ou bien d'aide apportée par celle-ci, et dans le service public culturel, cette seconde modalité sera, peut-on penser, fréquente. Mais le service public c'est aussi l'idée d'un contrôle de ce qui se fait dans le service public et par le service public. Ces deux idées qui sous-tendent le service public se retrouvent dans le service public culturel avec une coloration particulière.

En premier lieu, puisqu'il existe plusieurs modalités possibles de gestion d'un service public, on peut s'interroger sur le point de savoir si certaines modalités correspondent, plus que d'autres, à la philosophie du service public culturel. Le choix du mode de gestion d'un service public est théoriquement simple, parce que ces modes sont en nombre limité : ou bien l'on opte pour un mode de gestion privé, ou bien l'on se prononce pour un mode de gestion public ⁶. La gestion d'un service public culturel par une association paraît être le mode le plus approprié : l'association c'est, par définition, la souplesse de gestion, elle garantit la liberté des créateurs tout en permettant d'obtenir une aide (sous forme de subventions, mais il peut s'agir aussi de fonds de concours en nature, etc.) de la collectivité publique. De fait, de nombreuses activités culturelles ont pour cadre juridique l'association. Mais le choix presque systématique en faveur de celle-ci a entraîné de vives critiques des organismes de contrôle quant à l'utilisation des fonds publics. La Cour des Comptes a critiqué le non-respect des règles budgétaires par les collectivités locales et, résumant les rapports des chambres régionales, écrit dans son rapport 1996 : "Les chambres régionales constatent fréquemment que la création d'une association ne se justifie pas, soit que l'activité déléguée aurait très bien pu être assurée directement par la collectivité, soit que le biais associatif soit utilisé pour mener des activités critiquables au regard de la régularité ou de la probité de la gestion locale". Ce sont souvent les activités culturelles (et, aussi, les activités sportives) qui ont été ainsi visées. C'est pourquoi on s'interroge

sur les possibilités d'adaptation d'un instrument juridique plus classique, l'établissement public ⁷. En particulier, on peut penser à l'institution d'une catégorie particulière d'établissements publics locaux à vocation culturelle, et des propositions de loi ont d'ailleurs été présentées en ce sens ⁸.

En second lieu, en raison de la nécessité de respecter le principe d'égalité entre les éventuels bénéficiaires, comme en raison de la limitation des moyens financiers disponibles, il est nécessaire que l'intervention de la puissance publique se fasse conformément à des principes clairement établis. C'est ce à quoi répond l'idée de "Charte des missions de service public du spectacle vivant" présentée par le ministre de la Culture et de la Communication le 12 janvier 1999 et qui a donné lieu à une circulaire du ministre aux préfets de région le 22 octobre 1998. L'objectif de la charte est de "définir un cadre commun aux relations contractuelles entre le ministère de la Culture et de la Communication et les organismes subventionnés par l'État dans le domaine du spectacle". La charte des missions de service public du spectacle (mais cela pourrait tout autant valoir pour d'autres domaines de l'action culturelle) a donc une double signification : définir les principes devant guider l'action de l'État, servir de base à une contractualisation des rapports.

Il convient de souligner que cette contractualisation est à l'heure actuelle l'une des applications les plus concrètes et les plus évolutives de la philosophie des services publics culturels. La contractualisation a vocation à s'appliquer aussi bien aux relations entre l'État et les créateurs ou gestionnaires culturels qu'aux relations entre l'État et les collectivités locales et à celles entre ces dernières et les acteurs culturels. Elle exprime une nouvelle approche du service public de la part de la puissance publique et pourrait, si elle est bien maîtrisée, établir un équilibre entre les tensions contradictoires qui s'appliquent à la culture.

Jean-Marie Pontier
Professeur de droit, Université d'Aix-Marseille

1 Cf. sur l'historique de la reconnaissance de la qualité de service public culturel, J.-M. Pontier, J.-C. Ricci, J. Bourdon, *Droit de la culture*, Dalloz, 2^e éd. 1996, § 64 et s.

2 C.E. 19 mars 1948, Société «Les amis de l'opérette», Rec. 142 et C.E. 21 janv 1944, Léoni, Rec. 26.

3 Cf. pour une affirmation sans ambiguïté, encore qu'en l'espèce la question de l'appartenance au domaine public ait pu jouer, C.E. 21 janv. 1983, Assoc. Maison des jeunes et de la culture de Saint-Maur, Rec. 14.

4 Cf. pour un contrat liant des danseuses d'un corps de ballet à une ville assurant un service public "dans des conditions exclusives de tout caractère industriel ou commercial", T.C. 15 janv. 1979, Dames Le Cachey et Guiguère, Rec. 561, concl. Morisot, et en sens inverse T.C. 29 juin 1987, Le Lorrain, Trc. T. p. 630.

5 Pour un point sur toute la jurisprudence, Cf. J.-P. Ferrand, Les différenciations tarifaires dans les services publics, Ann. Eur. d'Adm. Pub., PUAM 1994, p. 335 et s. ; sur la jurisprudence Commune de Gennevilliers, Cf. J.-M. Pontier, Les modulations tarifaires des services publics locaux et le principe d'égalité, Rev. adm. mai-juin 1998, n° 303, p. 406 et s.

6 On peut aussi poser le problème en termes de choix entre la gestion directe, qui est nécessairement publique si l'initiative provient d'une collectivité publique, et la gestion indirecte ou déléguée, qui peut être publique ou privée.

7 Cf. J.-M. Pontier, Faut-il créer la catégorie de l'établissement public local ? Rev. adm. janv.-févr. 1997, n° 295, p. 78 et s.

8 Voir par exemple la proposition de loi tendant à créer des établissements publics territoriaux à vocation culturelle par Ch. Vanneste, doc. parl. Ass. nat. 1^{er} fév. 1995, n° 1918, et la proposition de loi créant des établissements publics territoriaux à vocation culturelle, doc. parl. Ass. nat. 14 mai 1996, n° 2770.

Bibliographie

Jean-Marie Pontier est notamment l'auteur de :
Les contrats de plan entre l'État et les Régions, collection *Que sais-je ?*, PUF, 1998.

Droit des collectivités territoriales, en collaboration avec Jacques Bourdon et Jean-Claude Ricci, collection *Thémis. Droit public*, PUF, 1998.

Initiatives, responsabilité, relations contractuelles : la délégation de service public

Nombreux sont ceux qui considéraient, dans le secteur culturel, que la loi Sapin n'était pas adaptée à la spécificité de ce secteur. Cette opinion est devenue moins répandue, même si de nombreux acteurs du monde culturel soulignent les divergences qui existent entre l'esprit de la loi Sapin et ses modalités d'application au secteur culturel. Il est vrai que, lorsque le ministre Michel Sapin a proposé la loi qui porte son nom, ce n'est pas au secteur culturel qu'il pensait, et encore moins aux associations.

Cependant, la loi Sapin s'applique. Elle s'applique sans contestation au secteur culturel qui est une activité de service public. Elle s'applique également aux associations. La doctrine et la jurisprudence sont bien établies sur ce point. Il faut donc, sauf à imaginer une assez improbable modification de la législation, s'y conformer.

Déterminer les situations d'application de la loi Sapin

Encore faut-il, au préalable, bien préciser les cas dans lesquels on se trouve en présence d'une délégation de service public. Tout acte par lequel une collectivité contracte avec un acteur du secteur culturel, qu'il s'agisse d'une entreprise ou d'une association, n'est pas constitutif d'une délégation de service public.

Par délégation de service public, on entend le fait pour une collectivité compétente pour l'organisation d'un service public d'en confier l'exercice à une entreprise ou une association par l'intermédiaire d'un contrat. Pour qu'il y ait délégation de service public, il faut donc un acte par lequel la collectivité confie à cet acteur le soin d'assumer la responsabilité de faire fonctionner, pour le compte de la collectivité et sous son contrôle, l'activité de service public.

Cette exigence signifie que c'est le cocontractant qui va avoir la véritable responsabilité de l'accomplissement de la mission de service public, ce qui se traduira généralement par le fait qu'il entretiendra la relation directe avec l'usager et la perception directe des redevances auprès des usagers.

Derrière la notion de service public, il y a les notions de responsabilité dans l'exécution du service public et, avec des degrés variés, de risques pris par le délégataire de service public. Il faut, de ce fait, distinguer la délégation de service public de deux autres configurations.

La première configuration serait celle par laquelle une collectivité se porterait acquéreur auprès d'un acteur culturel d'une prestation, la collectivité se chargeant soit de fournir cette prestation à un tiers, soit d'en bénéficier elle-même. Ainsi, le fait pour un théâtre municipal d'acquérir un spectacle monté par un professionnel n'est pas constitutif d'une délégation de service public, mais relève de l'opération d'acquisition d'une prestation de service. On n'est plus dans ce cadre dans le schéma de la délégation de service public, mais dans le schéma du marché public et les obligations qui en résultent sont celles issues du Code des Marchés Publics. Certes, la distinction qui peut exister entre marché public et délégation de service public n'est pas toujours aussi évidente que cela, mais dans l'esprit, elle s'y apparente.

Il faut également distinguer la situation dans laquelle une collectivité verse une somme à une entreprise ou une association du secteur culturel sans en attendre de contrepartie directe et sans lui confier une mission d'accomplissement d'un service public. Le versement de cette somme s'inscrit alors dans la contribution que les collectivités locales apportent à une activité d'intérêt général, eu égard aux motifs d'intérêt public qui sont liés à l'accomplissement de la mission développée par l'opérateur et en raison de l'incapacité pour le dit opérateur d'obtenir par une relation marchande, la couverture de ses frais. C'est dans cet esprit que l'État est appelé à subventionner de nombreuses associations culturelles et que les collectivités locales sont conduites à le faire selon les politiques de création et de diffusion culturelle qu'elles développent.

Jean-François Auby
(suite page 16)

Ce schéma est celui du conventionnement bien connu des opérateurs du secteur culturel. Il convient de comprendre que, dans le schéma du conventionnement, les impératifs de la collectivité ne sont pas les mêmes. Il s'agit, pour la collectivité, d'identifier les besoins de l'opérateur culturel, de mesurer, compte-tenu de l'intérêt de l'activité développée, la contribution qu'elle doit y apporter et de s'assurer, dans la conception et le fonctionnement de la convention, que l'opérateur utilisera bien les moyens qui lui seront accordés pour l'exercice effectif de la mission que souhaite aider la collectivité. C'est à cette fin que seront organisés des dispositifs de contrôle. C'est la raison pour laquelle on trouve dans les conventions conclues, un ensemble de dispositions qui répondent simplement aux exigences de mise en évidence et de contrôle de l'utilisation des moyens publics.

Dans le cas des conventions de délégation de service public, les impératifs propres à la collectivité sont encore plus nets. On se trouve en effet, face à un équipement ou une activité qui constitue un service public, dont la compétence relève de la collectivité. Si la collectivité décide d'en confier l'exercice à une entreprise ou une association délégataire, cette activité demeure pour autant de service public et de la compétence initiale de la collectivité.

Il est donc naturel que, dans le cadre de la convention de délégation de service public, la collectivité précise la nature des missions qu'elle confie à l'entreprise délégataire, les conditions dans lesquelles elle désire la voir exercée, le régime financier qui s'y attache, et les conditions dans lesquelles elle en assure le contrôle, à la fois pour sauvegarder les intérêts publics et satisfaire aux exigences de transparence que l'usager du service public et le contribuable sont en droit d'en attendre.

Le cadre conventionnel de la délégation de service public

Cela explique que le droit des conventions de délégation de service public se soit densifié au regard de ces objectifs et se traduise par un cadre conventionnel dont les obligations sont pour les délégataires, particulièrement strictes.

La loi Sapin a prévu que la conclusion des délégations de service public soit précédée d'une procédure de mise en concurrence. La mise en concurrence est exclue pour la gestion directe, pour la gestion par un établissement public sous condition que l'activité exercée corresponde bien aux caractéristiques statutaires de l'établissement public considéré, ou qu'il existe un monopole légal.

Dans le secteur culturel, il n'y a pas de monopole légal. Les exclusions à la loi Sapin se limitent donc à la gestion directe ou à la gestion par un établissement public. Cette solution n'est pas exclue. Le Code des Communes autorise la constitution de régies. Mais il est évident que le projet qui n'avance guère, d'établissement public culturel, serait susceptible d'offrir une solution intéressante pour les collectivités locales.

Quoiqu'il en soit, dans le cadre actuel, les opérateurs culturels de type privé, qu'ils soient constitués sous forme de sociétés

d'associations, ou même à titre personnel, doivent s'intégrer dans un processus de mise en concurrence. Ce processus est, pour ce qui concerne les collectivités locales, codifié par le Code Général des Collectivités Territoriales. C'est un processus lourd, bien qu'il existe une procédure simplifiée pour les conventions de délégation de service public dont le volume financier, entendu comme la somme globale perçue par le délégataire, que l'origine des fonds soit de l'usager ou de la collectivité, n'excède pas 450.000 F par an, ou 700.000 F sur la durée totale du contrat.

Mais, même si elle est simplifiée, cette procédure demeure une procédure de mise en concurrence.

Comment la notion de mise en concurrence s'adapte-t-elle au secteur culturel ?

L'idée d'une mise en concurrence heurte parfois les acteurs du secteur culturel parce qu'il n'est pas faux de considérer que les acteurs culturels constitués en associations n'ont parfois pas de vrais concurrents. Il peut même arriver qu'ils soient choisis par une tierce personne, c'est-à-dire que l'État impose, pour l'attribution de subventions, voire d'agrément, un acteur culturel déterminé. Il faut en fait distinguer deux cas. Dans un premier cas il existe une véritable concurrence ou une opportunité de concurrence. L'application de la loi Sapin va donc permettre à la collectivité de disposer de la meilleure offre, la notion de meilleure offre signifiant, dans le cas des conventions de délégation de service public, qu'elle est le résultat d'un rapport entre une qualité entendue au sens large du terme, et un prix.

Pour la détermination du choix du cocontractant et du contenu du contrat, la collectivité disposera d'une grande liberté, à la fois parce qu'elle n'est pas tenue par le principe du mieux disant tel qu'il est fixé dans le droit des marchés publics et que la phase de négociation à l'issue du choix après avis de la commission de délégation de service public, par l'exécutif, du ou des candidats avec lesquels les négociations s'engagent, va permettre de mettre en harmonie les intérêts nécessairement

contradictoires, entre la collectivité et l'exploitant futur.

Si les conditions dans lesquelles la consultation est engagée ne permettent pas d'organiser une compétition entre des offres concurrentes, l'application de la loi Sapin qui pourrait sembler superflue, n'est pas pour autant inutile. En effet l'ensemble de la procédure qui conduira normalement au choix du seul opérateur en mesure d'assurer l'exercice de la mission de service public, permettra de mettre en évidence les intérêts et attentes des deux partenaires et d'aboutir à la construction d'un contrat efficace.

En effet, on voit trop de contrats qui laissent apparaître des insuffisances ou des ambiguïtés et qui n'ont pas anticipé les situations susceptibles de survenir entre les partenaires. Le formalisme imposé par la loi Sapin, ainsi que les délais minimaux à respecter, va donner l'occasion aux partenaires d'aboutir à la définition de véritables conventions de

délégation de service public qui sont des actes complexes parce qu'elles ont pour objet de répondre à la nécessité de concilier des intérêts contradictoires en vue de la réalisation d'un objectif commun sur une durée qui peut être significative. Voilà pourquoi la procédure de la loi Sapin, sans être autant nécessaire que s'il y a une véritable concurrence, n'est pas inutile.

Ajoutons à cela que, lorsqu'une collectivité lance une procédure de mise en concurrence, elle ne sait pas nécessairement s'il y aura ou non une concurrence pour l'exercice de la mission qu'elle confie. On note fréquemment que des collectivités lancent des procédures de délégation de service public pour des activités à caractère culturel en pensant qu'une seule structure, généralement une structure associative, sera susceptible de formuler une offre alors que l'on voit apparaître des candidats auxquels elle n'avait pas songé.

Comment faire vivre une convention de service public ?

Le fonctionnement d'une convention de délégation de service public ne se limite pas à sa signature. Une convention de délégation de service public est le cadre d'une relation qui doit être vivante et étroite. Les impératifs et les circonstances changent et on ne peut attendre que tous les événements pouvant affecter la vie d'un contrat aient été consignés et réglés dans le contrat initial. Celui-ci doit fournir le mode de règlement des problèmes et non leur solution qui passe par des contacts fréquents entre la collectivité et son délégataire. Ces contacts vont également permettre de définir les conditions de la bonne application des modalités de restitution de l'information par le délégataire au bénéfice de la collectivité, sachant que le compte-rendu prévu par le contrat et qui doit obéir aux exigences du Code Général des Collectivités Territoriales, a pour objet d'assurer l'information des représentants de la collectivité, mais aussi, à travers elle, celle des usagers du service public et des habitants et contribuables qui revendiquent un droit légitime à connaître les conditions de fonctionnement d'un service public et ce, même si ce service public n'est pas financé en tout ou partie par des ressources fiscales.

Bien évidemment, il peut arriver que les partenaires n'arrivent plus à concilier leurs intérêts pour l'exécution de la mission

L'idée d'une mise en concurrence heurte parfois les acteurs du secteur culturel parce qu'il n'est pas faux de considérer que les acteurs culturels constitués en associations n'ont parfois pas de vrais concurrents. Il peut même arriver qu'ils soient choisis par une tierce personne, c'est-à-dire que l'État impose, pour l'attribution de subventions, voire d'agrément, un acteur culturel déterminé.

de service public, soit parce que les conditions dans lesquelles celle-ci aura été exécutée n'auront pas donné satisfaction à l'une ou l'autre des parties ou à ses usagers, soit tout simplement parce que les circonstances se seront trouvées modifiées. On entrera alors dans un schéma de révision du contrat, voire dans l'hypothèse d'une résiliation.

Le droit des délégations de service public permet à une collectivité de résilier un contrat soit dans l'hypothèse d'une faute du cocontractant (il s'agira d'une déchéance), soit pour un motif d'intérêt général (il s'agira alors d'une résiliation pour motif d'intérêt général). Mais le droit assure la protection du cocontractant : protection qui se traduira par le versement d'une éventuelle indemnité dont le mode de calcul ne sera cependant pas identique selon que l'on se situe dans l'hypothèse d'une faute du cocontractant ou de l'absence de faute de celui-ci.

Toutes ces dispositions peuvent naturellement sembler contraignantes pour un opérateur de secteur culturel, mais elles trouvent leur justification dans le fait qu'une activité déléguée demeure une activité de service public dont la collectivité a la responsabilité même si elle n'en a pas la gestion pendant une période déterminée. Or, c'est à la collectivité qu'il appartient de définir les conditions d'exercice de la mission de service public, d'en contrôler l'exercice et, si elle le juge nécessaire, d'y apporter les modifications requises.

Jean-François Auby
Consultant, professeur associé à l'IEP de Bordeaux

Bibliographie

Jean-François Auby est notamment l'auteur de :
Les services publics en Europe, collection Que sais-je ? PUF, 1998.
La délégation du service public, guide pratique, Dalloz, 1997.
Droit des collectivités locales, collection Thémis. Droit public, PUF, 1998.

La loi Sapin et la gestion déléguée des services publics locaux, Pascal Cadieu, La Lettre du cadre territorial, Voiron, 1997, 238 p., 390 F.
Fondé sur un examen exhaustif de la jurisprudence et de la doctrine, ce dossier offre une lecture complète de cette règle à laquelle sont confrontées la plupart des collectivités. Bien qu'il ne se préoccupe pas spécifiquement du secteur culturel, ce document peut permettre d'envisager point par point l'ensemble des aspects relatifs à la loi Sapin.

Initiatives,
responsabilité,
relations
contractuelles :
la délégation de
service public

Service public culturel et fiscalité

NOMBREUSES SONT LES CONFUSIONS ATTACHÉES À LA NOTION DE SERVICE PUBLIC. L'INTÉRÊT GÉNÉRAL, L'UTILITÉ SOCIALE SONT DES CONCEPTIONS QUI PEUVENT SEMBLER PROCHES OU COMPLÉMENTAIRES. AU PLAN FISCAL, NOUS VERRONS QU'IL EN VA AUTREMENT ET QU'IL CONVIENT D'EN SAISIR TOUTES LES NUANCES.

Service public et intérêt général

Un service public se décline comme une activité d'intérêt général ayant une dimension indiscutable à l'échelle de la collectivité concernée. Un théâtre, un conservatoire, une scène de musique actuelle relèvent de l'intérêt général. À ce titre, il suffit de citer le préambule de la Constitution de 1958 qui dispose que "La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, la formation professionnelle et la culture". Ces activités sont cependant soumises, par des dispositions législatives et réglementaires, à un contrôle de la puissance publique. Ce contrôle peut être interne lorsque par exemple le Ministre donne agrément préalable à la nomination des directeurs comme à celle des administrateurs d'une structure culturelle (extrait de la charte des missions de service public pour le spectacle vivant du ministère de la Culture et de la Communication). Il peut aussi être externe en disposant des conditions d'exécution ou de prix pratiqués par le délégataire (les prix et conditions d'accès des publics inscrits dans une convention qui lie une ville et le conservatoire de musique).

Le principe de base régissant le fonctionnement d'un service public est l'égalité des usagers par le libre accès au service et l'égalité de traitement dès lors que ces usagers sont dans une situation identique (âge, situation sociale et matérielle, abonné).

Intérêt général et utilité sociale

Pour l'administration fiscale, un organisme présente un intérêt général en raison de la nature de ses activités et de son caractère non lucratif. Cet organisme doit présenter un caractère philanthropique, éducatif, scientifique, social, humanitaire, sportif, familial, culturel ou avoir pour objet la mise en valeur du patrimoine artistique, la défense de l'environnement naturel ou la diffusion de la culture, de la langue et des connaissances scientifiques (art 238 bis du CGI).

Mais l'intérêt général et donc, l'exercice d'un service public ne suffit pas à exonérer l'organisme des impôts commerciaux (TVA, impôts sur les sociétés, taxe professionnelle, impôt forfaitaire annuel). Une instruction fiscale du 27 mai 1977 relative à l'assujettissement des organismes sans but lucratif à l'impôt sur les sociétés faisait apparaître pour la première fois le concept d'utilité sociale. Concept qui allait devenir un critère jurisprudentiel incontournable pour l'appréciation du régime fiscal des associations.

D'un point de vue fiscal, l'utilité sociale se décline selon deux grands axes :

Un axe caritatif pour la fourniture d'activités et de services à l'attention des plus démunis. Un axe relevant du champ concurrent pour la réalisation d'opérations qui ne sont pas

normalement fournies par le marché. L'application de cette instruction a permis une clarification mais aussi des abus dont la presse s'est fait l'écho ces derniers mois.

La nouvelle instruction parue le 15 septembre 1998 consacre le lien organique entre les trois impôts commerciaux et expose les trois étapes qu'il convient de prendre en compte pour déterminer la situation fiscale des organismes à but non lucratif. Outre la gestion désintéressée et la concurrence avec le secteur commercial, la troisième étape s'attache à préciser le caractère d'utilité sociale de l'activité selon la méthode des "4P" où les critères du Produit, du Public, du Prix et de la Publicité sont classés en fonction de l'importance décroissante qu'il convient de leur accorder.

S'agissant du produit, l'instruction fiscale explique entre autres : "Est d'utilité sociale, l'activité qui tend à satisfaire un besoin qui n'est pas pris en compte par le marché ou qui l'est de façon peu satisfaisante". Il est précisé également que les agréments, s'ils prennent en compte la nature du besoin à satisfaire et les conditions d'exécution, peuvent contribuer à l'appréciation de l'utilité sociale d'un organisme. Mais il est ajouté que cela étant, les relations avec des organismes publics et les procédures d'agrément constituent un élément qui n'est ni nécessaire ni suffisant pour établir le caractère d'utilité "sociale" ! Exit donc, le caractère marquant et l'intérêt général des actions faisant l'objet des conventions annuelles, pluriannuelles, délégations passées avec les pouvoirs publics.

Utilité sociale et théorie des marchés

Ainsi, pour prétendre à la non lucrativité, l'intérêt général du projet ne peut suffire et l'utilité sociale des actions engagées prend le pas sur l'utilité sociale du projet et de l'objet pour lequel l'organisme a été créé.

Pour relever de l'utilité sociale, la Culture doit-elle se résumer aux seules actions qui s'adressent aux populations exclues du système économique ? Que dire alors de sa capacité à rassembler, procurer du "mieux vivre", produire de la citoyenneté, donner des repères, inventer des expressions nouvelles.

La méthode des "4P" présente d'étranges similitudes avec les théories du "marketing mix" et scelle une influence économique dominante dans l'appréciation de l'utilité sociale. Cette évolution doit également être rapprochée du mode de relation qui s'instaure avec les pouvoirs publics donnant une place de plus en plus significative aux actions au détriment de l'œuvre et de ses objectifs.

Sous prétexte que la fiscalité ne peut être une source de distorsion de concurrence, une confusion est née entre les objectifs fondateurs d'une politique fiscale et les principes que cette politique doit s'efforcer de respecter. Si le premier objectif est de lever l'impôt et constituer des ressources, le second, en revanche doit permettre la mise en œuvre d'une politique économique sociale et culturelle. Jusqu'alors, l'exonération fiscale était un instrument de cette politique. Ce qui ne semble plus être le cas. Il serait alors légitime de penser que l'État compense ces taxations fiscales par des aides financières appropriées sous peine de laisser jouer les lois du marché et des grands médias.

Thierry Lucas
Directeur de Premier'Acte,
Président du réseau AGECE

Intégration européenne et service public culturel

COMMENT LA PHILOSOPHIE D'ACTION DE LA COMMISSION EUROPÉENNE ÉVOLUE-T-ELLE À L'ÉGARD DE LA CULTURE ET DES POLITIQUES CULTURELLES ? Y A-T-IL UNE SPÉCIFICITÉ CULTURELLE EUROPÉENNE DONT L'UNION EUROPÉENNE SERAIT GARANTE ? QUE PEUT-ON ESPÉRER DU NOUVEAU PROGRAMME-CADRE ? ENTRETIEN AVEC JEAN-MICHEL BAER, DIRECTEUR DE LA POLITIQUE AUDIOVISUELLE ET DE LA CULTURE À LA DG X, COMMISSION EUROPÉENNE. PROPOS RECUEILLIS PAR RENÉ RIZZARDO.

René Rizzardo : *Les pays européens n'ont pas la même approche du rôle des collectivités publiques vis à vis de la culture. Comment ces différences rejaillissent-elles sur la place de la culture dans les politiques communautaires ?*

Jean-Michel Baer : Les pays européens ont effectivement des approches historiquement différentes des politiques culturelles. On peut distinguer trois groupes de pays correspondant à trois manières de faire en matière culturelle : ceux qui ont une gestion collective de la culture, c'est à dire une politique culturelle ; ceux qui n'admettent pas cette notion parce qu'ils considèrent que la culture relève de la seule société civile ; enfin, quelques pays où la gestion collective de la culture est décentralisée.

Imaginez le problème pour l'Europe de bâtir une action culturelle, et de lui donner un sens sur des bases aussi divergentes. Comment en effet tenir compte à la fois de pays qui estiment que ce qu'ils font chez eux étant parfait l'Europe n'a pas à s'en occuper, de pays qui n'ayant pas de politique culturelle, ne voient pas pourquoi l'Europe en aurait une, etc.

Historiquement la Communauté européenne a été amenée à s'occuper de la culture mais paradoxalement pas au nom de la culture. Elle a été conduite à s'occuper de questions culturelles en fonction des compétences qui lui ont été données par les Etats à travers les Traités. Elle a envisagé la question du prix du livre à travers la politique de concurrence, celle de l'encouragement d'oeuvres européennes pour le cinéma à travers la libre circulation des émissions de télévision, celle de la fiscalité des biens culturels à travers l'ensemble de sa politique fiscale, celle des droits d'auteur à travers l'édification du marché intérieur.

Par ailleurs, dans les négociations internationales, notamment celles qui mettent en question le rapport entre la mondialisation et les identités culturelles, la Commission a été amenée à se bagarrer pour défendre les intérêts culturels européens.

La grande question dans les années à venir va être encore une fois d'affirmer le modèle européen en donnant un sens précis au jeu des compétences dont la Communauté est chargée. Au-delà, il y a un enjeu encore supérieur qui consiste à inciter les Européens à affirmer leur culture dans la mondialisation, mais sans protectionnisme béat ni volonté d'hégémonisme non plus.

Je songe par exemple aux négociations relatives aux accords du GATT. L'Union Européenne et les États membres ont obtenu de conserver leur totale liberté d'action par voie réglementaire ou financière pour le soutien de la culture, ce qu'on a appelé l'exception culturelle.

Tout cela a été le fruit de la mise en jeu de compétences au coup par coup, selon les dossiers. Au bout du compte, après quarante ans d'existence, l'Europe communautaire n'a pas mis en cause les fondements des politiques culturelles. Au contraire, dans certains secteurs elle les a protégés, comme dans l'audiovisuel ou les droits d'auteur par exemple.

A-t-on atteint le moment où l'on pourrait transformer politiquement ces compétences acquises de façon contingente en un projet culturel plus explicite ? Pour l'instant ce pas n'a pas été franchi. Les dossiers culturels restent traités au coup par coup. Parallèlement et non pas de façon liée, se développe une action culturelle propre dans le domaine de la coopération et des échanges culturels. C'est là une valeur ajoutée évidente de l'Europe. L'Europe est faite à la fois d'identités singulières et d'échanges. Chacun s'est nourri de la culture de l'autre. L'Europe actuelle peut aider au développement des échanges, elle est en mesure d'agir sur ce paramètre essentiel à la création qu'est l'échange, la confrontation culturelle et dialectique. C'est cette problématique qui inspire le programme-cadre que propose la Commission européenne pour les années à venir. Ce programme a pour vocation d'encourager

les échanges et les coopérations culturelles entre Européens ainsi que de favoriser le dialogue culturel avec les autres cultures du monde à l'extérieur de l'Europe.

Cela dit, les moyens de cette action culturelle resteront assez limités puisque le budget prévu s'élève à 167 millions d'euros sur cinq ans, soit 32 millions d'euros par an. Il s'agit certes d'un petit budget mais je pense qu'il est lourd de sens.

Je crois que la grande question dans les années à venir va être encore une fois

d'affirmer le modèle européen en donnant un sens précis au jeu des compétences dont la Communauté est chargée. Au-delà, il y a un enjeu encore supérieur qui consiste à inciter les Européens à affirmer leur culture dans la mondialisation, mais sans protectionnisme béat ni volonté d'hégémonisme non plus. On rejoint ici le sens des valeurs et des cultures classiques.

L'Europe doit se doter d'une stratégie propre face à une mondialisation culturelle qui est clairement sous hégémonisme américain. Il ne faut pas oublier que les Etats-Unis constituent non seulement la première puissance économique mais aussi la première puissance culturelle du monde grâce à la place qu'elle occupe dans l'audiovisuel où 70 à 80% du marché est mondial. L'image est devenue le principal véhicule de la communication. C'est un avantage considérable pour la culture américaine. Face à une telle situation où sont les modes d'expression de la culture européenne et comment lui assurer une place et un rayonnement ?

R.R : *Prendre en compte de tels enjeux nécessite d'aller plus loin que l'article 151 du Traité d'Amsterdam...*

J.-M. B. : En effet car sur la base de l'article 151 on ne peut pas engager une politique d'harmonisation. Toute politique législative est exclue. Cet article permet uniquement de mettre en œuvre des financements pour encourager la coopération culturelle. Il faut avoir recours à d'autres articles du Traité pour des décisions dans le domaine réglementaire et législatif.

Or aujourd'hui l'Europe doit se prononcer sur des questions extrêmement graves et importantes : le débat sur la copie privée et le droit d'auteur dans la société de l'information, les problèmes de convergences technologiques, le débat sur le service public de télévision.

Notre problème, encore une fois, c'est qu'on se prononce au coup par coup, sur chaque dossier. On ne dispose toujours pas d'une politique culturelle clairement articulée. Mais je pense que les mesures européennes sur le prix du livre, sur le service public de la télévision, montrent que l'on prend désormais en compte le fait qu'une partie des enjeux culturels se joue à Bruxelles et qu'il y a quelque chose à gagner, qu'il y a un plus à obtenir au niveau européen.

R.R. : *Où en est cette prise de conscience ?*

J.-M. B. : Elle progresse, lentement, tant au parlement qu'au sein du conseil des ministres. Des pays voient encore Bruxelles comme un adversaire potentiel. Il faut donc continuer de promouvoir auprès d'eux les avantages du principe de subsidiarité. Je pense au demeurant que les actions que l'on a menées depuis quatre ou cinq ans réconcilient tout à fait les approches nationales et les approches européennes. On a bien pris le soin d'expliquer qu'il ne s'agit pas de mener, au niveau européen, une politique culturelle comme on en mène dans un État et dans une région. Il ne s'agit pas de gérer des musées, des opéras ou des théâtres, mais d'inviter les acteurs à coopérer. Par ailleurs, il est important de faire valoir qu'une certaine harmonisation sur le plan réglementaire et législatif correspond aux intérêts des cultures européennes, donc des cultures nationales ou régionales.

R. R. : *Dans ce contexte, la défense de la notion de service public de la culture par l'Union européenne a-t-elle un sens ?*

J.-M. B. : Il faut reconnaître que la culture de la Commission européenne n'est pas "culturelle". C'est une culture marquée par la compétition, par la concurrence, par l'industrie. On vient du charbon et de l'acier, ce n'est pas neutre. Cependant, je dirai que la Commission est maintenant plus attentive aux débats culturels parce qu'on a réalisé, progressivement, que ces débats renvoient à l'intimité même des peuples, à leurs identités, leurs systèmes de valeurs, de croyance. La construction européenne existe parce que les cultures européennes partagent suffisamment de choses ensemble, un socle culturel commun, autrement elle n'existerait pas. Quand l'Espagne qui sortait du franquisme, le Portugal qui sortait de la dictature, ont rejoint la Communauté, ils rejoignaient un club démocratique, un système de valeurs, une culture.

Aujourd'hui, un pas supplémentaire est à franchir en tranquillisant les opinions publiques et les pays de façon à ce qu'ils ne perçoivent plus Bruxelles comme une menace, comme cela leur est souvent présenté. Bruxelles a été au début un espoir, maintenant c'est une menace, c'est absurde. À partir du moment où on a confié ensemble des compétences aux insti-

tutions européennes, où le débat au niveau européen est devenu un débat plus politique, plus prégnant, plus quotidien, il est normal qu'il y ait des affrontements sur des thèses différentes. C'est la vie politique classique. Il faut donc prendre en compte ce débat politique permanent au niveau européen, qui implique des rapports de force, et considérer que les choses ne tombent pas de haut comme ça.

L'enjeu de ce débat sur les affaires culturelles c'est le maintien d'une approche de la chose culturelle commune aux Etats membres, qui tient compte par conséquent des spécificités européennes, et celle de la place du secteur public dans la culture qui est aussi une spécificité européenne en raison de l'importance du patrimoine que recèle le continent européen, et qui implique les pouvoirs publics pour le sauvegarder. Cette sauvegarde est une idée européenne qui s'est développée au 19^e siècle mais qui a commencé bien avant et qui est désormais complètement légitime. Or, au regard de la création contemporaine, le patrimoine c'est de la création passée ! C'est pour cela que le programme-cadre attache aujourd'hui beaucoup d'importance à la création.

R. R. : *Sur un thème aussi sensible que celui du prix des livres, comment fonctionne la politique européenne ?*

J.-M. B. : Il n'y a pas de directive européenne sur le prix des livres. La Commission a un rôle de magistrature économique. Elle fonctionne comme un tribunal sous appel de la Cour de justice, dans un certain nombre de domaines, notamment dans le domaine des règles de la concurrence. Elle est chargée d'appliquer les règles de la concurrence lorsqu'il y a des plaintes qui sont déposées, au nom de la concurrence. Des plaintes ont notamment été déposées concernant les systèmes du prix du livre tant au Pays-Bas qu'en Allemagne et en Autriche. La Commission a précisé par lettre aux ministres, en novembre dernier, que les systèmes nationaux existant actuellement du fait de la loi, comme en Espagne ou en France, n'étaient pas en cause car ils ne contrevenaient pas au Traité, notamment au commerce intracommunautaire mais qu'elle examinait, de façon positive, les systèmes commerciaux conclus entre les éditeurs et les détaillants fixant un prix fixe des livres. La Commission a indiqué qu'elle regarderait si ces accords commerciaux, c'est le cas du système allemand et du système autrichien, comportaient des finalités culturelles et des dispositions d'ordre culturel permettant d'exonérer ces accords.

R.R. : *Comment la Commission évolue-t-elle dans la manière dont elle aborde la notion de service public en matière de télévision ?*

J.-M. B. : Dans ce domaine - on va voir comment les plaintes vont être traitées prochainement - les Etats-membres vont être amenés à mieux définir ce qu'est le service public de télévision et c'est utile. Je veux dire que les gens peuvent se demander pourquoi payer une redevance s'ils voient la même chose que sur une chaîne privée. D'un autre côté on ne peut pas dire non plus aux chaînes publiques de se désintéresser de la problématique de l'audience. Il y a là un débat très important qui oblige à bien réfléchir sur l'équilibre entre secteur privé et secteur public. Je crois qu'il faut à la fois un système privé assez fort, parce qu'autrement c'est le système privé des autres qui s'imposera, et un secteur public dynamique et servant de référence. ■

Culture et service public : perspectives territoriales

COMMENT LES RESPONSABLES PUBLICS QUE SONT LES DRAC, AINSI QUE LES ÉLUS D'UNE PART, LES PROFESSIONNELS D'AUTRE PART, DÉTERMINENT CE QUI RELÈVE DU SERVICE PUBLIC CULTUREL, ÉLABORENT, ÉVALUENT OU COMPRENNENT LES IMPÉRATIFS CORRESPONDANTS ? SUR QUELLES BASES THÉORIQUES, JURIDIQUES, SUR QUELLE TRADITION, QUELS ACQUIS, QUELS TEXTES RÉGLEMENTAIRES OU POLITIQUES S'APPUIENT LES ACTEURS DU CHAMP CULTUREL ? EXAMEN DE CETTE PROBLÉMATIQUE AVEC TROIS DIRECTEURS RÉGIONAUX DES AFFAIRES CULTURELLES, MICHEL CLÉMENT, DRAC PAYS DE LA LOIRE, MICHEL FONTÈS, DRAC LANGUEDOC-ROUSSILLON, ALAIN VAN DER MALIÈRE, DRAC ÎLE DE FRANCE. PROPOS RECUEILLIS PAR JEAN-PIERRE SAEZ.

Jean-Pierre Saez : *Estimez-vous que les textes "fondateurs" du ministère de la Culture, dont la charte des missions de service public du spectacle vivant, sont suffisamment clairs et précis pour orienter votre approche du service public ?*

Michel Fontès : Pour bien répondre à votre question il faut définir ce que l'on entend par service public. La charte génère une certaine conception du service public qui, telle qu'elle est appliquée, correspond beaucoup plus à un service d'intérêt général qu'à un service public au sens juridique du terme. Cette notion peut donc être explorée sous plusieurs angles. Il est vrai que les textes dont nous disposons sont - sans doute inévitablement - imprécis, y compris la charte elle-même. Cela veut dire que la conception que l'on peut mettre en oeuvre dans la pratique tient compte de principes généraux permettant, premièrement, de différencier ce qui est une action régalienne d'une action libre et ouverte réalisable par tout le monde, et deuxièmement de distinguer les actions qui peuvent relever d'une conception libérale de l'action culturelle de toutes les autres, qui correspondent évidemment à des missions que la collectivité publique est amenée à remplir, et que sinon personne ne remplirait.

Michel Clément : Dans un tel débat, la première question qui se pose est bien celle de la clarification de la notion de service public culturel. De mon point de vue, il est important de rappeler qu'il s'agit en premier lieu d'une notion d'ordre juridique. C'est le service rendu aux citoyens, au public, par la collectivité. L'un des premiers domaines dans lesquels les DRAC ont en général à coeur de s'investir en matière de service public concerne l'enseignement de la musique. Dans ce secteur on peut définir effectivement ce que l'on entend par service public : quelles sont les possibilités pour un enfant de bénéficier d'une formation musicale, de bon niveau, d'un coût raisonnable, etc.

De la même manière, on peut développer une démarche de service public s'appuyant sur des principes clairs dans le domaine de la lecture publique. En revanche, le champ du spectacle vivant n'est pas le plus simple dans lequel peut s'appliquer cette notion, même s'il n'échappe pas à la question. Dans ce secteur, je mettrais plutôt en exergue la notion d'intérêt public. La charte apporte de précieux éléments à cet égard qui méritent examen.

J.P.S. : *Pourquoi proposer aujourd'hui une charte des missions de service public ?*

Alain Van Der Malière : Précisément parce qu'elle répond à un besoin des professionnels concernés. En quarante ans de développement du ministère de la Culture, quarante années d'avancées à la fois continues et discontinues, on a traversé plusieurs époques : des années soixante, qui ont été celles de l'élaboration des grands principes fondateurs, aux années 80 qui en ont connu des applications, des développements élargis, tout un champ d'activités culturelles a été progressivement conquis, par strate successive. Du fait de cette histoire, la notion même de service public s'est assez largement diluée, notamment dans le domaine du spectacle vivant où les choses sont beaucoup plus floues et imprécises. Donc, dans la démarche même, la charte des missions de service public est utile, parce qu'elle témoigne de la volonté d'un ministère de s'interroger quarante ans après sur le sens de son intervention. Je crois qu'on en avait besoin. C'est dans l'attitude intellectuelle qu'elle induit, et d'une certaine façon morale, qu'il faut chercher l'intérêt ou le sens de la charte. Elle correspond à une sorte d'arrêt sur image de l'action de ces quarante années. En filigrane il y a incontestablement dans cette initiative une volonté d'examen critique de ce qui s'est fait. Mais la charte propose aussi des rappels indispensables, de type déontologique, qui constituent de toute façon pour moi un corpus utile, et plus encore nécessaire, mais inévitablement imprécis comme le soulignent mes collègues.

M.F. : Je suis tout à fait d'accord avec ce qui vient d'être dit. Je rappelle simplement qu'en dehors de cette mise en forme de ce qu'implique la mission particulière de l'État dans le domaine du spectacle vivant, il faut aussi considérer l'historicité de cette charte. D'une certaine manière, ce texte a également pour objet de contrecarrer la perception négative de la déconcentration partagée par un certain nombre de professionnels du spectacle vivant, et pour assurer qu'il y a bien, dans ce domaine, une vision unique et nationale de la mission de l'État qui rappelle un certain nombre de règles.

A.V.D.M. : Si l'on considère l'impact de la charte, je suis frappé de voir l'intérêt qu'elle suscite tout particulièrement chez les élus. Je peux témoigner qu'il y a une unanimité de la part des élus, toutes familles politiques confondues, autour de la charte des missions de service public. Je ne peux pas dire la même chose des professionnels et des artistes. Il y a dans ce texte une dimension qui a été bien reçue par les élus. Elle renvoie moins à l'idée d'intérêt général, ou à celle de service public, qu'à un troisième terme, celui d'utilité publique. J'ai l'occasion de recevoir des élus qui arrivent ici le texte à la main, en avouant qu'ils n'ont jamais lu, examiné, et presque décortiqué d'une telle

façon un texte du ministère. Chaque point abordé correspond à des questions qu'ils doivent affronter. La charte constitue selon eux une très bonne base de discussion à partir de laquelle la collectivité publique peut aborder le domaine du spectacle vivant. Elle pose la problématique de la place de la création dans l'espace public. Elle aide à penser en termes d'utilité tout en contribuant à prendre la mesure des dangers de l'utilitarisme.

M.C. : Je pense qu'effectivement la problématique centrale posée par la charte est celle de la création. On est dans le domaine du spectacle vivant, mais on pourrait aussi évoquer dans le même ordre d'idées les arts plastiques sur lesquels les services du ministère réfléchissent aujourd'hui dans des termes voisins, où il s'agit de penser le croisement d'aventures individuelles, de parcours de créateurs, et l'utilité sociale de l'acte de création. Il faut veiller à maintenir l'équilibre entre ces enjeux. La charte, qui de mon point de vue ne doit pas aller au-delà en terme de contenu, était nécessaire pour rappeler à un certain nombre de partenaires que, outre la nécessité de prendre en compte l'aspect d'aventure individuelle propre à tout créateur et de respecter son indépendance, sa liberté, celui-ci travaille toutefois avec des crédits, avec des moyens mis à sa disposition par la collectivité. Elle est donc en droit d'attendre un "retour sur investissement" en terme de service public.

J.P.S. : Si je comprends bien votre point de vue général, vous estimez que la charte présente l'avantage de clarifier l'approche du ministère en matière de service public dans le spectacle vivant, de proposer des règles et des points de repère utiles aux acteurs culturels et aux décideurs publics. Cependant, iriez-vous jusqu'à réclamer plus de réglementations ?

M.C. : Non, en aucun cas. Il ne faudrait pas que par excès conceptuel dans le domaine du service public on bureaucratise outrancièrement la culture. Nous disposons maintenant d'un document de référence. Mais il y a également d'autres modes de contractualisation qui existent avec les partenaires, tant artistiques que publics, les contrats d'objectifs pour les scènes nationales, les contrats de décentralisation dramatique pour les créateurs. De mon point de vue c'est suffisant. Au-delà on passera plus de temps à rédiger les documents, à faire de la bureaucratie culturelle qu'à travailler sur le fond des choses. Le cadre est désormais clair. Il faut laisser la liberté, à la fois aux partenaires administratifs et politiques et aux partenaires culturels, de travailler ensemble autour de projets.

A.V.D.M. : J'ajouterai que le contrat d'objectifs est vraiment l'outil de référence en matière de service public pour le spectacle vivant. Il constitue d'ailleurs la déclinaison de la charte. Voici donc un texte bien conçu, léger, néanmoins suffisamment précis dans sa structuration : il devrait être complètement adaptable à la diversité des projets et permettre de prendre en compte ce fameux croisement de l'individualité du créateur et l'intérêt général qui est celui du public.

"Il faut aussi considérer l'historicité de cette charte. D'une certaine manière, ce texte a également pour objet de contrecarrer la perception négative de la déconcentration partagée par un certain nombre de professionnels du spectacle vivant, et pour assurer qu'il y a bien, dans ce domaine, une vision unique et nationale de la mission de l'État qui rappelle un certain nombre de règles." Michel Fontès

M.F. : Je pense également qu'un excès de réglementation n'apporterait rien, sauf à privilégier des approches notariales. Cela ne nous aiderait pas à prendre en compte, comme nous devons le faire sans cesse, les nouveaux enjeux artistiques et culturels, la question des rapports entre les oeuvres et les publics, et bien entendu les enjeux à caractère économique. En l'occurrence nous devons en permanence évaluer à quelles conditions économiques la mission de création, la mission de diffusion, la mission de formation des publics est assumée par les opérateurs artistiques. Nous sommes redevables des deniers qui nous sont confiés. Cette question fait évidemment partie de la discussion et d'une certaine conception de l'exercice de la mission d'intérêt général.

J.P.S. : Le secteur culturel est un secteur extrêmement diversifié, avec des professions qui ont chacune en leur domaine leur logique propre. Malgré cet état de fait, peut-on identifier un corpus commun en matière d'approche du service public dans le domaine culturel, sachant que les uns ont plutôt la possibilité de se référer à une approche réglementaire et les autres plutôt à l'expérience, à une certaine tradition, une certaine philosophie en la matière ?

A.V.D.M. : S'il s'agit de signifier qu'il y aurait d'un côté un grand champ presque immobile, très réglementé, celui du patrimoine, et de l'autre quelque chose de plus empirique et auquel on essaierait d'appliquer éventuellement une grille réglementaire,

cela ne correspond plus tout à fait à la réalité d'aujourd'hui. La politique patrimoniale ne se réduit pas à l'approche réglementaire. Tout au contraire, l'ensemble des procédures qui l'encadrent sont en plein mouvement. On ne s'en tient pas aujourd'hui à la simple conservation des biens patrimoniaux. On ne pense plus conservation, travail autour du patrimoine sans projet culturel, animation.

M.C. : C'est vrai que le patrimoine bénéficie aujourd'hui d'une autre approche qui est beaucoup moins exclusivement réglementaire. C'est le cas notamment des nouvelles politiques de protection dans le

domaine de l'architecture du 20^e siècle. Les projets du ministère vont dans le sens d'une inscription sur l'inventaire supplémentaire, présentant un caractère provisoire, le temps (pendant trois ans) de voir la viabilité d'une politique de protection. C'est plutôt une démarche de projet. À l'inverse, il est vrai que le spectacle vivant était un domaine où la rationalité notamment territoriale existait peu. Observons par exemple la carte des scènes nationales : elle est aléatoire, elle est fonction d'histoires individuelles, de projets portés par des hommes politiques, de volontés de collectivités locales et de créateurs. À cet égard, il y a aujourd'hui une certaine volonté d'essayer de mieux organiser l'aménagement du territoire pour que le citoyen bénéficie d'un service public culturel mieux réparti.

J.P.S. : Comment percevez-vous l'évolution des professionnels quant à leur manière d'aborder le service public culturel ? Avez-vous le sentiment que dans les discours ou les stratégies mises en oeuvre se reflètent des phénomènes de génération ?

M.F. : La réponse devrait être différenciée pas seulement en termes de génération mais en termes de champ artistique. Il est évident par exemple que les acteurs des musiques amplifiées sont pratiquement tous relativement jeunes : ils ont souvent moins de quarante ans. Leur approche est différente de celle développée par la génération de ceux qui sont, à l'heure actuelle, à la tête des scènes nationales ou des centres dramatiques nationaux. Une raison essentielle à cela tient au fait que les formes artistiques présentes dans les scènes de musiques actuelles sont toujours à la frange du commercialement rentable. Cela les amène à travailler avec les maisons de disque qui n'investissent, elles, qu'en fonction d'un rapport directement financier. Ce qui veut dire que si l'objectif de servir l'intérêt général est très présent dans l'esprit et les démarches de ces professionnels, néanmoins il y a toujours la possibilité qu'à un certain moment l'intérêt général du secteur soit en phase avec des objectifs directement économiques. En cela les choses sont complètement différentes de ce qui a cours dans la tradition du théâtre public ou de la danse contemporaine où le même type de rapport avec un secteur commercial n'existe pas.

A.V.D.M. : Il faut toujours être prudent sur les problèmes de génération. Néanmoins, et je m'exprime là comme DRAC Ile de France, sur le fief même du centralisme et de la centralité et où 60 à 80% des artistes vivent, travaillent, ou aspirent à venir travailler, encore maintenant, où le poids de l'ancienne verticalité n'a pas totalement disparu, on voit bien un clivage de générations. Considérons d'abord "les patrons" des grandes institutions qui ont toujours travaillé en relation directe avec les administrations centrales et pour qui le contrat était d'ordre individuel entre le "prince" ou son représentant, en l'occurrence le directeur de l'administration centrale, et chacun d'eux. Ce dialogue là était direct, immédiat. Ces gens-là - je les reçois, je les vois, je discute avec eux - sont globalement encore très attachés à ce rapport privilégié, et nostalgiques d'un certain passé.

Quant à la nouvelle génération, elle est celle des enfants de la déconcentration. Ils incarnent le formidable maillage du territoire par l'État à travers les directions régionales depuis le début des années 80. Ce sont ceux qui ont été découverts, promus, accompagnés par les directions régionales, par les conseillers. Ce sont tous ceux qui ont expérimenté concrètement la politique de déconcentration / décentralisation. Ils ont donc de toutes autres habitudes, et d'abord celle du partenariat, que ce soit avec la DRAC ou avec les collectivités territoriales. Ils ont un sens différent du rapport au politique, ou de ce qu'est la responsabilité publique partagée. Cette génération là, comprenant les quarantenaires, pratique le rapport au politique de façon totalement différente et pour tout dire moderne (j'emploie rarement le terme). C'est moins le cas des plus anciens.

M.F. : Ils ont conscience de la nécessité de rendre compte, au sens large, à ceux qui leur confient une mission, de la façon dont ils l'exécutent, de la façon dont elle se déroule, à quelles

conditions, de manière à continuer de construire ensemble.

M.C. : Je ne partage pas tout à fait le sentiment de mes deux collègues. Les choses ont bien évolué depuis 20 ans. On est passé d'un État directif à un État partenaire qui travaille sur le terrain, en lien étroit avec des collectivités locales qui elles-mêmes ont progressé, qui se sont souvent dotées de services culturels, ce qui implique qu'on ne peut plus traiter les questions culturelles de Paris de manière imposée ou avec condescendance. Les meilleurs partenaires culturels ou artistiques s'intègrent parfaitement dans ce dispositif. C'est un travail, je vais dire normal désormais, de se réunir autour de projets discutés, partagés. Et il est vrai que dès lors que nous disposons d'un cadre national qui est celui fixé par les documents dont on a parlé - charte de service public, contrat d'objectifs, etc.-, ce que nous demandons, c'est de pouvoir travailler avec ces professionnels avec la responsabilité de mener les discussions.

J.P.S. : *Une des règles qui prévaut dans le secteur culturel est celle d'une certaine personnalisation des projets, plus ou moins affirmée selon les secteurs. Avez-vous le sentiment que cette personnalisation peut être, parfois, un obstacle à une bonne compréhension de la notion de service public ou estimez-vous tout simplement que l'on peut très bien concilier une approche personnalisée du projet artistique ou culturel avec un respect bien compris du service public ?*

"La problématique centrale posée par la charte est celle de la création. On est dans le domaine du spectacle vivant, mais on pourrait aussi évoquer dans le même ordre d'idées les arts plastiques sur lesquels les services du ministère réfléchissent aujourd'hui dans des termes voisins, où il s'agit de penser le croisement d'aventures individuelles, de parcours de créateurs, et l'utilité sociale de l'acte de création." Michel Clément

A.V.D.M. : Je vais faire un petit détour historique pour vous répondre. À ce moment-là, il y a cinq ou six ans, j'étais dans un autre poste, à la Direction du Théâtre. Quand on demandait quel était le projet d'un établissement, d'une scène nationale, on répondait, dans une confusion totale, mais voyons c'est le projet du directeur ! On voit bien tout ce que cette réponse pouvait induire en termes de souveraineté absolue, de franchise. Autrement dit, on formulait une réponse individualisée, subjective, pour un projet d'établissement qui, par ailleurs, a des missions objectives. Cette confusion ou cette fusion entre un équipement et un

homme, ont provoqué, à mon avis, d'assez graves dégâts.

Comment n'y aurait-il pas eu autour de cette superposition, absolue divergence entre les partenaires puisqu'elle se cristallisait ou se focalisait autour d'une personnalité qui, comme toujours dans le domaine artistique et culturel, est forte, fait des choix tranchés et donc, ne peut, en aucun cas, à elle seule représenter l'exhaustivité des missions de service public qui peuvent s'incarner dans un établissement ? Dès cette époque-là, on a commencé à essayer de dissocier, et j'en viens ici à votre question, le projet d'un directeur de ce qu'était l'équipement concerné. C'est le sens du contrat d'objectifs défini par les pouvoirs publics qui a au moins le mérite de rappeler ce qui fait l'unité, les missions et les contraintes communes d'un réseau national, qui intègre cette préoccupation d'un territoire plus équitablement doté, et porte assez haut l'idée d'excellence en termes de responsabilités à l'égard du public et des artistes, tous éléments qui définissent une mission d'intérêt général. Partant de là, il y a donc à choisir un homme ou une femme qui corresponde au mieux à la configu-

ration particulière, territoriale, dans laquelle se trouve un équipement, et garantisse le respect de l'ensemble des missions tout en travaillant dans un rapport clarifié avec les partenaires institutionnels et dans une durée déterminée. Au bout des années 90, et c'est quelque chose que les professionnels ont eu parfois du mal à comprendre, il apparaît que ce contrat d'objectifs est un outil de défense de leur liberté, de leur capacité d'interprétation d'un territoire et de leurs missions. Voilà le grand progrès qui a été fait au cours de ces dernières années.

M.C. : Il faudrait même aller plus loin dans l'analyse, distinguer entre différents types de structures, différents champs artistiques. On ne peut pas traiter de la même manière des réseaux qui ont une vocation première de diffusion comme les scènes nationales, même s'ils doivent prendre en compte le soutien à la création, le compagnonnage avec des structures de création, et des structures dont la vocation première est la création. Je pense qu'on ne peut plus prendre en considération un projet artistique, dès lors qu'il dépend de crédits publics, sans imaginer son "rendu social". De très grands artistes font d'ailleurs la preuve qu'ils sont parfaitement capables d'atteindre l'excellence artistique, et de prendre en considération en même temps un projet territorial ou un projet d'intérêt social. Je crois même que dans l'activité de création aujourd'hui la notion de "rendu social", sous des formes très diverses, est indispensable.

M.F. : Notre discussion s'appuie ici essentiellement sur l'histoire du spectacle vivant. On peut l'élargir en confrontant les notions dont on vient de parler à l'aune d'autres domaines. Si l'on considère la commande publique dans les arts plastiques, je suis frappé par le fait que l'artiste ne considère pas la commande comme étant le moyen, sur un thème, un lieu qui lui est proposé, de mettre seulement en œuvre sa création, mais bien de construire un rapport entre ce qu'il va faire, le lieu dans lequel il va le faire et les gens auxquels il s'adresse à travers sa création. Autrement dit, l'acte de création n'est plus simplement destiné à tous ceux qui voudront bien s'en emparer mais à des populations particulières, ciblées. Il rejoint par là l'idée de mission d'intérêt général tout en préservant son identité d'artiste.

J.P.S. : *Peut-on revenir sur la notion de "rendu social" que vous évoquiez ? Ne faut-il pas être très pragmatique à cet égard et formuler des attentes à géométrie variable selon les acteurs culturels, les projets artistiques, les situations ?*

A.V.D.M. : Si vous voulez nous faire dire qu'il faut se garder de l'idée que tout artiste arrivant sur quelque territoire que ce soit, au nom d'une universalité délayée, transformerait d'un seul coup ce territoire et résoudrait les écarts sociaux, ferait progresser magiquement la population et lui ferait accéder d'un seul coup au joyau le plus pur de la création contemporaine, alors cela va de soi que cette approche est dépassée !

M.F. : De plus, il y a toujours des lieux mis à disposition d'équipes et qui font, ce qu'on a appelé de tout temps, de la recherche d'expression artistique. À l'évidence, cette recherche

"Au bout des années 90, et c'est quelque chose que les professionnels ont eu parfois du mal à comprendre, il apparaît que le contrat d'objectifs est un outil de défense de leur liberté, de leur capacité d'interprétation d'un territoire et de leurs missions. Voilà le grand progrès qui a été fait au cours de ces dernières années." Alain Van Der Malière

à son intérêt en elle-même. Elle a vocation à être confrontée au point de vue des collègues professionnels, d'un public particulièrement formé et dont le regard critique est nécessaire dans la progression de cette recherche, mais bien entendu cette confrontation est limitée à ceux qui sont à même d'établir un dialogue avec cette expression.

M.C. : Cela correspond à une forme de rendu social d'une certaine manière. Toute démagogie mise à part, il peut y avoir enrichissement du projet artistique par sa confrontation avec l'intérêt général.

M.F. : Soyons clairs, les artistes n'ont pas à être des assistantes sociales.

J.P.S. : *Un certain nombre d'artistes expriment aussi la crainte, devant la demande sociale qui leur est faite, de voir instrumentaliser leur action, voire leur travail de création.*

A.V.D.M. : Sans paradoxe, le contrat leur évite d'être instrumentalisé. Mais certains ne veulent pas l'admettre...

J.P.S. : *Vous travaillez au cœur des relations entre l'État et les collectivités territoriales. Comment ces relations ont-elles permis de faire évoluer le projet de service public culturel dans les quinze dernières années ?*

M.F. : Les choses ont considérablement bougé durant cette période. Si on remonte quinze ans en arrière, les collectivités exerçaient leurs responsabilités en matière de service public dans des domaines très balisés, celui des bibliothèques notamment. Le service de la lecture publique était donc perçu comme étant une responsabilité particulière des collectivités mais pour lesquelles elles attendaient, de la part de l'État, des éclairages, des moyens, des réflexions, de la coordination, de la reconnaissance. On pourrait dire à peu près la même chose pour les musées. De la même façon, il était clair que dans les rapports entre l'État et les collectivités, celui-ci

avait seul la responsabilité de certaines missions, de caractère régalién, dans le domaine du patrimoine. Dans celui des arts vivants, il lui revenait par exemple la responsabilité suprême de choisir l'artiste et donc le courant artistique qu'il fallait soutenir. Il y avait en réalité une complète dichotomie entre les grandes missions des collectivités et celles de l'État. Or, les lois de décentralisation, même si elles n'ont pas changé les choses en terme normatif dans la culture, ont complètement bouleversé le rapport entre l'État et les collectivités. En outre, il faut insister sur le volontarisme, la politique permanente d'incitation menée par le ministère vis à vis des collectivités territoriales dès le début des années 80. Ces deux phénomènes ont permis progressivement une prise de conscience par ces dernières du fait qu'elles étaient co-responsables avec l'État d'un service d'intérêt général de la culture au bénéfice de leurs concitoyens. C'est un changement fondamental dont on voit les résultats à l'heure actuelle, même si il y a des degrés différents dans cette prise de conscience et cette volonté. Cette conception de l'action par les collectivités est maintenant acquise.

M.C. : C'est depuis les lois de décentralisation, peu à peu, que les collectivités territoriales ont investi la globalité du champ culturel, qu'elles se sont dotées de service culturel, avec néanmoins des niveaux d'avancées inégaux qui laissent pendantes certaines difficultés. Dans le domaine de la conservation du patrimoine notamment, je crois que dans l'avenir, certaines notions évolueront. Par exemple, l'idée que seul un conservateur d'État puisse gérer certaines collections sera bientôt jugée archaïque.

Cependant, les réserves sur la décentralisation culturelle ont été aggravées par l'arrivée dans certains pouvoirs locaux du Front National. Or, le pacte républicain conduit l'État, qui est garant des libertés publiques au premier rang desquelles figurent les libertés culturelles, à considérer qu'il y avait des risques à aller plus loin dans la décentralisation. Mais je pense que cette question sera reposée dans un certain nombre de domaines et qu'on ne pourra pas l'ignorer éternellement, alors même que la grande majorité des partenaires assume avec l'État les grands principes républicains.

M.F. : Je serai pour ma part plus réservé sur cette évolution. D'ailleurs, à l'expérience je dois dire que j'ai changé de point de vue en partant de l'administration centrale. À partir de l'administration d'une DRAC, je cultive ce que je n'hésiterai pas à appeler un "jacobinisme de proximité". Je précise que je n'ai aucune réserve sur la compétence partagée avec les collectivités. J'aurais des réserves sur le fait que certaines compétences leurs soient réservées. Je pense que, dans le cadre de compétences partagées, toutes les initiatives qui peuvent être prises ici ou là sont tout à fait bénéfiques, y compris parce qu'elles sont facteurs de liberté des créateurs, des diffuseurs, parce qu'elles ouvrent des champs du possible que l'administration du ministère n'aurait le cas échéant pas ouvert, ou pas de la même manière. Cependant, je suis prudent, la référence qui est faite à une conjoncture politique particulière ne me garantit pas que dans vingt ans, sous d'autres formes, des problèmes du même ordre ne puissent se répéter. De ce point de vue je pense que l'État, dans l'organisation politique que nous connaissons, est garant, comme le disait Michel Clément, de l'exercice des libertés publiques. La décentralisation oui, mais sans compétence exclusive de telle ou telle collectivité.

A.V.D.M. : On a parlé de responsabilité publique partagée. C'est une notion essentielle à mes yeux. La question a été souvent en débat à l'Observatoire, notamment sous l'angle de la distribution d'un certain nombre de compétences. Personnellement j'y ai toujours été opposé. Autant je trouve exemplaires les partenariats nouveaux qui se sont, au cours de ces quinze dernières années véritablement étayés, nourris, argumentés, au point que les décisions qui sont prises sont souvent des décisions communes, et conduisent à renforcer la légitimité des choix. En revanche, si l'on doit compartimenter un certain nombre de compétences et les redistribuer en fonction même des échelons administratifs ou territoriaux ça me paraîtrait alors très grave et je serai effectivement enclin à rejoindre le club des jacobins de proximité ! J'ajoute qu'on est vraiment entré dans une période de maturité des relations État-collectivités. Je ne sais pas si mes collègues observent comme moi un retour de la demande d'État, très forte, tout à fait différente de celle qui existait il y a quinze ans. Je vois revenir en force, dans les instances

partenariales une demande plus forte de compétences, d'expertise, de conseil et pour tout dire de présence de l'État qui ne s'accompagne pas forcément d'une demande budgétaire.

M.F. : J'ajouterai aussi que les professionnels adressent clairement à l'État une demande de garantie de l'exercice autonome des contenus artistiques ou culturels.

M.C. : Je suis totalement en accord avec mes collègues sur la notion de jacobinisme de proximité. La déconcentration n'est certes qu'un mode d'organisation du ministère de la Culture, mais il est totalement lié au développement des notions de service public culturel, de partenariat avec les collectivités territoriales et de démocratisation culturelle. Qui est à même d'engager une réflexion sur la notion de service public culturel dans un territoire par sa connaissance de ce territoire tout en restant porteur d'exigences élevées en termes artistiques ou scientifiques ? Je pense que ce sont principalement les services déconcentrés de l'État.

J.P.S. : *La problématique du service public ne se pose plus aujourd'hui qu'au niveau du territoire de la ville mais, évidemment, du territoire des agglomérations. En même temps on sait la faiblesse des projets d'agglomération en matière culturelle en France. Comment l'État pourrait-il mieux peser pour développer l'intercommunalité culturelle ou les projets culturels d'agglomération ? Pourrait-on faire un peu de prospective en la matière ?*

M.F. : Pour faire avancer les choses, il faut de la complicité entre l'administration du ministère de la Culture et la représentation de l'État dans les Départements et les Régions, c'est à dire l'administration préfectorale. Si, pour simplifier, les préfets partagent la même approche que les DRAC, il est tout à fait possible de convaincre des collectivités qu'il y a, dans le champ culturel, des nécessités qui impliquent des mises en commun. Les choses me paraissent à l'heure actuelle très évolutives dans ce domaine. On va certainement vivre des contradictions ici ou là, des difficultés, mais dans l'ensemble je crois que tout le monde est sensible à cette problématique. Je constate d'ailleurs que des Conseils généraux développent une politique incitative en la matière, sous la forme de propositions de subventions supplémentaires aux collectivités qui, sur la base d'un ou de plusieurs cantons, se regroupent pour la mise en oeuvre d'un projet culturel. Donc, je crois qu'à l'heure actuelle les choses sont mûres pour que l'intercommunalité culturelle soit appelée à se développer. C'est pourquoi, pour ma part, je n'ai pas de crainte en ce qui concerne la mise en oeuvre des lois Voynet et Chevènement, quant à leur application culturelle sur le territoire.

M.C. : Je partage aussi ce même sentiment. Si on prend l'exemple des bibliothèques, l'État peut aider au développement du processus intercommunal avec les Conseils généraux notamment, en augmentant ses propres dotations dès lors qu'il y a intercommunalité. Il existe donc déjà des dispositifs très incitatifs, qui marchent, et qui à mon avis s'intégreront parfaitement dans les dispositifs gouvernementaux envisagés. ■

Tarification et services publics culturels

FAIRE L'OBJET D'UNE TARIFICATION, POSSÉDER UN TARIF APPARAÎT COMME L'ATTRIBUT DE TOUT SERVICE PUBLIC, CULTUREL OU NON (I). MAIS RÉFLÉCHIR SUR LES TARIFS APPLIQUÉS OU À APPLIQUER À CES SERVICES PUBLICS EST UNE DÉMARCHE QUI ENTRAÎNE BIEN AU-DELÀ DE CE PREMIER CONSTAT. ELLE CONDUIT EN EFFET À METTRE LE DOIGT SUR LES AMBIGUÏTÉS ET LES TENSIONS QUE VIVENT LES SERVICES PUBLICS QUAND ON S'INTERROGE SUR LES CONDITIONS DE LEUR OFFRE ET DE LEUR DEMANDE. C'EST PARTICULIÈREMENT LE CAS POUR LES SERVICES PUBLICS CULTURELS (II). LES PARTIS TARIFAIRES POSSIBLES, LES PRINCIPES DE TARIFICATION RECHERCHÉS APPARAISSENT ALORS LIÉS À LA MANIÈRE DONT ON CHERCHE À GÉRER AU MIEUX LE STATUT CONTRADICTOIRE DE CHAQUE SERVICE PUBLIC CULTUREL (III).

I. Le tarif attribut du service public

La notion de service public renvoie dans son acception courante à l'intérêt public au sens de collectif qui s'attache à la fourniture de certains biens et services c'est-à-dire à la fois à leur existence et à leur disponibilité. Nombre de termes utilisés par l'économie publique mais aussi par la pratique administrative traduisent ce double mouvement de "concernement collectif" et "d'utilité publique" d'une part, "d'attention tutélaire" qui s'attache à leur production d'autre part.

Il s'ensuit soit la prise en charge directe par un "service public" avec une assimilation métonymique entre le fournisseur et la fourniture, soit l'une des multiples formes de délégation de "service public" qui passe en général par un financement public en contrepartie des contraintes de "service public". La conséquence immédiate et évidente est que les mécanismes de l'économie de marché ne prévalent plus : le niveau et les caractéristiques de l'offre ne sont plus référables à des considérations simultanées de coût et de demande ; de même, les bénéficiaires n'ont pas à acquitter un prix destiné à couvrir l'intégralité des coûts et qui, prix de marché, résulterait d'une confrontation classique offre-demande, mais une simple contribution, une sorte de droit d'accès dénommé tarif.

Il y a bien entre prix et tarif plus qu'une différence de dénomination qui ferait du tarif le prix du service public mais une véritable différence de nature qui peut être masquée par la coexistence des termes de prix et de tarif dans le secteur marchand ¹. Au tarif est lié en effet à la fois le fait que les usagers ne sont pas obligés de faire état de l'utilité réelle qu'ils

accordent au service (c'est la non révélation des préférences des économistes) et l'existence d'effets de type redistributif, non recherchés mais inévitables, notamment entre non-usagers et usagers.

II. Tensions et ambiguïtés dans les services publics

Le service public et son tarif se trouvent pris dans une série de contradictions ou au moins de tensions ou d'ambiguïtés qui sont rarement explicitées mais pèsent sur la "question tarifaire", la manière de la poser et de l'instruire.

La première de ces tensions réside dans le fait que les services publics sont produits dans un contexte marchand qui influence inévitablement le comportement des acteurs du secteur non marchand, qu'ils soient producteurs ou consommateurs. Il s'ensuit que le tarif est utilisé, pratiqué et perçu dans un environnement où prévaut le prix de marché. Ceci s'avère particulièrement important pour les attitudes à l'égard des tarifs et de la tarification dans la mesure où, comme on l'a dit, le tarif, comme contrepartie à l'accès au service public, ressemble au prix mais n'en est pas un.

De plus, dans le champ culturel, des services marchands et non marchands voisinent voire sont en concurrence : c'est le cas des enseignements artistiques qui coexistent sous des formes publiques et privées et parfois associatives, du spectacle vivant où voisinent l'offre de structures publiques et pri-

voées même si certains genres relèvent prioritairement de l'une ou de l'autre. C'est le cas également de l'offre de la diversité des livres et plus largement de produits édités (disques, vidéo) entre les bibliothèques publiques et les offres d'achat (et de location) des librairies et magasins multimédia. Cet état de fait est de nature à créer une réelle ambiguïté quant au statut de telle ou telle offre.

Le paradoxe constitutif du service public que d'être produit et offert dans un contexte où prévalent des logiques opposées à la sienne se double en effet d'un déséquilibre entre offreurs et

demandeurs de services publics dans la manière de vivre cette situation particulière : les uns et les autres ne vivent pas de la même manière cette insertion du service public dans un environnement marchand dominé par le prix. L'ambiguïté et la confusion possible aux yeux de ces acteurs entre service public et service marchand, entre tarif et prix est une question rarement abordée mais il semble bien que cette différence soit beaucoup plus claire pour les institutions non marchandes productrices de services publics que pour les demandeurs ou utilisateurs de ces services.

1- Les institutions non marchandes ne peuvent en effet ignorer la part du subventionnement dans leurs budgets et le fait que les ressources propres provenant du public via la tarification sont souvent minoritaires dans ces budgets. Elles l'ignorent d'autant moins que le financement public s'accompagne pour elles de contraintes dites de "service public", de cahiers des charges ou d'autres formules de contractualisation du type "charte de service public" par exemple. Les particuli-

tés du comportement des responsables d'institutions non-marchandes ("vente" du public au subventionneur, surqualité,...) sont là pour attester de la bonne perception qu'ont ces responsables de la spécificité de leur situation.

2- À l'opposé, les individus demandeurs peuvent parfois/souvent ignorer la nature subventionnée ou non de certains services qui leur sont proposés. Il n'y a certes guère d'ambiguïté aux extrêmes : les services collectifs purs (défense,...) sont clairement perçus comme relevant de la sphère publique ; quant à la très grande majorité des biens et services marchands, ils sont appréhendés comme tels ne serait-ce que par le statut privé de leurs producteurs. Par contre, entre les deux, il existe un ensemble de services dont la nature publique n'est ni évidente ni exclue d'office mais s'avère de l'ordre du possible. Dans cette marge figurent bon nombre de services culturels. Cette marge possède une ampleur et des contours mouvants pour deux raisons : d'abord, pour chaque individu, se superposent en permanence la connaissance de ce qui est de nature publique et l'opinion sur ce qui devrait l'être. Ensuite, ce mélange de savoir et d'opinion, propice aux rétroactions entre l'un et l'autre (par exemple croire public ce que l'on considère comme devant l'être), est bien évidemment variable d'un individu à l'autre. Dans ces conditions, face à l'offre qui leur est faite, les demandeurs, dans des réactions spontanées par rapport au montant qui leur est demandé, peuvent tout à fait omettre de s'interroger sur la nature de cette contribution (prix ou tarif ?) et d'interroger, le cas échéant, que leur contribution ne saurait couvrir le coût réel du service dont ils bénéficient.

Quel sera le comportement des demandeurs ou plus exactement des individus exposés à l'offre de services culturels publics, que ces derniers soient ou non dans la marge d'incertitude mise en évidence précédemment ? Quand on s'attache à répondre à cette question apparaît alors une nouvelle ambiguïté du service public d'ailleurs évoquée plus haut mais de manière incidente : à qui s'adresse l'offre ? Au consommateur, au citoyen,

au contribuable ? Les diverses dénominations possibles des bénéficiaires des services publics, en particulier l'opposition client/usager qui a fait rage en matière de transport ferroviaire par exemple, renvoient certes à des différences de conception quant à la nature du service rendu mais également à la manière dont se comportent ou sont censés se comporter ces destinataires pour l'apprécier.

Si l'on adopte le point de vue du consommateur de biens et services marchands, le point essentiel sera la conscience ou non de ne payer qu'une partie du coût du service non-marchand. Dans le premier cas, le tarif est perçu exactement comme un prix, dans le second, l'effet est ambigu : il peut avoir un effet d'aubaine incitant à la consommation pour un service dont les caractéristiques sont par ailleurs maîtrisées et correctement appréciées (on sait ce que cela vaut et on en profite). Mais il peut y avoir aussi à l'inverse un effet d'inhibition : un consommateur moins averti, plus hésitant sur la valeur du service en l'absence de la connaissance de son coût réel ou bien ne s'estimant pas en mesure d'en tirer parti

à proportion de son coût très élevé (ainsi le prix du fauteuil à l'Opéra, à la Comédie française, dans une scène nationale...) peut reculer devant l'engagement d'une telle dépense.

Si l'on adopte maintenant le point de vue du citoyen, la connaissance de la nature publique et la conscience du financement par la collectivité vont de soi. Les implications en terme de comportement n'en sont pas univoques pour autant. On peut d'abord mettre en avant le sentiment de coût pour la collectivité et, partant, l'obligation d'en faire "bon usage" d'une manière efficace, excluant le gaspillage. Le caractère public peut éventuellement inciter à l'usage : "si c'est pour tous pourquoi pas pour moi ?"

Enfin, si l'on se situe comme contribuable, le fait de contribuer au financement de ces services peut apporter une justification supplémentaire à leur usage au motif de la "récupération" de ses impôts. Simultanément, l'origine fiscale du financement peut conduire à refuser le niveau du tarif voire le principe même de la tarification pour des services "déjà payés par nos impôts".

Le fait d'être public rajoute donc au service culturel une caractéristique supplémentaire dont l'appréciation peut être ambiguë et les conséquences incertaines : percevoir le service comme public ou non rétroagit sur la perception même de la contrepartie financière demandée.

Enfin les services culturels publics présentent un dernier aspect paradoxal : le décalage est en effet très fréquent entre

Il existe un ensemble de services dont la nature publique n'est ni évidente ni exclue d'office mais s'avère de l'ordre du possible. Dans cette marge figurent bon nombre de services culturels. Cette marge possède une ampleur et des contours mouvants pour deux raisons : d'abord, pour chaque individu, se superposent en permanence la connaissance de ce qui est de nature publique et l'opinion sur ce qui devrait l'être.

la visée d'être accessibles à tous et la limitation durable de leur audience à une part seulement de la population, qui plus est, aux traits socio-démographiques moyens particulièrement accusés en termes d'instruction et de revenu. Ce décalage variable suivant les services mais très fréquent n'est bien sûr pas propre aux services publics culturels, on le trouverait aussi bien dans les services sanitaires, sociaux ou sportifs. Pour les services sanitaires et sociaux, ce décalage n'est pas problématique car il est au fondement même de la solidarité qui s'y exprime : heureusement, tout le monde

n'est pas malade ou dans le besoin mais chacun peut l'être et personne ne saurait être laissé dans cette situation. Dans le champ culturel, la volonté forte de démocratisation culturelle ne peut qu'aller de pair avec le respect absolu des choix des individus et des groupes, cette liberté d'apprécier telle forme artistique et non telle autre... voire aucune ². On remarquera que l'application du quotient familial à des services publics locaux comme les écoles de musique trouve pour partie son origine dans cet usage minoritaire et "au bon plaisir" de tels services. Les débats relatifs à l'équité de telles pratiques et les retournements de jurisprudence qui ont eu lieu témoignent des ambiguïtés mises en avant précédemment ³.

Un tel décalage est porteur d'oppositions latentes entre ceux qui sont perçus comme des bénéficiaires de ces services et ceux qui s'en sentent exclus : le tarif vient là encore y jouer

François Rouet
(suite page 28)

un rôle complexe à la fois à cause de l'ampleur difficile à appréhender (c'est trop cher) et de symbole (ce n'est pas pour moi). C'est bien sûr le type d'opposition auquel les décideurs politiques ne peuvent qu'être sensibles. D'où les attentes multiples à l'égard de la tarification : on peut souhaiter d'abord la voir contribuer de manière significative au financement de services publics utilisés par une minorité ; on peut également y voir un moyen pour permettre de réussir la démocratisation culturelle dans le respect des choix culturels individuels ; on peut enfin y voir un outil permettant de susciter de multiples retombées pour une collectivité faite à la fois d'usagers et de non-usagers.

III. Du service au tarif

Variable d'action mais aussi objet transactionnel dans le jeu entre décideurs politiques, responsables de l'offre de services et publics, le tarif apparaît comme un instrument délicat à manier faute d'en maîtriser les effets : c'est tout l'enjeu d'un programme d'étude en cours que de les préciser 4. La tarification voit son utilisation hésiter entre plusieurs modalités de fixation. Il ne s'agit pas d'un pur débat technique ; c'est au contraire la traduction de la manière dont sont vécues les ambiguïtés des services publics culturels. Car, face à de telles ambiguïtés, on peut en effet chercher à les éviter, à les réduire ou encore à les assumer.

Eviter ces ambiguïtés consiste à se rapprocher, au moins dans l'esprit, des situations et modes de fonctionnement simples que sont le service collectif pur et indivisible d'une part, le service totalement marchand d'autre part. Les préconisations tarifaires s'orientent alors d'un côté vers la gratuité : la propension en est récurrente dans le champ culturel quoique de manière faiblissante ; elle perdure dans des domaines où le service est perçu comme pouvant et devant être d'usage généralisé (les bibliothèques de lecture publique) ou bien lorsqu'il s'agit d'un patrimoine vécu au sens étymologique d'héritage commun qui nous appartient donc (les grands musées voir les débats actuels en Grande-Bretagne à ce sujet). À l'inverse, c'est bien l'image du service marchand qui prime lorsque l'on retient le parti tarifaire d'augmenter au maximum les recettes venant du public au risque d'accentuer l'effet de barrage du tarif et l'image élitiste du service (ça ne peut concerner que quelques uns). C'est également dans cette perspective que l'on peut chercher à restaurer les mécanismes de marché en faisant payer à celui qui est alors perçu comme un consommateur la totalité du coût mais en instaurant une aide à la personne. Les conséquences escomptables d'une telle procédure méritent une réflexion approfondie et non une simple prise de position face à l'idéologie de la privatisation.

On peut aussi chercher à réduire les ambiguïtés des services publics culturels en tentant de distinguer en leur sein la coexistence d'un service collectif pur et d'un service appropriable et marchand : par exemple, d'une part, l'existence de l'Opéra dont bénéficie la collectivité et chacun de ses membres fréquentant ou non et, d'autre part, l'accès à tel ou tel spectacle 5. Une telle démarche est plus théorique et analytique que véritablement pratique mais elle inspire des préconisations tarifaires qui tournent autour d'une règle de partage a priori entre la subvention et les recettes provenant du public, par exemple en assignant la couverture des coûts

fixes à la subvention et celle des coûts variables aux usagers. Leur pertinence n'est pas avérée pour autant.

Il reste le parti d'assumer les ambiguïtés du service public culturel moins en tentant de distinguer les services comme précédemment qu'en acceptant la pluralité des regards et des points de vue : celui de l'utilisateur et celui du citoyen. Cela passe par une pédagogie de la perception et peut orienter la réflexion tarifaire : il faut certainement cultiver la distinction entre ces deux points de vue sur le service public même s'ils doivent rester concomitants : le "ça me plaît/ ça m'est utile" de l'utilisateur et le "il est juste que ce service existe, le cas échéant grâce à mes impôts, compte tenu de la diversité des besoins ou des goûts, même si je n'en ai pas l'usage" du citoyen s'inspirant en cela d'une conception proche de celle de John Rawls 6. À cet égard, faire participer l'utilisateur au lien contractuel entre la collectivité et le producteur de services, lien dont il n'est jamais véritablement partie prenante, s'avère certainement essentiel. Cela passe par la mise en avant du projet artistique et culturel et peut suggérer de privilégier des procédures d'adhésions. Du point de vue tarifaire, les formules d'abonnements pour le spectacle vivant par exemple peuvent être préconisées si elles vont de pair avec une véritable démarche d'adhésion.

Mais la perspective tarifaire doit aller plus loin : d'abord, elle suppose de prendre en compte l'existence de consentements à payer très variables suivant l'utilité que trouve chacun dans le service proposé, ce qui n'a rien à voir avec la capacité contributive de chacun. Ensuite, elle implique de refuser les dérives tarifaires qui sont excluantes et forgent une image élitiste des services culturels. Enfin, elle implique de mener simultanément une politique de sensibilisation qui permette à la fois de tirer parti de la modération tarifaire et de susciter ce double regard préconisé sur le service culturel public. C'est ainsi que l'on peut concilier l'impératif culturel auquel renvoie la prise en charge collective et le libre-arbitre de chacun dans le champ des loisirs et du temps non-contraint 7.

Moins que jamais, il n'y a de recette tarifaire magique mais des orientations dans la fixation des tarifs qui correspondent à la manière de vivre au mieux les ambiguïtés constitutives des services publics culturels.

François Rouet

Responsable des études économiques au DEP,
ministère de la Culture et de la Communication

1 Cf. Xavier Dupuis, Etude exploratoire en cours menée par le Laboratoire d'économie sociale à la demande du Département des études et de la prospective du ministère de la Culture sur l'évolution des tarifs et des fréquentations dans les institutions culturelles.

2 Ce qui a amené Yves Evrard à qualifier le soutien public de ces choix de "démocratie culturelle" par opposition à "démocratisation culturelle" in *L'intervention de l'État dans la culture* sous la direction de François Colbert *The Journal of Arts Management, Law and Society* volume 27 n°3, Washington,1997.

3 Cf. la décision du Conseil d'État du 29 décembre 1997 concernant la commune de Nanterre ainsi que Martine Lang, Principe d'égalité et tarification des services publics locaux, *Les petites affiches*, 15 mai 1995.

4 Programme sur le rôle des prix et des tarifs dans les rapports entre l'offre et la demande de biens et services culturels en cours de mise en oeuvre au Département des études et de la prospective. Voir présentation DTI 960, septembre 1998.

5 Cf François Rouet, Les biens publics à la limite du tarifable : le cas de la culture in *RCB* n°52, mars 1983, pp. 33-40.

6 Cf. Bernard Cache, Rawls regarde la télévision : un système d'évaluation pour le service public in *Mediaspouvoirs* n°14, 1989, pp. 102-108.

7 Il y aurait vraisemblablement une réflexion à mener sur les similitudes et les différences entre le champ politique et le champ artistique (démocratie versus libre choix, modes de régulation, types de tolérance...).

Bibliographie

François Rouet est notamment l'auteur de : *Le livre, mutation d'une industrie culturelle*, Documentation Française, Collection Economie, 1992.

Le service public des bibliothèques à l'épreuve de la société de l'information

"BIBLIOTHÈQUE¹ PUBLIQUE" : LA DÉNOMINATION MÊME DE L'INSTITUTION, HÉRITÉE DE SON MODÈLE LE PLUS SOUVENT REVENDIQUÉ, LA "PUBLIC LIBRARY" ANGLO-SAXONNE, L'APPARENTE D'EMBLÉE À LA SPHÈRE DU SERVICE PUBLIC. LE PARALLÈLE AVEC "L'ÉCOLE PUBLIQUE", DONT ELLE AURAIT DÛ CONSTITUER L'AUTRE VERSANT SELON JULES FERRY LUI-MÊME, VIENT IMMÉDIATEMENT À L'ESPRIT DE TOUT OBSERVATEUR FRANÇAIS.

Encore que le qualificatif de "public" puisse être porteur dans l'univers des bibliothèques de nuances très diverses. On parlera ainsi volontiers de bibliothèques de lecture publique, mais il s'agira alors de les opposer aux "academic libraries", donc aux bibliothèques universitaires ou de recherche. Se trouvent alors définis, par contraste, des collections de nature différente, des publics (encore ce même mot), des territoires d'intervention originellement différents (la ville, le département, l'université). Mais, par un glissement progressif, la notion de bibliothèque publique tend à s'élargir pour désigner toute bibliothèque financée par la puissance publique qui se conforme à un ensemble de règles communes aux services de l'État et des collectivités locales : missions d'intérêt collectif définies par le pouvoir politique national ou local, souvent par les deux dans un équilibre parfois fragile consécutif à la décentralisation à la lumière ou non de dispositions législatives et réglementaires, moyens financiers issus pour l'essentiel des recettes fiscales, mode réglementé de recrutement et d'emploi des fonctionnaires qui y travaillent, inaliénabilité des collections de documents proposées aux usagers. Si l'on considère l'acception du mot "public" par opposition au mot "privé", on observera que, dans le cas précis des bibliothèques, la notion de privé peut être déclinée de manière variée : en termes de collections (chacun possède sa propre bibliothèque privée, allant de quelques volumes à des milliers d'ouvrages plus ou moins précieux), en terme de gestion (les bibliothèques de lecture publique se sont définies par opposition à des structures associatives, souvent accompagnée d'intentions militantes confessionnelles ou politiques), en termes de personnel (le bénévolat pouvant s'apparenter à l'exercice illégal d'une activité professionnalisée), en termes de missions (le centre de documentation privé d'une grande entreprise, par exemple). Demeure aussi fortement ancrée l'équation entre "public" et gratuité, même si environ 75% des bibliothèques municipales françaises exigent un droit d'inscription pour l'emprunt de leurs collections. Encore s'agit-il d'un droit forfaitaire et non d'un paiement à l'acte, l'accès aux services sur place (consultation des catalogues et des collections en libre-accès) demeurant gratuit et n'exigeant généralement aucune formalité.

Par ailleurs, l'histoire ancienne comme récente, des bibliothèques nous montre comment des collections privées, du fait même de l'intérêt patrimonial et intellectuel qu'elles présentaient pour la communauté, ont acquis le statut de collections publiques. La frontière entre privé et public a donc été souvent franchie au nom de l'intérêt public, au-delà d'aléas historiques ou familiaux.

En outre, l'appellation de "public" ne peut être dissociée du très fort impact de l'institution culturelle désormais la plus fréquentée : 6,5 millions de Français inscrits dans une bibliothèque municipale, un nombre croissant de bibliothèques, comme si cette affluence, à laquelle il faut ajouter les "fréquentants non-inscrits" dont on pressent qu'ils sont de plus en plus nombreux, mais par définition difficilement quantifiables, traduisait une appréhension globale d'une institution par son public. L'idéal des révolutionnaires mettant à partir de 1789 les collections des nobles et du clergé "sous la main de la nation" ne se trouverait-il pas ainsi illustré et atteint ? Il semble bien que d'une manière ou d'une autre la notion de service public ait à voir dans ce domaine plus que dans d'autres avec la notion de "collectif". Comme toujours, les écrivains nous offrent des formules d'une justesse fulgurante. Ainsi, ces quelques lignes de Rainer Maria Rilke² à propos de la Bibliothèque nationale de la rue de Richelieu : *"Je suis assis et je lis un poète. Il y a beaucoup de gens dans la salle, mais on ne les remarque pas. Ils sont dans les livres. Parfois ils se déplacent dans les pages, comme des dormeurs entre deux rêves. Ah ! Comme il est bon pourtant d'être parmi des êtres qui lisent. Pourquoi ne sont-ils pas toujours ainsi ?"* Ou, plus près de nous, Pierre Pachet³ parlant de la bibliothèque comme d'un "espace public de solitude".

Mais la bibliothèque publique n'est pas à travers son contenu (n'en déplaise au Front national) l'image condensée, frileuse et arithmétique d'une collectivité ; elle est cet outil commun, ce lieu de passage(s) qui permet à ses publics d'aller en eux-mêmes et au-delà d'eux-mêmes. Comme l'a remarquablement démontré Michèle Petit⁴, *"la bibliothèque contribue aussi, en effet, à la construction de soi, à l'élaboration d'un monde à soi, d'un univers symbolique où trouver place, et ce quelquefois dès l'enfance"*. La bibliothèque est bien ce service public qui appartient à tous et n'est la propriété de personne, lieu qui permet de maîtriser le quotidien et de s'y arracher, d'exprimer et d'inventer des identités.

Un choix politique positif

Mais la bibliothèque, en tant que service public, doit être définie, au-delà des oppositions et des rapprochements sémantiques, pour elle-même. Sa création est le fruit d'un choix politique positif : un service public de la lecture permet de mettre en œuvre les principes républicains, ce qui rend légitime la prise en charge de ses moyens d'existence par la collectivité publique. À ce titre, la bibliothèque doit participer au mouvement de rénovation du service public, tel qu'il est exprimé, par exemple, dans le cadre de la réforme de l'État. L'adaptation des services de proximité, la polyvalence des services dans les zones rurales, les équipements de quartier, la mise en réseau des bibliothèques à l'échelon régional correspondent bien aux efforts d'aménagement du territoire

Dominique Arot
(suite page 30)

que l'on attend d'un service public. La modernisation des équipements, l'extension et l'adaptation des horaires d'ouverture, l'attention portée aux publics spécifiques (handicapés, malades, prisonniers, illettrés) relève de cette même préoccupation de solidarité qui incombe au service public. Cette dernière mission, pour importante qu'elle soit dans notre société, ne doit pas conduire à réduire la notion de service public à celle de service social, dans l'acception la plus étroite de cette qualification. C'est cette vision limitée qui pourrait, à tort, inciter certains à considérer la bibliothèque publique comme la survivance inutile d'un quelconque cabinet de lecture pour indigents. La solidarité exprimée par le service public va, on le sait, bien au-delà. Faut-il rappeler les besoins immenses de notre société en matière d'éducation, de formation continue, de culture et de mémoire ?

L'une des questions qui est posée de manière aujourd'hui récurrente aux bibliothèques en tant que service public, au point de mettre en cause l'existence même d'un service public de la lecture, c'est celle de leur relation au mode de production et de distribution de l'écrit sous toutes ses formes qui, pour l'essentiel, appartient au monde de l'économie marchande. La matière première de l'action culturelle menée par les bibliothèques (le livre, le périodique, le document sonore, photographique, filmé ou multimédia) est le fruit de l'initiative privée : celle du créateur, celle des acteurs de ce circuit économique. Le succès même, somme toute récent, des bibliothèques françaises, les difficultés économiques de la chaîne du livre, la prégnance du modèle libéral dans l'organisation économique mondiale et la construction européenne, la concurrence des médias audiovisuels et des puissants groupes qui les portent, constituent autant de motifs, cités ici sans hiérarchie, qui font apparaître la bibliothèque publique comme une exception, voire, pour certains, comme une infraction. Il faudrait ajouter, pour tenter d'être complet, deux autres éléments : l'absence de concordance entre la tradition juridique anglo-saxonne dominante du "copyright" et l'approche française du droit d'auteur, le déplacement des frontières entre acteurs (ou l'apparition d'acteurs nouveaux) dans le contexte de la diffusion électronique des contenus. Des textes sont proposés sur le réseau directement par leur auteur, la librairie virtuelle se développe, des bibliothèques font acte d'édition en présentant sur l'écran des images patrimoniales ou des textes libres de droits, des revues n'existent désormais plus que sous une forme numérique. Les débats sur le droit de prêt (mais faut-il donner le nom de débats à des échanges d'une agressivité et d'une médiocrité souvent consternantes ?) ont en quelque sorte cristallisé cette mise en cause du partage public de l'écrit, fut-il électronique. Les bibliothécaires ne sont certes pas indifférents à la situation des auteurs et n'ont pas peu contribué par leur passion de l'écrit et leur compétence à la découverte de nombreux écrivains : Christian Bobin, Pierre Michon, Philippe Delerm et bien d'autres savent ce qu'ils doivent aux bibliothécaires et à leurs lecteurs. On peut imaginer et souhaiter que dans un avenir proche, par des dispositifs simples, justes et lisibles (plafonnement des remises aux collectivités, droit de prêt acquitté dès l'achat de l'ouvrage pour son utilisation collective) les relations entre les partenaires du livre s'adaptent à des évolutions normales.

Mais si les bibliothèques ont sans doute besoin de recevoir une définition législative qui leur fait aujourd'hui défaut, elles doivent tout autant faire l'objet d'une réaffirmation politique de leur rôle de service public par les élus. Les élus, pour nombre d'entre eux ne lisent pas ou plus. Le rythme d'une vie publique est tel qu'il rend le retrait, la lenteur et le silence postulés par la lecture impossibles ; l'usage des nouveaux médias ne leur est souvent pas davantage familier. Le discours politique sur la lecture et les bibliothèques repose donc dans de nombreux cas sur une vision surannée ou sur l'accumulation de lieux communs. Les mises en cause injustes et violentes dont ont fait récemment l'objet les bibliothèques de la part de certains éditeurs n'ont pas fait l'objet d'une réponse forte et argumentée des politiques eux-mêmes. À l'intérieur des collectivités, l'application indifférenciée de mesures d'austérité budgétaire aux bibliothèques relève de cette même absence de réflexion renouvelée sur les missions irremplaçables de la bibliothèque publique. Il faut à l'évidence reconstruire un discours politique fort sur la bibliothèque comme service public.

La bibliothèque publique dans la société de l'information

En effet, l'entrée de notre pays dans la société de l'information rend d'autant plus indispensable l'existence de la bibliothèque publique. Comme le formulait le dernier rapport du Conseil supérieur des bibliothèques ⁵, *"les bibliothèques sont une pièce centrale de l'entrée de notre pays dans la société de l'information"*. Mission leur est ainsi attribuée de contribuer à la familiarisation de nos concitoyens, quelque soit leur âge et leur milieu social, à l'usage des nouveaux outils d'accès à l'information. La surabondance des informations disponibles via Internet leur assigne aussi une fonction quasi-écologique : valider et organiser les informations disponibles, et faire en sorte qu'elles puissent de ce fait acquérir le statut de connaissance et de savoir.

L'affirmation de la bibliothèque comme service public n'est pas sans conséquence directe sur les bibliothécaires eux-mêmes. Se trouve investie dans cette tâche la triple compétence qui devrait être plus que jamais la leur dans la Cité : une maîtrise de l'évolution des savoirs et des disciplines, un ensemble de savoir-faire documentaires et informatiques, une véritable aptitude à la médiation face à la diversité des publics et de leurs attentes. Comme pour tout agent public (et l'on retrouve ici la notion même de service public), s'impose la nécessité de savoir gérer, évaluer et dialoguer au sein d'une organisation de travail. De la même manière, la conception souvent militante qui guide de nombreux bibliothécaires dans l'exercice de leurs missions doit s'inscrire dans l'exigence d'impartialité et de neutralité du service public.

Ceux qui imaginent que, dans ce contexte nouveau d'une société dite de l'information, on puisse bientôt faire l'économie des bibliothèques et de ceux qui y travaillent, et que ce service public aura rapidement perdu toute pertinence, font totalement fausse route. Il me semble que, bien au contraire, il faille mieux identifier l'espace propre des bibliothèques face à l'individualisme de masse : recréer un espace et de la communauté entre l'individu enfermé en lui-même et le monde auquel il se croit relié sans intermédiaire. Le service

public est en mesure d'apporter ici crédibilité, humanité, citoyenneté et partage démocratique. On voit donc bien que le territoire de la bibliothèque s'en trouve au contraire considérablement élargi. Il faut que la bibliothèque publique, tout en maintenant sous ses formes traditionnelles une présence physique proche et identifiable au sein de la communauté à travers des bâtiments toujours plus ouverts, développe en coopérant avec d'autres institutions une offre riche de services "en ligne".

Il n'est pas sans intérêt d'observer de quelle manière les bibliothèques d'autres pays s'adaptent à ces situations nouvelles ⁶. L'Angleterre thatcherienne, dans le mouvement massif de privatisation des services publics, avait fait conduire une étude concernant les bibliothèques, dont les conclusions montraient l'absence de rentabilité d'un tel service et donc l'absence d'intérêt de toute privatisation. Le seul aménagement possible consistait en une externalisation ("*outsourcing*") de certaines tâches comme le catalogage ou l'équipement des livres, pratique adoptée depuis à des degrés divers, y compris en France. Les bibliothèques publiques allemandes touchées par une crise budgétaire sérieuse, liée en partie à la réunification, ont exploré avec des fortunes diverses les voies du mécénat. Cette pratique du mécénat a concerné en France presque exclusivement le secteur des collections patrimoniales.

En conclusion, ce qui est en jeu, c'est le maintien et le développement d'espaces publics et de services, tant réels que virtuels, au sein de la Cité. Oui, la bibliothèque publique en tant que service public, loin d'être passée de mode, est aujourd'hui une idée neuve.

Dominique Arot
Secrétaire général du Conseil supérieur des bibliothèques

1 Je n'utilise pas dans cet article la dénomination maintenant très répandue de médiathèque pour de simples raisons génériques.
2 Rilke Rainer Maria, Ewald Tragy in *Gedichte und Prosa*, Köln, Parkland Verlag, 1998, p.119. (traduction libre D.A.)
3 Pachet Pierre, in *La bibliothèque dans la cité*, actes du colloque, Poitiers, 4-7 décembre 1992, Paris, BPI, 1992.
4 Petit Michèle, *De la bibliothèque au droit de cité*, Paris, BPI, 1996 et article in Bulletin des bibliothèques de France, t.42, n°1, 1997, p.6-11.
5 Conseil supérieur des bibliothèques, *Rapport pour les années 1996-1997*. Consultable en ligne à l'adresse <http://www.enssib.fr/csb/>
6 On pourra consulter sur cette thématique l'ouvrage *Economie et bibliothèques* sous la direction de Jean-Michel Salaün, Paris, Cercle de la librairie, 1997.

Bibliographie

Dominique Arot a, entre autres publications, dirigé l'ouvrage collectif *Les bibliothèques en France : 1991-1997*, Paris, Electre/Cercle de la librairie, 1998.

Publics et usages des bibliothèques : un défi pour la coopération, Observatoire Permanent de la Lecture Publique à Paris, *Paris, 1998, 206 p., 100 F*. Cette synthèse du colloque tenu à la BnF en mars 1998 et organisé par l'OPLPP prend, dans un premier geste, le parti de la demande et pose, pour aborder la problématique de la coopération inter-bibliothèques, la question des publics et des usagers. La réflexion qui émerge permet, parce qu'elle n'est pas exclusivement consacrée à la singularité de la situation des bibliothèques parisiennes et parce qu'elle s'inspire d'exemples étrangers, de s'interroger sur l'équilibre qu'il reste à mettre en place entre Paris et les régions et entre les métropoles régionales elles-mêmes.

Comment la notion de service public s'applique-t-elle aux musées ?

INSTITUTIONS PAR VOCATION UNIVERSELLES, POURSUIVANT L'INTÉRÊT GÉNÉRAL, PAR ESSENCE NON MARCHANDES, SOUVENT GRATUITES, OU DONT LE TARIF D'ENTRÉE DEMEURE INDÉPENDANT DES COÛTS PAR VISITEUR, OUVERTES À TOUS, TRANSPARENTES, LES MUSÉES EFFECTUENT "PAR NATURE" UNE MISSION DE SERVICE PUBLIC.

L'État assume ainsi la charge, par le biais des musées nationaux, de conserver et d'instruire, comme le proclamait déjà Talleyrand : "Les chefs d'œuvre des arts sont de grands moyens d'instruction, dont le talent enrichit les générations suivantes" ¹. Voilà joliment résumée la triple fonction que le musée remplit : conserver, former les artistes de demain, mettre les œuvres à disposition de tous. Dans sa définition révolutionnaire, le musée abrite des collections publiques, issues des expropriations de la Révolution, qui sont désormais une propriété collective ; il est le lieu privilégié de l'apprentissage de l'art, par le contact et la copie des œuvres des maîtres. Ultérieurement il devient une institution que chacun peut fréquenter, tout au long de la semaine, et un outil d'éducation populaire.

Les avatars d'une nouvelle culture de la statistique

S'instaurera, au fil du temps, un équilibre instable entre ces trois fonctions, assurées par des institutions publiques à l'abri des contingences économiques. Pourtant, la volonté affichée de toucher de nouveaux publics, et (modernité oblige ?) de générer des recettes par une politique commerciale active fera entrer dans le musée des considérations financières, une nouvelle culture de la statistique et du comptage, dont on est en droit d'attendre le pire comme le meilleur. La crise récente de la Réunion des Musées Nationaux a montré que l'empilement de missions contradictoires, trop vite assurées avec l'enthousiasme du néophyte, n'est guère favorable à l'équilibre des comptes ². Sans doute la découverte de ce que les musées peuvent "aussi bien constituer des services administratifs que des services industriels et commerciaux" ³ est-elle de nature à aider à concilier le service au public et le service commercial ⁴. Mais le statut ne suffit pas, et la réponse à quelques questions de bon sens, comme celle de la hiérarchie des missions (quel équilibre entre expositions grand public et expositions moins accessibles ?), celle des objectifs de la politique tarifaire (faut-il renforcer les discriminations -positives- par le prix ?), ou du statut des collections publiques (l'inaliénabilité est elle un principe sacro saint ?) méritent débat.

Françoise Benhamou
(suite page 32)

Le débat qui s'est ouvert récemment au Louvre au sujet du maintien de la gratuité un dimanche par mois aura eu le mérite de rappeler que la relative démocratisation de la fréquentation ce jour là (peut être due en partie à un transfert des visites d'une population relativement cultivée du dimanche gratuit vers d'autres journées moins susceptibles d'affluence) mérite un effort somme toute dérisoire de la part d'un État moins enclin à l'économie lorsqu'il se fait bâtisseur que lorsqu'il s'agit de faire fonctionner les institutions qu'il a édifiées : il est des positions de principe qui valent un modeste effort. Faut-il faire un modèle des musées nationaux anglais, dont la gratuité est régulièrement débattue puis réaffirmée, dans un pays qui fait pourtant bien moins de cas que le nôtre des retombées politiques des manifestations culturelles ?

Crise du service public des musées en Europe

Lors d'un colloque organisé par la fondation Boekman, en juin 1997 ⁵, nombre de participants mirent en avant les formes de la "désétatisation" des institutions publiques qui semblent émerger en Europe. La mise en question du service public, ou de la simple référence au service public, emprunte diverses voies : transformation des statuts, externalisation de fonctions afin de confier l'exploitation marchande de la production ainsi que la production de certains services à des sociétés privées, diminution de la part des fonds publics dans le budget des organismes à vocation culturelle, appels au mécénat. Les musées ne sont pas à l'abri de ces mises en question, qui s'inscrivent dans une crise profonde du service public, voué aux gémonies du fait des "biais bureaucratiques" qu'il nourrit ⁶. Si les musées nationaux français semblent un peu à l'écart de ce mouvement, il n'est pas indifférent d'y déceler des formes de redéfinition du service public, depuis l'externalisation de services, jusqu'à la volonté affichée et parfois maladroite de multiplier les produits dérivés, dont on doit souhaiter qu'ils ne deviennent pas le fer de lance de... la dérive des institutions, ballottées entre "le nombre croissant des missions de service public" et "les ponctions exercées par l'État" (extraits du rapport de la Cour des Comptes sur la Réunion des Musées Nationaux, 1996).

Afin d'interpréter cette crise, l'économiste se réfère à la théorie de l'agence, qui distingue, au sein d'une institution, le principal, à la source de la délégation d'autorité, et le mandataire, qui exerce celle-ci. La complexité des institutions culturelles, du fait de formes spécifiques de gestion liées aux caractéristiques des services et à la double compétence souvent requise (compétence de gestionnaire et compétence scientifique, parfois d'ailleurs contradictoires), conduit à des asymétries d'information entre tutelle et organisations et à la non-observabilité de l'action de l'agent. Il s'ensuit une autonomisation de la politique des institutions par rapport à l'administration de tutelle, censée représenter le propriétaire final (le citoyen). Faute d'un système d'incitation approprié qui permette d'infléchir les politiques menées, dans la mesure où les rémunérations sont largement hors marché, l'administra-

tion de tutelle est amenée à pratiquer des politiques de désintégration des organisations. Un des avantages de cette évolution est d'éviter l'apparition de deux principaux simultanés au sein d'une même institution (Morin, 1996), qui se verraient sans cela soumise à des obligations de service public et contrainte à l'introduction de mécanismes marchands, comme dans le cas de la Réunion des Musées Nationaux. L'évolution de la doctrine du Conseil d'État va dans ce sens ⁷ de la délégation de l'exécution à des personnes privées, sous certaines réserves. Il est vrai que la construction européenne a contribué à bâtir cet impératif du rétrécissement du champ du service public. Que là où il demeure, il doive se moderniser mais continuer de prôner la spécificité de sa gestion ne va pas encore assez de soi.

L'évolution de la fréquentation des musées, qui, par un effet heureux de cliquet, n'est pas retombée à son niveau précédent après l'engouement suscité par l'ouverture en grande pompe des grands chantiers de la Présidence de François Mitterrand ⁸ impose cette introduction de formes de gestion qui allient le respect du public et la reconnaissance de ce que les coûts qui pèsent sur la collectivité puissent être couverts par des financements de nature variée.

Françoise Benhamou

Maître de conférences en Sciences Economiques
Paris X, IEP de Lille,
Chercheur, LES Paris I

- 1 Cité par Schaer R, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993.
- 2 Benhamou F. "Fondements et limites de la notion de service public en matière culturelle" *Sciences de la Société*, 42, Octobre, 1997, pp 59-74.
- 3 Fatôme E. "Les musées et l'idée de service public", in Bonnefous E. et al. (eds.) *Droit au musée, Droit des musées*, Paris, Dalloz, 1994, pp 15-40.
- 4 Selon la Cour des Comptes, la RMN doit concilier deux logiques "qui ne sont pas aisées à mettre en harmonie" : rentabilité économique et exigence culturelle (*Le Monde*, 19 février 1997).
- 5 Boorsma P.B., van Hemel A., van der Wielen N. *Privatization and Culture. Experiences in The Arts, Heritage and Cultural Industries in Europe*, Londres, Circle Publications, Kluwer Academic Publishers, 1998.
- 6 Grampp W.D. "A Colloquy about Art Museums : Economics Engages Museology", in Ginsburgh V. et Menger P.M. (eds.), *Economics of the Arts*, Elsevier, 1996, pp 221-254.
- 7 cf. notamment Denoix de Saint Marc R., *Le service public*, Rapport au Premier Ministre, Paris, La Documentation française, 1996.
- 8 Entrées dans les musées nationaux : leur nombre culmine en 1990 avec 16,025 millions d'entrées, puis retombe en 1996 à 12,639 millions ; en 1986 on comptait 10,409 millions d'entrées (source: DEP/ministère de la Culture).

Bibliographie

Françoise Benhamou est notamment l'auteur de *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 1996..

Musées
et service public

Enseignement musical : quels enjeux de service public ?

DEPUIS LES 25 DERNIÈRES ANNÉES, J'AI PU SUR LE TERRAIN OBSERVER L'ÉVOLUTION DU PAYSAGE DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL SPÉCIALISÉ TANT DANS MA RÉGION DE HAUTE-NORMANDIE QUE SUR LE TERRITOIRE FRANÇAIS. L'ÉCLOSION DES ÉCOLES DE MUSIQUE DANS LES ANNÉES 70 S'EST PRODUITE DANS UN CLIMAT TRÈS FAVORABLE, OÙ LES VILLES, POUR RÉPONDRE À LA DEMANDE DE LA POPULATION, ONT CRÉÉ DES STRUCTURES ASSOCIATIVES OU MUNICIPALES SANS TROP SAVOIR OÙ CELA LES ENTRAÎNAIT. LE SERVICE PUBLIC S'EST DONC INSTALLÉ EN S'INSPIRANT DES MODÈLES CONNUS DU CNSM, DES CNR, PREMIERS JALONS REPÉRABLES DE LA DÉCENTRALISATION CULTURELLE EN MARCHÉ.

La situation des enseignants témoigne bien d'ailleurs d'une situation imprévue. Devant les besoins urgents de recrutement les villes ont dû engager nombre de contractuels artistes musiciens pleins de bonne volonté mais sans formation pédagogique et sans statut professionnel solide et cohérent. La demande du public n'a pas cessé de croître dans des proportions si grandes que cela a pu masquer le décalage existant entre l'attente de ce public et la réponse donnée par les écoles de musique.

L'enseignement musical,
objet de consommation
boulémique

Cette boulimie de consommation culturelle s'appuie essentiellement sur une frustration évidente des parents d'élèves de n'avoir pu bénéficier, dans leur propre enfance, d'une éducation musicale.

Si jouer d'un instrument est la première motivation, le répertoire recherché n'est pas toujours un enjeu clair ni pour les élèves, ni pour les familles. La réponse classique des écoles de musique réclame une rigueur, un sens de l'effort souvent incompris. Les parents font le parallèle avec les activités sportives ou culturelles qui ne nécessitent pas de travail personnel et ne savent pas toujours quel rôle jouer dans cette nouvelle aventure.

Les nombreux abandons (+ de 68 % des élèves ne dépassent pas le 1^{er} cycle) interrogent les écoles qui cherchent d'autres chemins en diversifiant les styles de musique proposés : jazz, musique ancienne, musiques traditionnelles, chanson et plus récemment rock et musiques actuelles.

Toutefois, l'image classique des établissements reste la plus forte et le rayonnement d'une école atteint rarement les 10 %

de la population scolaire. Pourtant, pendant ces 25 ans, l'effort des collectivités territoriales (les communes essentiellement) a été considérable.

Aujourd'hui, nous en sommes au stade de l'essoufflement. La crise économique n'épargne aucun secteur. Les communes voient leurs ressources baisser, le portefeuille des familles aussi. La baisse démographique s'accroît et les listes d'attente fondent comme neige au soleil.

Certaines collectivités cherchent à faire des économies en fermant certaines classes peu fréquentées ; les embauches d'assistants spécialisés ou non remplacent peu à peu les postes de professeurs avec C.A. Quelquefois, les congés des enseignants sont remis en cause, le temps de travail annualisé.

Des stratégies de riposte à la réglementation rampante

Si cette déréglementation ne touche que certaines villes, il semble évident qu'elle gagne du terrain. Nous sommes aujourd'hui à un tournant qui suppose, à l'aube du XXI^e siècle, une nouvelle définition du service public de l'ensemble musical et chorégraphique. Sans vouloir jouer les prophètes, il semble que certaines écoles ont donné des éléments de réponse qui envisagent l'avenir :

La première réponse est musicale et résulte de l'évolution naturelle des langages musicaux. En effet, les musiques populaires ont très souvent nourri les musiques savantes. La chanson *L'homme armé* a inspiré G. Dufay dans sa messe poly-

phonique, le jazz, Darius Milhaud dans la Création du Monde, la musique indienne, H. Villa Lobos, le folklore hongrois et roumain Béla Bartok. L'idée du métissage des musiques est très forte aujourd'hui et pas seulement dans la World Music. Les écoles de musique doivent prendre en compte ces données et savoir proposer, plus qu'hier, ces ouvertures sans crainte de perdre leur identité. La pratique des musiques amplifiées par exemple apporte beaucoup aux élèves qui jouent aussi d'un instrument acoustique : prise de conscience du travail du son, sens de l'invention à travers l'improvisation, sens de

l'écoute dans le jeu collectif, motivation liée aux répertoires écoutés et partagés avec leurs camarades non musiciens.

Les écoles de musique doivent servir de centre de ressources pour les pratiques amateurs : chorales, orchestres d'harmonie, de jazz, orchestres de chambre, symphonique. Comment imaginer que les anciens élèves (formés grâce aux deniers publics) cessent toute activité musicale à l'issue de leurs études ? La relation de nos établissements avec les associations d'amateurs est un réel enjeu et justifie la plus large partie de nos budgets (environ 1 % de nos élèves sera professionnel !).

La seconde réponse est structurelle : la notion de commune est trop petite pour répondre à la demande de la population qui s'exprime sur un territoire plus vaste, l'agglomération, le pays, le district, le département, la région. L'intercommunalité donne souvent une solution mieux adaptée aux réalités tant en

Daniel Lefebvre
(suite page 34)

secteur urbain qu'en secteur rural. Il va de la responsabilité de l'État de prendre rapidement des mesures pour inciter le rapprochement des collectivités territoriales nécessaire à une réelle couverture nationale de l'enseignement musical spécialisé. Chaque français ne doit-il pas être considéré avec le même intérêt quel que soit son lieu de résidence ? La jurisprudence récente permet aux communes de proposer des tarifs adaptés aux revenus des familles (quotient familial). Cependant, la disparité des tarifs est énorme d'une ville à l'autre, fonction de la richesse ou des volontés politiques.

Quelle éducation musicale dans l'enseignement général ?

Enfin, l'avenir du service public ne peut être évoqué sans poser le problème fondamental de la place de l'éducation musicale dans l'enseignement général dispensé à l'école publique. L'éducation nationale aujourd'hui semble, dans ses prises de position récentes, prendre conscience de l'intérêt des pratiques artistiques à l'école. Le colloque de Niort organisé par Conservatoires de France en décembre 1998 a démontré la conviction des professionnels dans la nécessaire articulation entre enseignement général et enseignement spécialisé.

La Musique est-elle une discipline fondamentale ou restera-t-elle le complément facultatif de l'éducation des hommes ? Imaginons demain un enseignement du chant choral, de la formation et de la culture musicale dans toutes les écoles de France fait par des professeurs titulaires du DUMI ou du DE (FM ou chant choral) ! Le rôle des établissements spécialisés partirait alors de réels acquis, développant une motivation bien différente dans l'ensemble de la population. Je suis persuadé qu'il s'agit là d'un enjeu déterminant qui j'espère verra le jour au XXI^e siècle. Alors pourra-t-on parler d'un véritable service public de l'enseignement musical !

Pour cela l'État doit renforcer la formation des formateurs en développant les CEFEDM, les CFMI ainsi que les formations diplômantes aux CA. Il doit aussi se donner les moyens de financer les postes de musiciens intervenants à l'école. Conservatoires de France en a chiffré le coût : 1,6 milliard pour couvrir le territoire. Le jeu n'en vaut-il pas la chandelle ?

Daniel Lefebvre
Président de l'association Conservatoires de France,
directeur du Conservatoire de Dieppe

Enseignement musical : quels enjeux de service public ?

Des écoles d'art, en France et en Europe, considérées sous l'angle du service public

DÉTERMINER LA ZONE DE CONTACT ENTRE ÉCOLES D'ART ET SERVICE PUBLIC NE VA PAS FORCÉMENT DE SOI, SANS QU'ON PUISSE FACILEMENT CIRCONSCRIRE LA DIFFICULTÉ INHÉRENTE À UNE ENTREPRISE VISANT CETTE DÉTERMINATION. IL EST TOUTEFOIS IMPROBABLE QU'UNE DIFFICULTÉ DE CETTE NATURE NE SOIT PAS ÉGALEMENT REPÉRABLE DANS LA PLUPART DES DOMAINES D'ACTIVITÉ AYANT L'ART POUR PRINCIPE.

La raison majeure d'une gêne relative au fonctionnement du couple considéré tient sans doute au soupçon d'un désaccord, peut-être même d'une incompatibilité foncière entre l'art et la notion de service, apparentée à celle de mérite, qui, du point de vue de l'art, ne vaut guère mieux. Dans ce qui suit, on fera pourtant abstraction de cette difficulté au prétexte que l'enseignement offrant ici sa matrice généreuse et universelle à l'art, l'idée de service s'installe avec lui, au coeur des choses, comme une puissante raison d'être. La République ne connaît d'ailleurs pas cette hésitation puisque, sur son seuil, Gustave Larroumet, directeur des beaux-arts de 1888 à 1891, déclare tout de go : "Depuis les origines de la France, les forces sociales se sont toujours employées à faire l'éducation du goût national. Ça a été d'abord l'Église, puis la féodalité, puis la royauté. (...) La démocratie contemporaine ne peut abandonner ce rôle. C'est pour cela qu'elle fait de l'art un service public" ¹.

Afin de circonscrire le sujet, convenons aussi que les écoles supérieures d'art, autrement dit toutes les institutions ou départements universitaires de statuts divers, dispensant, en France et dans les autres pays européens, un enseignement organisé autour de la pratique des arts plastiques, seront envisagés du point de vue de leur seule mission centrale, un enseignement spécifique de niveau - à l'exclusion des très nombreuses "missions connexes" ² que, par ailleurs, elles assument : expositions, diffusion, édition, cours post et périscolaires, etc. Ces missions relèvent bien du service public mais, y compris lorsqu'elles mobilisent ressources et énergies en quantité importante, elles n'en demeurent pas moins périphériques en regard de la fonction principale. Ces deux préalables ayant été posés, la question des relations entre écoles d'art et service public peut être abordée selon deux angles différents.

Des attentes disparates du service public

De manière latente, il existe d'abord, à l'état plus ou moins sauvage, des aspirations individuelles, diverses et pour une

part imprévisibles, émanant de jeunes gens désireux de suivre une formation dotée d'une forte composante artistique (quelque approximative que puisse être l'idée même que souvent ils s'en font). Qu'ils veuillent dessiner, peindre, sculpter, graver, imprimer, photographier, filmer, inventer des objets, réaliser des installations, ou plier les nouvelles technologies à leurs propres fins ces jeunes gens formulent, même vaguement, une demande les autorisant à rêver, à contempler, à penser ou à produire, sans astreinte particulière et sans obligation chiffrée de résultats. On pourrait dire qu'ils ont, comme l'écrit Robert Walser à propos de Cézanne, "une nature d'atelier", dont il précise que "du point de vue de la famille et de la patrie [elle] peut paraître contestable" ³. D'autres viennent toutefois guidés par des soucis plus prosaïques, avec, en tête, déjà bien arrêtée, une idée généralement assez technique, de leur futur métier.

Le second angle d'approche trouve son origine dans une position en surplomb, celle de la société parlant au nom d'un être collectif, dont les discours, validés par une série de filtres et de procédures démocratiques, sont formulés par des instances représentatives, dont dépendent des administrations. L'argent public doit être investi à bon escient ! Le corps social ploie aujourd'hui sous le ciel bas et lourd d'une angoisse diffuse alimentée par quelques obsessions majeures notamment, l'emploi, la créativité, la compétitivité qu'accompagnent l'impression d'un délitement des rapports humains lié aux ravages de la mondialisation, à la crise des valeurs et des hiérarchies traditionnelles. Pour combattre cette hydre délétère, politiques et administrateurs agissent sur tous les leviers disponibles. L'art et la culture figurent au nombre de ces leviers car ils stimulent l'imagination, libèrent l'initiative individuelle, réouvrent les fenêtres d'un monde stressé, que cloisonnent et anéantissent les spécialisations. Ils sont susceptibles de fournir d'utiles recettes de management, comme le démontrent, par exemple, l'International Zermatt Symposium on Creative Leadership in Economics, Art and Science qui réunit annuellement artistes, scientifiques et chefs d'entreprise. ⁴ Ils recèlent de surcroît un potentiel offensif, mobilisable dans la guerre économique. On s'en était déjà aperçu au dix-neuvième siècle lorsque des écoles d'art décoratif et d'art appliqué à l'industrie s'ouvrirent, à l'initiative de la puissance publique, afin d'améliorer la qualité des produits manufacturés français. En cette fin de vingtième siècle, on attend d'eux qu'ils relèvent le moral des troupes, retissent du lien social, activent, dans l'ordre individuel et collectif, la créativité, l'inventivité, la productivité, toutes également garantes de croissance et d'emploi. Rien de moins !

Pour être complet, il convient enfin de mentionner le point de vue d'un groupe social composé d'artistes en exercice, de critiques, d'administrateurs et de marchands secrétant, comme tout groupe humain, des schémas, des codes, des grilles de lecture et d'interprétation qui lui sont propres. Ce groupe, qui n'est pas vraiment homogène, dispose d'une

solide culture artistique et enregistre les fluctuations des marchés, celles de la mode ainsi que les aléas politiques ; sur le territoire même de l'art, il est le plus souvent amené à réfléchir en termes de profession et de professionnalisation. Avec ces différentes lectures de la notion de service public et avec les attentes qu'elles font naître, toutes les écoles d'art européennes sont aujourd'hui nécessairement aux prises mais leur manière d'y répondre est difficilement mesurable.

Le paysage européen des enseignements artistiques

L'importance capitale d'une formation préalable, dispensée par les enseignements primaire et secondaire fait, dans tous les pays, l'objet de déclarations enthousiastes et unanimes. La France n'est évidemment pas en reste de ce point de vue. Pourtant un rapport de 1995 ⁵, réalisé à l'initiative conjointe des ministères de l'Éducation et de la Culture, constate que, malgré une politique volontariste et relativement bien conçue, la raison, la logique et la pression du marché du travail continuent de l'emporter systématiquement chaque fois qu'elles entrent en conflit avec la sensibilité, la créativité et le développement équilibré des différents aspects de la personnalité. D'une manière générale, les pays du nord de l'Europe accordent plus d'attention et de soin à la formation artistique préalable que ceux du sud. Dans le rapport qu'il a rédigé en 1996 pour le Conseil de l'Europe, le Professeur Ken Robinson insiste sur le fait que l'éducation artistique devrait avoir une part beaucoup plus importante dans l'éducation générale car elle joue un rôle irremplaçable dans l'éveil de l'intelligence, de la sensibilité, dans la réflexion sur les valeurs morales et le développement personnel, physique, intellectuel, social, de chaque individu. À ce titre, elle est, selon lui, une composante essentielle de la stabilité sociale et du développement économique ⁶.

Qu'ils veuillent dessiner, peindre, sculpter, graver, imprimer, photographier, filmer, inventer des objets, réaliser des installations, ou plier les nouvelles technologies à leurs propres fins ces jeunes gens formulent, même vaguement, une demande les autorisant à rêver, à contempler, à penser ou à produire, sans astreinte particulière et sans obligation chiffrée de résultats.

Dans l'enseignement supérieur, l'offre institutionnelle, mesurée au nombre d'établissements d'accueil et à leur répartition sur l'ensemble du territoire met la France dans une position confortable à l'échelle européenne avec 58 écoles supérieures d'art municipales en majorité pour une dizaine de nationales, 13 cursus universitaires en arts plastiques complétés par 6 établissements secondaires offrant des formations artistiques spécialisées et supérieures. Le Royaume Uni, avec une soixantaine de formations supérieures, dont un peu plus de la moitié directement rattachée à une

Université, n'est cependant pas en reste. L'Allemagne, quant à elle, compte 22 Kunsthochschule ou Akademie, soit une par État (Land) auxquelles il faut ajouter un nombre important de Fachhochschule, dont l'orientation est nettement plus professionnelle et technique ; le total des institutions enseignant l'art, le design et l'architecture s'élève à 105. En Espagne, on ne dénombre que 9 départements universitaires

d'arts plastiques, complétés par une cinquantaine d'établissements privés, pour certains d'excellente qualité. L'Italie compte une vingtaine d'académies, cinq écoles d'État et une dizaine d'établissements privés, les Pays-Bas, une vingtaine d'académies. La carte est donc relativement dense partout en Europe, si on veut bien admettre que, dans certains cas, des établissements privés complètent les défaillances du secteur public.

Des stratégies variables de droit d'inscription

Environ 9000 étudiants fréquentent les écoles d'art en France, qui payent des droits d'inscription d'un montant de 1 420 francs (auxquels il faut ajouter la Sécurité Sociale pour un montant à peu près équivalent) ; des bourses leur sont systématiquement accordées en fonction de leurs revenus ou de ceux de leur famille. Au Royaume Uni, des droits d'inscription ont été institués depuis deux ans et les étudiants - 84 000 au total - payent désormais 1 000 livres sterling par an, s'ils sont citoyens britanniques ou originaires de l'Union européenne (les bourses sont rares et, en leur lieu et place, on incite les jeunes gens affrontant des difficultés financières à emprunter des sommes qu'ils rembourseront une fois leur scolarité terminée). Les étudiants non-européens payent entre 5 000 et 10 000 livres sterling par an (il s'agit là d'une source de revenus importante pour les institutions, c'est pourquoi les plus puissantes d'entre elles développent des politiques systématiques de recrutements overseas). En Allemagne, une tentative d'établir des droits d'inscription (100 marks) s'est soldée par un échec (grandes manifestations étudiantes de l'hiver 97-98) et la gratuité des études supérieures a été maintenue.

Dans les écoles d'art françaises, trois options art, design, communication qui, dans le détail, se subdivisent en de multiples parcours et ateliers, sont proposées aux étudiants. Le London Institute, par l'intermédiaire de ses cinq collèges, propose 95 disciplines, au nombre desquelles certaines spécialités inattendues dans un établissement d'enseignement artistique : International Travel & Tourism management ou encore Export management in overseas trade. L'Akademie de Stuttgart compte 19 départements aux intitulés moins déroutants.

La taille des établissements peut être éminemment variable. Les plus grosses écoles d'art françaises en région rassemblent au maximum 500 étudiants, à peine plus à Paris ; le London Institute, environ 10 000 (auxquels s'en ajoutent 7 000 dans le cadre de la formation continue) répartis sur cinq campus. Avec un budget de 60 à 70 millions de livres sterling, il est organisé comme une entreprise, doté de solides structures administratives et financières, dirigé par un conseil d'administration dans lequel siègent des hauts fonctionnaires, des universitaires, des artistes, des industriels, des avocats. La Hochschule der Künste de Berlin compte 5 000 étudiants répartis en onze filières, parmi lesquelles la musique, l'art dramatique, etc. ; l'école de Francfort sur le

Main n'a en revanche qu'une filière (art plastique) accueillant au total 160 étudiants triés sur le volet ; entre les deux, Stuttgart en rassemble 770. Les grosses structures sont mieux à même de faire face au surcroît de travail administratif auquel contribue la démultiplication des relations internationales et la

gestion des programmes européens. En un sens, leur adaptation au nouvel environnement européen est plus affirmée ; on peut se demander, à l'inverse, si elles ne sont pas menacées par le risque de massification et de banalisation d'un enseignement dont l'écoute personnalisée fait le prix.

Il ne faut surtout pas perdre de vue qu'en matière d'enseignement artistique - en matière d'art, aussi bien que d'enseignement - l'approche quantitative et les données statistiques peuvent être d'autant plus sources de graves erreurs d'appré-

ciation que la question posée oblige à des simplifications abusives. Le fonctionnement heureux et convaincant d'une école rapporté à ce qui peut être validé par le service public ne relève pas d'une formule, aussi élaborée soit-elle. Les équilibres, le jeu des contradictions, le hasard des rencontres, une conjoncture spécifique déterminent des champs de force et d'attraction assez mystérieux. Il n'en demeure pas moins que la place tenue par ce type d'enseignement dans une société donnée se mesure au soutien effectif qu'elle lui accorde, à la liberté dont elle dispose, à la valeur qu'elle lui reconnaît et aux moyens qu'elle lui donne pour inscrire son activité dans un environnement mouvant. À certains de ces points de vue, il n'est pas certain que la France soit un modèle en Europe.

Patrick Talbot

Président de l'association nationale des Ecoles d'art,
directeur de l'école d'art de Nancy

- 1 Gustave Larroumet, *L'art et l'État en France*, Paris, Hachette, 1895, cité par Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France*, Gallimard, Paris, 1995
- 2 Cf. *Une nouvelle place et un nouveau rayonnement pour les écoles d'art en France*. Rapport présenté à Catherine Trautmann, Ministre de la Culture et de la Communication par Jacques Imbert, Chef de l'Inspection générale de l'enseignement artistique, Juillet 1998.
- 3 Robert Walser, En pensant à Cézanne in *Sur quelques uns et sur lui-même*, Gallimard, 1994.
- 4 cf. article de Laure Belot in *Le Monde* du 26 février 1999, Artistes et scientifiques: managers modèles
- 5 *L'art à l'école*, Ministère de l'Éducation nationale de la Culture, Paris, 1995.
- 6 Prof. Ken Robinson, *Culture, creativity and the youth. Arts Éducation : a survey*, Conseil de l'Europe, Comité Culture, Strasbourg, 1996.

Des écoles d'art,
en France
et en Europe

État et cinéma : un PACS avant l'heure

LES RELATIONS ENTRE L'ÉTAT ET LE CINÉMA RELÈVENT À L'ÉVIDENCE DU PARADOXE. LE CINÉMA, ET LE SECTEUR DE L'AUDIOVISUEL, AUQUEL IL EST DÉSORMAIS, POUR LE MEILLEUR ET POUR LE PIRE, INDISSOLUBLEMENT LIÉ, SONT, DE TOUS LES DOMAINES DE LA CULTURE, CEUX QUI SONT LE PLUS IMMERGÉS DANS LA SPHÈRE DE L'ÉCONOMIE DE PROFIT ; ET POURTANT, PLUS QUE PARTOUT AILLEURS, NON SEULEMENT L'ÉTAT Y EXERCE, PAR LE BIAIS DE LA LOI ET DU RÈGLEMENT, UN RÔLE PRÉPONDERANT, MAIS L'ENSEMBLE DE LA PROFESSION, BON GRÉ MAL GRÉ, PAR-DELÀ SES DIVISIONS ET SES CONTRADICTIONS, NE CESSE DE FAIRE APPEL À LUI.

À raison même des évolutions technologiques et de bouleversements du marché de l'image, qui ont marqué les dernières décennies du siècle, et dont on aurait pu penser qu'elles balaieraient les dispositifs en place, ce rôle s'est trouvé renforcé : le modèle français sert même aujourd'hui d'étendard, notamment dans le cadre européen, à tous ceux qui, par conviction ou par intérêt, veulent se prémunir des effets négatifs de ces changements.

Les racines du modèle français
Plusieurs facteurs expliquent qu'on en soit arrivé là. La relative faiblesse, dans la première moitié du siècle, de l'industrie cinématographique française, en particulier face à la puissance américaine, a amené la profession et les pouvoirs publics à en tirer les leçons dès que l'opportunité s'en est présentée. C'est sous le régime de Vichy que les premières bases de l'organisation actuelle des relations entre l'État et le cinéma ont été jetées ; l'autoritarisme du pouvoir politique et sa volonté de contrôle idéologique et ethnique, son option en faveur du corporatisme, visant à associer, sous la houlette de l'État, patrons et salariés, à la fois pour bannir la lutte des classes et limiter l'influence des puissances d'argent, sur fond de nationalisme artistique et d'anti-américanisme, aboutissent à la mise en place, dès la fin de 1940, du Comité d'organisation des industries cinématographiques (COIC), chargé notamment de la délivrance d'une carte d'identité professionnelle. Dans le contexte de l'époque, marqué par la volonté d'ordre moral et la pression allemande, c'est évidemment la volonté de censure, par le biais de la délivrance du visa d'exploitation, et le souci de la propagande qui l'emportait.

Avec bien sûr d'autres intentions, le gouvernement de la Libération s'inspirera du dispositif du COIC pour mettre en

place en 1946 le Centre national de la cinématographie ; les dispositions législatives et réglementaires qui suivront viseront à l'affinement et à l'amélioration du système, mais elles ne remettront jamais en cause, bien au contraire, le rôle de l'État. Même si, au fil de la montée en puissance du ministère de la Culture, à partir de 1959, et en fonction de l'intérêt des ministres successifs, le directeur général du CNC est devenu plus dépendant de la tutelle gouvernementale, il n'en garde pas moins une fonction essentielle de garant, d'arbitre et de décideur, même si les choix stratégiques relèvent de la rue de Valois, voire de Matignon.

Paradoxes du rôle de l'État dans la cinémathèque
À la différence des autres secteurs culturels, le rôle de l'État ne tient pas ici à la mise en oeuvre de moyens budgétaires ; la part du budget du ministère de la Culture affectée en 1998 au cinéma ne dépassait pas, avec 300 millions, 4% ; même si l'on y agrège quelques autres contributions ministérielles, essentiellement consacrées à la diffusion, cette contribution reste modeste, au regard des 4 à 5 milliards investis dans la seule production de longs métrages a fortiori en comparaison des 70 à 75 milliards de chiffre d'affaires de l'ensemble des entreprises du secteur audiovisuel ! En revanche, si l'on considère que par le biais du compte de soutien, qui consiste à redistribuer des ressources prélevées, sous diverses formes, sur le marché de l'industrie cinématographique et de l'audiovisuel, le CNC a eu mission de répartir en 1997 près

À la différence des autres secteurs culturels, le rôle de l'État ne tient pas ici à la mise en oeuvre de moyens budgétaires (...) En revanche, si l'on considère que par le biais du compte de soutien, qui consiste à redistribuer des ressources prélevées, sous diverses formes, sur le marché de l'industrie cinématographique et de l'audiovisuel, le CNC a eu mission de répartir en 1997 près de 2,3 milliards, on conçoit mieux son rôle.

de 2,3 milliards, on conçoit mieux son rôle. Producteurs, distributeurs, exploitants, dont les intérêts sont souvent contradictoires, s'en sont en effet remis à l'État pour organiser de cette façon le soutien à la production et à l'exploitation. Ils n'en sont évidemment pas exclus, puisqu'ils sont associés à la gestion du compte de soutien, mais leur diversité et leurs divergences donnent au CNC une confortable marge de manoeuvre, accrue désormais par la volonté de limiter le poids des entreprises audiovisuelles dans le secteur de la production et de la diffusion cinématographiques.

Tout un dispositif de plus en plus sophistiqué, d'aides spécifiques, tantôt automatiques, tantôt sélectives, s'est donc mis en place, dans un dédale de procédures dont les plus habiles savent tirer profit.

On voit bien les avantages d'un tel système, notamment en ce qu'il garantit des conditions convenables d'accès à la production et à la réalisation de films, notamment pour de jeunes producteurs et de nouveaux réalisateurs, et pour des oeuvres exigeantes, et qu'il a permis, quoiqu'on en dise, sinon le maintien en l'état, du moins la sauvegarde d'un réseau de salles, dont bien des pays comparables au nôtre ne disposent plus. Certains esprits lui reprochent néanmoins ses effets pervers, en raison en particulier du lien entre le soutien automatique et le succès en salle et ce que René Bonnelle,

Patrice Béghain
(suite page 38)

dans la somme qu'il a consacrée à l'économie de l'audiovisuel, La vingt-cinquième image, appelle "l'encouragement à la fuite en avant des bénéficiaires", pressés de ne pas perdre le bénéfice de leurs droits acquis. Enfin certains tenants de l'ultra libéralisme y voient un facteur de déresponsabilisation économique, qui ouvre la voie, par le soutien sélectif, à des productions sans public. En tous cas ce dispositif singulier, aux origines idéologiques parfois inattendues, a permis à la France de conserver et de développer une industrie cinématographique et un potentiel de création artistique, qui ont quasiment disparu dans d'autres pays développés ou qui ont été balayés dans certains pays en voie de développement.

On comprend pourquoi, ces dernières années, le modèle français est apparu comme l'ultime rempart face aux risques de la mondialisation, dominée dans ce secteur par l'industrie cinématographique américaine. Dans les négociations sur la libéralisation des échanges économiques, et sur fond général de restructuration et de concentration des capitaux, ce sont les professionnels français du cinéma qui ont su à la fois fédérer les professionnels européens et mobiliser les responsables politiques, dans une sorte d'union sacrée, autour du concept d'exception culturelle. Le refus de considérer le film comme une simple marchandise, la fonction régulatrice de l'État, aussi bien en matière de production que pour soutenir l'exploitation, et plus généralement favoriser le développement de la culture cinématographique, sont à cet égard des acquis importants de la période.

De la sorte, dans un secteur, que tout désigne pour être totalement soumis aux règles du marché, l'histoire, la détermination de l'État, sans négliger les divergences d'intérêt entre les partenaires, dont les pouvoirs publics ont su jouer, ont peu à peu introduit une certaine logique de service public. Le souci de préserver les enjeux artistiques, la volonté de réduire les inégalités géographiques et sociales y sont pris en charge, selon des modalités certes spécifiques, mais dans le même esprit, avec en quelque sorte la même idéologie que pour les autres activités culturelles.

Tout un ensemble de mécanismes corrigent et tempèrent les effets du libre jeu économique. Cela est particulièrement flagrant, lorsqu'on considère les mesures mises en oeuvre pour éviter, dans le domaine de l'exploitation, une concentration excessive, et limiter, par exemple les conséquences négatives que les multiplexes, au demeurant bénéfiques en terme de fréquentation cinématographique, pourraient avoir sur le tissu fragile des salles de centre-ville. C'est d'ailleurs la même démarche qui, assortie d'avantages financiers, a permis la mise en place d'un réseau unique au monde de salles de recherche et d'art et d'essai, qui garantit la distribution de films réputés "difficiles".

Les ambiguïtés de la production cinématographique

Malgré tout, et curieusement, la profession, comme si, de temps à autre, elle voulait secouer la tutelle d'un père trop présent, a des accès de fièvre anti-étatique ; on l'a vu en

1968, quand elle s'est mobilisée pour défendre Henri Langlois et la Cinémathèque française, qu'elle estimait menacée par les initiatives maladroites d'André Malraux, et le secteur du patrimoine, auquel, dans les autres domaines, nul ne songerait à dénier à l'État une capacité d'intervention, reste un domaine sensible, alors même que, face aux enjeux économiques que représente aujourd'hui l'exploitation télévisuelle du répertoire, l'intervention des pouvoirs publics y est non seulement légitime mais indispensable, et financièrement décisive. De la même façon, la transformation récente de la FEMIS, héritière de l'IDHEC, créée fin 43 - début 44 par le cinéaste Marcel Lherbier, dans le contexte que j'ai évoqué plus haut, en une Ecole nationale supérieure des métiers de l'image et du son, a été longtemps perçue par une partie du milieu comme un risque de mainmise abusive de l'État. Tout se passe, dans ces domaines, comme si le modèle de cogestion du CNC, justifié dans la mesure où l'essentiel de ses ressources provient de l'activité cinématographique elle-même et non du budget de l'État, devait s'imposer à

l'ensemble du secteur, au mépris des missions régaliennes de l'État et de la part prépondérante des fonds publics pour le développement de certaines activités.

On mesure bien là la situation ambiguë de ce secteur, au confluent de la recherche du plus grand profit, du corporatisme, de l'individualisme, écartelé entre des intérêts économiques puissants, le souci légitime de l'indépendance artistique et l'impératif démocratique du développement culturel. On voit bien aussi, en fonction des leçons du passé, que seul un partenariat maîtrisé et res-

pectueux entre l'État et, dans leurs diversités, les professions du cinéma est susceptible de garantir l'avenir, notamment pour préparer l'indispensable transfert qu'il faudra bien conduire, afin de capitaliser les acquis des luttes récentes et d'assurer l'avenir face aux Etats-Unis, vers une politique cinématographique européenne ; ce qui amènera forcément à des évolutions importantes dans le dispositif actuel, qui, de par ses limites nationales, n'est plus à même de faire face aux défis de la période.

Patrice Béghain
Agrége des Universités,
ancien délégué général de la FEMIS

État et
cinéma :
un PACS
avant l'heure

Le théâtre, service public : les avatars d'une notion¹

Divertissement ou mise en représentation critique de l'ordre établi, le théâtre peut être l'un ou l'autre. Dans le premier cas, il ne saurait intéresser le pouvoir que pour distraire la collectivité d'elle-même ; s'il est pris en charge alors, c'est à la condition d'être étroitement cantonné dans l'insignifiance ; mais, dans le second cas, l'État a de quoi s'interroger avant d'aider cela même qui prétend le mettre en danger ou en déséquilibre : à la vérité, libre examen ou contestation par la fiction dramatique ne peuvent être que liés à l'exercice de la démocratie même.

C'est pourquoi rien n'est moins évident que la conception du théâtre comme une activité de service public, qui nous est pourtant devenue familière depuis une quarantaine d'années. Le moins qu'on puisse dire, c'est que cette idée a mis du temps à se faire admettre depuis les débuts de la République : violemment controversée dès son apparition au début du siècle, nourrie de justifications prudentes et successives du Front populaire à la Libération, en passant par Vichy, victorieusement imposée par Jean Vilar, puis banalisée par degrés au point de se vider d'une bonne partie de son contenu, elle sert à justifier aujourd'hui, aux yeux de beaucoup, le poids et l'omniprésence de l'aide apportée par l'État à l'exercice du théâtre, sans qu'on puisse apercevoir très clairement les contours du consensus dont elle est l'objet. En termes plus brutaux, qu'est-ce qui fonde l'intérêt de l'État pour le théâtre, au nom de l'ensemble des citoyens, aujourd'hui que cet art n'est plus au centre de notre société ? Il s'agira moins ici de trancher sur ce point que de l'éclairer un peu, en revenant sur quelques définitions élémentaires et en rappelant quelques éléments d'histoire, trop souvent passés par pertes et profits.

Une notion à contenu variable

Et, d'abord, qu'est-ce qu'un service public ? C'est, nous disent les juristes, un organisme ou un ensemble d'organismes créés pour assurer la satisfaction d'un besoin d'intérêt général, qui se manifeste dans la vie sociale et dont l'importance est assez grande pour justifier son exercice direct par une collectivité publique ou sa mise sous le contrôle d'une telle collectivité. On voit d'emblée que la question essentielle posée par cette définition ne tient pas aux modalités de l'exécution du service rendu, qui peut être délégué à des associations ou à des structures de droit privé sous la tutelle de l'État, d'une région ou d'une municipalité, mais bien à la démarche même qui consiste à décider qu'une activité est d'intérêt public. C'est l'autorité politique, sous le contrôle des instances législatives et judiciaires, qui prend ou révoque une telle décision, selon l'analyse qu'elle fait des besoins de la société. Autrement dit, il y a peu de fondements permanents et absolument rationnels qui permettent de cerner le domaine du service public : la représentation que se fait une société de son intérêt collectif (et, par suite, la traduction qu'en donne le pouvoir) est par définition mouvante et soumise à de constantes évolutions ; elle est, selon les cas, dictée par un impératif de justice ou d'efficacité structurelle, mais elle peut aussi s'avérer purement conjoncturelle, ou prospective et volontariste. On en trouverait de nombreux exemples en ce qui regarde l'industrie, le commerce ou les transports, mais, plus on s'écarte de l'administration de la vie sociale ou économique proprement dites, plus les raisons alléguées par l'État pour prendre en charge une activité au nom de l'intérêt commun sont difficiles à traduire en termes objectifs et moins les résultats en sont matériellement vérifiables. D'où la nécessité de réévaluer de temps à autre la légitimité de la définition primitive, en fonction des évolutions de la société. Ainsi en va-t-il pour le théâtre, pour la télévision et, plus généralement, pour les questions artistiques et culturelles que la République, à ses débuts, ne s'est guère hâtée d'intégrer

Robert Abirached
(suite page 40)

dans le champ de l'intérêt public, avant de se raviser, à pas comptés d'abord, puis en précisant les objectifs qu'elle attendait de ce revirement.

L'État et son pré carré

Reportons-nous donc au début du siècle. De l'aveu général, le théâtre est considéré comme un divertissement accaparé par la bourgeoisie à son bénéfice, calqué sur ses gourmandises et livré, comme toutes les industries du plaisir, aux calculs et aux stratégies du commerce. Les réformateurs de la scène et les écrivains, qu'ils soient naturalistes ou symbolistes, ne comptent que sur leurs forces pour faire triompher un nouvel art dramatique, tout comme, à la veille de la guerre, Jacques Copeau, au moment où il fonde le Vieux-Colombier. Les premiers théoriciens, plus politiques, du "théâtre du peuple" ne songent pas davantage à réclamer l'aide de l'État pour mettre en cause la culture dominante : Romain Rolland s'est exprimé là-dessus très explicitement. L'État, de son côté, ne se reconnaît alors de devoirs qu'envers le patrimoine de la nation : son pré carré se réduit à la Comédie-Française, à l'Odéon et à l'Opéra ; il y ajouterait bientôt le "service des œuvres", confié aux Affaires étrangères, pour l'exportation des productions nationales de son choix.

S'il fallait une confirmation à ce désintérêt, on la trouverait à coup sûr dans un arrêt de 1916, commenté par le doyen Hauriou, l'un des plus éminents spécialistes de l'époque en matière de droit administratif : à propos d'un litige commercial entre un particulier et la Société du Théâtre des Champs-Élysées (appartenant à la ville de Paris), le juge avait dénié à cette salle toute vocation à assurer un service public ou une activité d'intérêt public, et le doyen de préciser : "La juridiction administrative condamne la conception qui consisterait à ériger en service public, comme à la période de la décadence romaine, les jeux du cirque" ; les entreprises de spectacles et de théâtre ont à ses yeux, en effet, "l'inconvénient majeur d'exalter l'imagination, d'habituer les esprits à une vie factice et fictive, au grand détriment de la vie sérieuse, et d'exciter les passions de l'amour, lesquelles sont aussi dangereuses que celles du jeu et de l'intempérance".

On pourrait se moquer, mais mieux vaudrait se souvenir que telle était alors l'image la plus répandue du théâtre dans l'esprit public. "Anémié et corrompu", selon Maurice Pottecher, fondateur du Théâtre du Peuple de Bussang, lieu de "cabotinage, de bassesse, de surenchère, d'exhibitionnisme, de veulerie, de haine de la beauté" (et j'en passe), pour Jacques Copeau, le théâtre parisien ne pouvait à aucun degré être considéré, dans le premier quart de notre siècle, comme un exercice relevant de l'intérêt général de la société. Et si le député Paul-Boncour réussit, en 1920, à arracher à la Chambre des Députés une subvention en faveur du Théâtre national populaire de Firmin Gémier, c'est au nom d'un dessein politique affirmé, pour le bénéfice d'un public nouveau qu'il s'agit de conquérir : "Nous avons demandé que le gouvernement de la République créât au moins un vaste théâtre populaire. Nous croyons que, dû au peuple, il recevra du peuple autant de bienfaits qu'il lui en donnera. Le théâtre est régi par l'esprit public bien plus qu'il ne le régit." Préalable-

ment à toute politique culturelle, comme on ne disait pas encore, c'est donc l'esprit public qu'il convient d'abord de modifier, en suscitant ou en accompagnant un projet qui n'est attendu pour le moment que par une fraction de la société : cette première excursion de l'État en dehors de son terrain coutumier, pour timide et isolée qu'elle soit encore, s'appuie bien sur une idée de l'intérêt commun, qui demande encore à être confortée et à tracer son chemin.

L'intervention de l'État

Si l'on fait le bilan des principales initiatives privées qui se sont déployées entre les deux guerres dans le monde du théâtre, on conviendra aisément qu'elles ont toutes obéi à trois objectifs, qui allaient intéresser directement l'État et dont les deux derniers étaient susceptibles de s'intégrer dans sa politique générale :

1. Réformer la scène, refaire du théâtre un art qui ne soit pas de pure consommation et le réconcilier avec les élites les plus exigeantes de la société : c'est l'œuvre de Jacques Copeau, inaugurée au Vieux-Colombier et relayée par le Cartel avec un succès grandissant, sur le double plan de la création et de la formation.

2. Décentraliser l'activité théâtrale, de manière à irriguer le pays en profondeur, tout en l'arrachant à la tyrannie parisienne. C'est encore le travail de Copeau en Bourgogne, immédiatement prolongé par celui de ses compagnons Chanceler, Dasté ou Saint-Denis qui créent des troupes itinérantes dans

les années trente, essaient à travers le pays et forment à leur tour de nouvelles générations d'acteurs-animateurs.

3. Démocratiser l'accès à ce nouveau théâtre, qui se veut rassembleur de forces vives et populaire en ce qu'il prétend créer les conditions d'une communion dramatique dont les recettes ont été depuis longtemps perdues.

C'est peu de dire que ces trois actions rencontrent l'attention des gouvernements du Front populaire, et en particulier de Jean Zay qui y détient le portefeuille de l'Éducation nationale, responsable de tout ce qui touche les Beaux-

Arts, comme on disait alors. Sans qu'il lui soit laissé le loisir de construire une politique cohérente de la culture, à laquelle ni l'opinion publique ni la classe parlementaire n'étaient prêtes, il en jette les bases par de multiples initiatives (réforme de la Comédie-Française, aides indirectes aux hommes du Cartel, soutien du théâtre d'essai, réflexions sur l'organisation possible d'une décentralisation dramatique, attention portée à la pratique amateur sous la houlette de Léo Lagrange, etc.). Il n'est toujours pas question d'étendre le secteur public du théâtre, pas plus que de s'engager dans la distribution de nombreuses subventions, mais ce qui est acquis désormais, malgré les virulentes contestations que cette perspective provoque, c'est la légitimité de l'intérêt porté par l'État à l'expansion du théâtre et de sa vocation à intervenir en sa faveur sous des formes appropriées. Un mouvement est ainsi lancé, qui n'allait plus connaître de pause et qui devait même singulièrement s'accélérer, comme on commence à le savoir aujourd'hui, pendant les années de la guerre.

Les premiers théoriciens, plus politiques, du "théâtre du peuple" ne songent pas davantage à réclamer l'aide de l'État pour mettre en cause la culture dominante : Romain Rolland s'est exprimé là-dessus très explicitement. L'État, de son côté, ne se reconnaît alors de devoirs qu'envers le patrimoine de la nation : son pré carré se réduit à la Comédie-Française, à l'Odéon et à l'Opéra.

Décentralisateur (et tout autant ennemi de Paris) par définition, zéléateur d'une politique active de la jeunesse, apôtre d'une réorganisation des corporations et des métiers, le gouvernement de Vichy allait ainsi paradoxalement poursuivre l'action amorcée, en s'appuyant d'abord sur Uriage et jeune France (dont il découvrira ensuite la "nocivité" idéologique). Les compagnies itinérantes (dont celles de Vilar et de Dasté) se multiplient et sont largement aidées, les troupes amateurs sont confortées, tandis qu'à Paris, l'organisation des futurs Centres dramatiques nationaux est mise à l'étude dans des discussions et des rapports, une loi sur les spectacles est préparée par les instances professionnelles (largement inspirée par les idées du Cartel, elle sera reprise pour l'essentiel dans l'ordonnance de 1945, qui est toujours en vigueur), et une certaine Jeanne Laurent, en poste rue de Valois toute la guerre durant, observe tout ce mouvement, le canalise peut être, engrange les idées sûrement.

Ce qui est certain, c'est que la Quatrième République, dès sa naissance, allait pouvoir donner son premier achèvement au combat entrepris dès le début du siècle. Malgré les réticences de la classe politique, plus frileuse que jamais, elle crée en moins de six ans - de 1946 à 1952 - les cinq premiers Centres dramatiques nationaux, réanime le Théâtre national populaire (confié à Jean Vilar en 1951), instaure le concours des jeunes compagnies et l'aide à la première pièce, avant d'entrer, effrayée de sa propre audace, dans une longue et prudente hibernation culturelle. Grâce à l'impulsion première de Pierre Bourdan, éphémère et brillant ministre des Arts, des Lettres et de la Jeunesse, Jeanne Laurent, chef de bureau puis sous-directrice des Spectacles, a réussi ce tour de force de faire entrer dans la pratique républicaine l'idée que le théâtre, tel qu'il était arrivé au terme de sa rénovation, pouvait être une cause d'intérêt national et assumer des missions de service public. Pour l'heure, cependant, les CDN ne sont subventionnés que pour la moitié à peine de leur budget, sans contrat à la clé, et Vilar a un statut de simple concessionnaire au TNP (qui n'a de théâtre national que le nom). Faut-il ajouter que ce progrès décisif n'a pu s'accomplir que parce que l'action menée de longue main par les professionnels eux-mêmes était arrivée à maturité et avait suscité autour d'elle des concours de plus en plus larges ? Au sortir de la guerre, un vrai programme était prêt, soutenu par des organisations militantes, et des hommes, artistes de talent et citoyens convaincus, se tenaient disposés à se dévouer corps et âme à son succès.

Le service public : de la conquête au déclin

C'est à ces hommes qu'il allait revenir de définir et de mettre en oeuvre une action théâtrale de service public, avant de faire entrer l'idée dans les faits au début des années soixante-dix. Trois principes, que nous connaissons déjà, mais qu'ils vont se donner les moyens d'approfondir, vont guider leur travail :

1. Imposer un répertoire de haute qualité, qui reprendrait celui du Cartel en province, dans un premier temps du

moins, et qui, au TNP, s'appuierait sur des classiques peu ou mal connus, conjugués avec quelques contemporains. Corollairement, prendre garde à l'insertion de ce répertoire dans le monde d'aujourd'hui et développer, au service du public, une pédagogie constamment en alerte, grâce à des publications spécialisées, à des contacts entre comédiens et spectateurs, à l'activité d'associations-relais.

2. Travailler et vivre dans les villes choisies pour la décentralisation, avec des troupes fixes, en prolongeant les créations par un système de tournées dans la région de leur siège, en essayant, malgré les difficultés, de garder le contact avec les collectivités locales.

3. Démocratiser l'accès au théâtre, non seulement par une politique de prix modestes, mais par toute une série d'initiatives propres à insérer la cérémonie théâtrale dans la vie quotidienne des gens (horaires, billets de groupes, suppression de tous les frais accessoires, accueil amical, etc.).

Je ne m'attarderai pas sur tout cela, qui est bien connu et qui, au demeurant, est entré dans nos mœurs, pour souligner simplement ce qu'il y avait d'esprit missionnaire dans cette entreprise de conquête, mais aussi de véritable humilité (le metteur en scène ne travaillait pas pour se réaliser personnellement et il se tenait soigneusement à l'écart du "star system", réservé au théâtre commercial) et de rigueur civique (chacun avait conscience de travailler avec l'argent des contribuables, pour une cause éminemment utile à un pro-

grès social qui était encore considéré comme la plus raisonnable des utopies). Tout ce travail, enfin, était immergé au milieu des combats menés par de nombreuses associations qui se dévouaient à redéfinir la notion de culture et à la rendre aux citoyens de toutes les classes sociales qui en avaient été privées (des "jeunesses musicales de France" à "Peuple et Culture", en passant par "Travail et Culture" et les entreprises d'éducation artistique populaire, comme les CEMEA et l'UFOLEA). La décentralisation et la popularisation du théâtre étaient devenues un double objectif militant pour un nombre croissant de citoyens éveillés.

Le TNP, service public...

C'est ce qui autorise alors Jean Vilar à présenter le TNP comme un service public : "Dieu merci, écrit-il, il y a encore certaines gens pour qui le théâtre est une nourriture aussi indispensable que le pain et le vin (...). Le TNP est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité. Autre chose : privez le public - ce public qu'on nomme grand parce qu'il est le seul qui compte - de Molière, de Corneille, de Shakespeare : à n'en pas douter, une certaine qualité d'âme en lui s'atténuera (...). Notre ambition est donc évidente : faire partager au plus grand nombre ce que l'on a cru devoir réserver jusqu'ici à une élite." Et ailleurs : "Si le rôle de notre théâtre, de ce théâtre national, ne consiste pas à unir à tout prix les membres d'une société de toute évi-

(suite page 42)

dence divisée, il n'est pas non plus de son devoir d'en entretenir les querelles, d'en accuser les séparations."

Par une curieuse ironie des choses, ce n'est que bien après le départ de Jean Vilar que le TNP allait devenir, en 1968, un établissement public, à l'instar de l'Odéon et de la Comédie-Française. Au début des années soixante-dix, sous le ministère de Jacques Duhamel, l'État achèvera de prendre acte du fait que le théâtre qu'il subventionnait accomplissait - conjointement à sa propre action - une mission d'intérêt national. Il créa alors deux nouveaux établissements publics (le TEP à Paris, et le TNS à Strasbourg) et il dota enfin les Centres dramatiques nationaux d'un contrat triennal et d'un cahier des charges explicite.

Mais, d'une certaine manière, il volait ainsi au secours d'une victoire passée et salvait une action d'ores et déjà révoquée pour l'essentiel : la première phase de la décentralisation s'était achevée, les pères fondateurs étaient presque tous sur le départ, et la position d'héritiers convenait fort mal à leurs jeunes successeurs, qui avaient appris sous eux ce que c'était que la mise en scène. Ils prirent le pouvoir avec le désir de tout remettre à plat, jusqu'aux relations soigneusement tissées avec le public. Le retour à l'individualisme, qui est l'un des plus curieux résultats de 1968, la dépolitisation croissante de la société, le discrédit montant des utopies, le triomphe du décorativisme et de nouvelles formules d'art pour l'art, commença à brouiller par degrés les contours de ce qu'était le service public, au moins quant à ses missions précises. L'argent, au demeurant, commençait à manquer, puisque l'État se détournait de nouveau du théâtre, conformément à l'ancienne tradition républicaine.

L'arrivée de la gauche au pouvoir, en 1981, mit fin aux inquiétudes. Mais, malgré les objurgations recommencées de l'État, en dépit des crédits revenus, de l'attention prodiguée et des efforts entrepris dans toutes les directions, le théâtre public ne sortit, sauf exceptions, ni de sa morosité ni de ses incertitudes : il s'agissait désormais pour lui, en échange des subsides de la nation et, de plus en plus, des collectivités régionales, de faire du bon théâtre, de plus en plus performant techniquement, de plus en plus beau visuellement, loin de tout souci pédagogique et de tout relent de militantisme. Si l'on ajoute à cela - sur quoi il n'y a pas de jugement "moral" à porter - la valorisation confirmée du "tout économique", l'adulation générale portée à la réussite et à la performance, le retour au vedettariat dans tous les secteurs, le triomphe tout aussi général de la publicité et des démarches publicitaires, sans compter dans le domaine propre du spectacle l'envolée irrésistible de tous les coûts, on comprendra que la notion même de service public ne soit pas encore sortie de la crise où elle est entrée il y a une vingtaine d'années.

Le théâtre aborde un nouveau carrefour de son existence

Le moment est venu, pour l'État et pour ses partenaires, de la soumettre à une sérieuse réévaluation : doit-elle consister

Le moment est venu, pour l'État et pour ses partenaires, de la soumettre à une sérieuse réévaluation: doit-elle consister aujourd'hui à maintenir vivant le théâtre dans notre société pour ce qu'il lui apporte d'irremplaçable ? Il s'agirait alors de protéger une flamme nécessaire, au milieu d'un paysage culturel minéralisé.

aujourd'hui à maintenir vivant le théâtre dans notre société pour ce qu'il lui apporte d'irremplaçable ? Il s'agirait alors de protéger une flamme nécessaire, au milieu d'un paysage culturel minéralisé. Faut-il, au nom d'une réévaluation de l'intérêt général, permettre de s'implanter, aux marges de la société, à de nouveaux types d'activité dramatique, tournés vers l'épanouissement et vers l'affirmation des personnes et des

groupes ? Il y aurait lieu, dans ce cas, d'inventer un nouvel usage de la formation dramatique et de nouvelles modalités pour l'action culturelle, tant honnie des "créateurs" depuis 1980.

Le pire ni le meilleur ne sont jamais sûrs, et il y a du ridicule, par les temps qui courent, à prédire quoi que ce soit. Mais, s'il est vrai que le théâtre a changé du même pas que la société, il n'est pas trop imprudent de dire qu'il est arrivé à un nouveau carrefour de son existence, au moment où notre société elle-même est obligée de s'aviser qu'elle n'en a fini, comme elle a été tentée de le croire un

moment, ni avec l'histoire, ni avec la misère, ni avec les passions collectives. Selon les valeurs qu'elle va mettre en avant, le théâtre fera ou non partie des besoins vitaux qu'elle se reconnaîtra dans sa vie quotidienne, et qui circonscriront le champ de l'intérêt général, tel qu'il faudra bien le définir, le moment venu.

Robert Abirached
Professeur d'esthétique théâtrale, Université Paris X,
département Arts du Spectacle
Président de l'Observatoire des politiques culturelles

1 Article issu de l'ouvrage suivant : *Les pouvoirs du théâtre*. Essais pour Bernard Dort, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Sarrazac, Paris, Éditions théâtrales, 1994.

Bibliographie

Robert Abirached est notamment l'auteur de :
La décentralisation théâtrale, 4 vol., Arles, Actes Sud, 1992-1995.
Le Théâtre et le Prince, Paris, Plon, 1992.

Le Théâtre-forum comme volonté de citoyenneté

Le Théâtre-forum. Pour une pédagogie de la citoyenneté, Yves Guerre, L'Harmattan, Paris, 1998, 220 p., 120 F.

"Nous sommes le théâtre". Le Théâtre-forum, sous la forme d'assemblées théâtrales, cherche à rendre au théâtre un rôle social profond, à faire exister le "collectif" que nous avons oublié d'être et par là-même à reconsidérer une solidarité et une égalité perdues.

Bien que rigoureuse (la typologie des théâtre-forum est de ce point de vue exemplaire), cette mise au point sur un théâtre qui trouve ses origines chez Boal ne pouvait être réalisée que dans un style alerte et passionné. Synthèse lyrique d'une expérience autant que d'une histoire (récente) du théâtre-forum, l'ouvrage écrit par Yves Guerre s'attache à définir avec entrain ce projet artistique et politique à la fois.

Le service public est-il l'affaire de l'artiste ?

DANS LE DÉBAT SUR LE SERVICE PUBLIC CULTUREL, COMMENT L'ARTISTE PEUT-IL SE SITUER ? COMMENT ASSOCIER RAISON ARTISTIQUE ET PROJET CITOYEN ? RÉPONSE, FORCÉMENT SINGULIÈRE, DE CHRISTIANE VÉRICEL, METTEUR EN SCÈNE, DIRECTRICE DE LA COMPAGNIE "IMAGE AIGÜË", LYON.

Jean-Pierre Saez : *Comment est née cette forme théâtrale que vous mettez en œuvre et qui vous conduit à faire travailler des personnes, souvent des enfants, de différents horizons sociaux, culturels, ou ethniques ?*

Christiane Véricel : Quand j'ai fondé la Compagnie Image Aiguë, c'était sur une envie de théâtre différent, impliquant de travailler autrement que dans le théâtre plus traditionnel fondé sur le texte. C'était aussi l'envie de relier l'image théâtrale et la musique au dialogue. Très vite on m'a demandé d'intervenir à Saint-Etienne dans un quartier défavorisé. Les premiers ateliers théâtraux que j'ai menés avec des enfants, au sein d'un centre social, m'ont permis de travailler avec de jeunes africains, asiatiques et français. J'ai trouvé cette rencontre extrêmement intéressante. On parle beaucoup d'interculturel depuis quelques années, mais il y a quinze ans ce n'était pas du tout habituel. De ce contact très séduisant est née la démarche artistique de la compagnie.

Pour ce premier projet, il n'y avait pas de structure culturelle intermédiaire. J'allais dans les familles, dans les écoles, dans les centres sociaux. C'était une expérience extrêmement riche, fondatrice de mon désir de découvrir d'autres personnalités, d'autres cultures et de les rassembler sur scène, puisque c'est là ma forme d'expression.

J'ai fait alors un certain nombre de créations avec des enfants émigrés habitant la France. Ensuite, petit à petit, j'ai eu envie d'aller à la rencontre d'autres enfants, d'autres cultures habitant l'étranger, de les voir dans leur pays et surtout de provoquer la rencontre avec ceux habitant la France. Cela a donné lieu à la naissance de projets de création reliant Saint-Etienne et Prague, Lille et Marrakech. J'ai conçu ainsi des projets internationaux, sortes de jumelages théâtraux permettant ce travail de création entre une ville en France et une ville à l'étranger. Depuis, avec mon équipe, nous avons rassemblé dans nos créations des enfants habitant le Maroc, l'Australie, l'Inde, la Thaïlande, la Corée...

J.P.S. : *Dans le cadre des premières expériences que vous évoquez, comment les responsables publics percevaient votre travail ? Comment se nouait le dialogue autour de ces propositions il y a dix ou quinze ans ?*

C.V. : Il y a eu un mouvement extrêmement favorable du côté de la DRAC. Ce soutien a été décisif. Si elle n'avait pas suivi j'aurais abandonné parce qu'à cette époque là c'était très difficile.

Il y fallait faire reconnaître d'abord la qualité artistique et professionnelle de ce travail, particulier mettant en jeu des enfants. La DRAC Rhône-Alpes, en la personne de Jean-Marie Lamblard et aussi de Benoît Guillemont m'ont énormément soutenu dans cette démarche. Une autre personne m'a beaucoup aidé, Annick Bajard, qui m'a permis de faire sortir ce travail du quartier pour jouer à la Maison de la Culture de Saint Etienne puis d'autres projets ont vu le jour en France et à l'étranger. Ayant passé beaucoup de temps à Saint-Etienne, je me suis aperçue, que les adolescents du quartier, que les enfants s'enfermaient dans leurs problèmes, parce qu'ils n'avaient pas suffisamment de moyens pour sortir de chez eux. Je souhaitais avant tout leur montrer qu'il y avait d'autres choses à découvrir ailleurs, que s'ouvrir au monde, c'est aussi s'enrichir profondément. Sortir du quartier, susciter ce mouvement du quartier à un lieu culturel me paraît essentiel pour la reconnaissance de la qualité du travail. Je préfère travailler sur un lieu culturel, être dès les premiers ateliers dans un théâtre plutôt que de travailler dans le quartier.

J.P.S. : *Ça procède d'une exigence artistique et professionnelle...*

C.V. : Une exigence artistique bien évidemment, parce que le lieu culturel est identifié et qu'il dispose d'un public et des moyens. Pour communiquer avec une population, faire un premier atelier sur le lieu culturel c'est déjà montrer ce qu'est le théâtre, ce qu'est le lieu culturel et qu'il y a un caractère professionnel dans la démarche.

C'est un choix artistique et non socioculturel, rien ne m'oblige à travailler avec des enfants et des adolescents de différentes nationalités. La reconnaissance que le ministère de la Culture m'accorde n'est pas liée à un tel cahier des charges.

Si je travaille de cette manière c'est que j'y trouve mon inspiration. Il est vrai que profondément, le rassemblement de ces enfants et de ces adolescents correspond à un désir de lutter contre le racisme. Le premier moteur de mon action est donc artistique, et il en découle bien évidemment une attitude sociale et pédagogique.

J.P.S. : *Vous insistez sur le caractère d'abord artistique de votre démarche en rappelant que c'est le fondement même de votre projet. En même temps est-ce que vous revendiquez l'idée qu'à travers votre travail de création s'exprime quelque chose comme un engagement qui dépasse la notion d'engagement artistique pour devenir peut-être un engagement à caractère civique ou citoyen ?*

C.V. : C'est l'essence même du théâtre d'être civique et citoyen ! Plus concrètement, nos spectacles sont très fortement inspirés de l'actualité. Ils parlent du partage ou du non partage de la terre, des richesses, de l'eau, de la nourriture,

du pouvoir, de l'oppression. Quand j'ai travaillé en Israël, avec des enfants arabes et israéliens, le partage de la terre était au cœur de nos propos, mais c'est aussi une situation qui se trouve partout dans le monde et partout dans le temps. Inspirés de l'actualité mes spectacles parlent toujours des conflits, en évoquant aussi le problème des enfants exploités ou qui sont les premières victimes des guerres.

J.P.S. : *En raison même de votre démarche théâtrale, votre compagnie a été victime de l'exécutif du Conseil régional de la Région Rhône-Alpes lorsqu'il était engagé dans une alliance avec le Front National. Comment avez-vous vécu cette période et comment aujourd'hui en êtes-vous sortie ?*

C.V. : Les problèmes que nous avons eus à partir de mars 1998 avec le Front National n'étaient pas les premiers. À l'occasion d'un spectacle présenté à Malakoff par exemple la presse FN avait publié un article qui montrait que nous étions déjà repérés. Nous sommes identifiés comme une compagnie valorisant les cultures minoritaires, notamment parce que les comédiens parlent leur langue d'origine sur scène. Ça ne plaît pas à tout le monde. Heureusement beaucoup de programmeurs proposent nos spectacles pour lutter contre le racisme.

Peut-être notre subvention, sera-t-elle rétablie, tant mieux. Être repéré par le FN est la preuve que notre discours pour la tolérance et la valorisation des cultures est perceptible et efficace. Un mouvement de solidarité autour de notre situation avec le FN s'est créé pour nous aider à jouer malgré le déficit financier.

J.P.S. : *Quelle perception avez-vous des publics qui ont accès à votre théâtre, comment réagissent-ils justement à cette mise en relation entre les cultures du monde dont il est question sur scène et la leur ? Est-ce que vous avez des éléments d'évaluation, d'appréciation de la manière dont votre travail théâtral est perçu ?*

C.V. : Pour vous répondre, je peux vous parler de ce que je ressens en tant que metteur en scène au contact du public. J'assiste à toutes les représentations. Je suis donc à l'écoute du public. Une des grandes récompenses pour moi c'est de voir à quel point les publics métissés, comme les comédiens sur scène, répondent à nos spectacles. Mais je dirais cela de tous les publics, aussi bien les enseignants par exemple qui viennent très souvent nous voir, que les publics qui nous découvrent. À Istres par exemple, il y avait dans le public une centaine de spectateurs qui n'étaient jamais allés au théâtre. Public métissé qui reçoit le spectacle. Emotion enthousiasme, sans doute aussi parce-que leur langue est parlée sur scène.

Nos créations servent aussi à amener ce nouveau public sur le lieu culturel, Centre Dramatique ou Scène Nationale. En particulier lorsque cette création met en jeu les enfants de la ville.

J.P.S. : *Est-ce que pour vous l'idée de service public constitue une boussole implicite ou explicite dans votre travail d'artiste de théâtre ?*

La notion de service public, pour ce qui me concerne, me renvoie au fait qu'on a besoin d'un public. Je suis très soucieuse du public. Je suis présente à toutes les représentations, je ne pourrais pas concevoir de faire du théâtre en dehors du public. Pour moi l'essence même du théâtre, c'est la relation du comédien au public.

C.V. : La notion de service public, pour ce qui me concerne, me renvoie au fait qu'on a besoin d'un public. Je suis très soucieuse du public. Je suis présente à toutes les représentations, je ne pourrais pas concevoir de faire du théâtre en dehors du public. Pour moi l'essence même du théâtre, c'est la relation du comédien au public. Je commence tous mes cours de théâtre en disant : le public a besoin des comédiens, les comédiens ont besoin du public, sans lui le théâtre n'existerait pas.

J.P.S. : *Il y a effectivement la question du public telle que vous l'évoquez, il y a aussi plus largement la question du rapport entre le théâtre et la cité, question que vous avez d'ailleurs abordée précédemment à travers ce que vous dites de votre travail et de la façon dont il reflète, d'une certaine façon, le monde d'aujourd'hui.*

C.V. : Dans mon travail, la question du théâtre et de la cité correspond à une démarche concrète. Aller chercher des enfants dans les écoles, faire du théâtre avec eux dans la cité, dans les écoles, puis amener cette petite partie du quartier que sont les enfants sur une scène, c'est les montrer en tant que tels et en tant que futurs citoyens auxquels il est nécessaire de porter une attention extrême.

J.P.S. : *Vous évoquez un aspect de votre travail très intéressant par rapport à notre débat, celui de la relation que vous pouvez nouer aussi en tant qu'artiste avec le milieu scolaire. Considérez-vous que vous trouvez dans l'institution scolaire, ou dans l'école, suffisamment de répondant ? Avez-vous le sentiment que l'institution elle-même, à un niveau plus général, encourage les démarches que vous représentez ?*

C.V. : Je vais dans les écoles parce que c'est là qu'on retrouve des enfants de tous les milieux sociaux. Je ne perds pas une occasion quand je suis dans l'école de faire du théâtre, pour que les enseignants comprennent notre travail. Mais assez rapidement je sors de l'école. Il y a

une opposition entre la démarche scolaire, celle de l'éducation nationale, qui consiste à faire en sorte que tous les enfants du même âge font la même chose pour acquérir les mêmes apprentissages, et la démarche qui est la mienne qui considère chaque individu en lui-même, avec une personnalité singulière, ayant sa propre richesse, ce qui implique dans cette perspective qu'on ne fasse pas tous la même chose au même moment. De ce fait, j'ai beaucoup de mal à trouver ma place sur un long terme à l'école. ■

La compagnie Image Aiguë est actuellement en création avec "Jour après Jour / Dia a Dia" spectacle mettant en scène des enfants brésiliens.
Les prochaines représentations auront lieu du 25 au 31 mai 1999 à Lorient, les 4 et 5 juin 1999 à Saint-Brieux, du 10 au 20 juin 1999 à Rio de Janeiro, et du 1^{er} au 4 juillet 1999 à Mulhouse.

Des Valois à la rue de Valois

La culture, un besoin d'État, Claude Patriat, Hachette, collection Forum, Paris, 1998, 227 p., 108 F.

Directeur du DESS de l'Université de Dijon, Claude Patriat est un observateur averti des milieux culturels puisqu'il contribue activement à la professionnalisation de ses agents. Son goût de l'art et son métier de professeur de science politique l'ont également amené à se préoccuper de la situation paradoxale des campus universitaires français où des générations d'étudiants auraient continué à être formés en dehors d'un contact avec l'art vivant s'il n'avait engagé une action énergique à la tête de l'association Art+Université+Culture qui fédère les efforts culturels des universités françaises. S'il peut donc se prévaloir de ces différents titres pour exprimer ses réflexions sur la situation du domaine culturel dont il possède une excellente connaissance, il a cependant dans ce livre choisi d'en donner sa vision de politologue. L'ouvrage qu'il propose, on le sent bien sûr longuement médité au prisme de son expérience personnelle mais cette expérience est confrontée à un savoir professionnel, mise à distance par l'exigence scientifique. Écrite dans un style ferme et sans complaisance, cette synthèse nourrie des derniers développements de la socio-histoire, de l'anthropologie et de la sociologie politique ne s'adresse pourtant pas d'abord aux "chers collègues", même s'ils tireront le plus grand profit à la lire. L'objectif de l'auteur est de plonger délibérément au cœur des problèmes de fond dans lesquels se débattent tous les acteurs culturels, à quelque niveau qu'ils se situent, et de les entraîner avec lui à les revisiter. Plutôt que de se laisser envelopper par le halo de flou qui caractérise aujourd'hui la pensée des rapports entre culture et politique, de se contenter de formulations molles, C. Patriat n'hésite pas à intervenir, à livrer une pensée d'autant plus forte qu'elle a été longtemps retenue, et réfléchie.

La culture, outil de légitimation du pouvoir

Le cœur de cette réflexion vise à démêler la matière "brûlante" des rapports entre politique et culture. Pour l'auteur, il ne s'agit pas d'abord de traiter, à la manière d'un évaluateur, le cours actuel des poli-

tiques publiques de la culture ou de revenir sur les arguments qui permettent de légitimer l'intervention publique. Il souhaite "appréhender la part prise par la culture dans la légitimation du pouvoir politique" (p. 28). Le long prologue qui ouvre le livre indique d'emblée l'ambition : en prenant les septennats de F. Mitterrand comme objet d'analyse, l'auteur insiste sur le caractère aujourd'hui central de la "politique symbolique", c'est-à-dire de l'inéluctable nécessité pour un responsable politique de manipuler des symboles (par exemple, la cérémonie au Panthéon de mai 1981) ou de parsemer son action de réalisations culturellement signifiantes (les grands chantiers du Président). Inéluctable, mais aussi universel et permanent dans le temps cet "amour de l'art" n'a rien d'une exception française. Il se spécifie selon les époques, les sociétés et les régimes.

Le comparatisme et la perspective historique sont donc au rendez-vous, mais le parcours français est privilégié. Aussi la perspective anthropologique choisie par l'auteur est-elle précisée et nuancée par une analyse généalogique des rapports culture/politique qui au delà des discontinuités de l'histoire politique laisse apparaître des couches sédimentaires qui servent de réserve de sens aux acteurs contemporains : instrumentalisation de l'art par l'Église, mécénat royal, nationalisme patrimonial et pédagogisme de la Révolution, académisme républicain, "popularisation" culturelle du mouvement social jusqu'à l'institutionnalisation gaulienne du ministère des Affaires culturelles d'André Malraux. "Des Valois à la rue de Valois, il y a l'écrasante prégnance d'un continuum impressionnant" écrit-il dans une formule saisissante (p. 66). De ce point de vue, il convient de souligner l'exceptionnelle réussite des quarante pages du chapitre III "Le droit à la culture", véritable synthèse dans la synthèse, dont l'écriture précise et dense, informée par les meilleurs travaux sur la question, offre à la méditation de tous les acteurs du monde de la culture des pistes de réflexion riches et variées.

Ce que "politique de la culture" veut dire

Même si l'auteur s'est défendu de vouloir traiter de la politique publique de la culture, le chapitre suivant intitulé "Le droit de la culture" est beaucoup moins juridique que

son titre ne le laisse paraître. Plus proche de l'analyse des formes, procédures et dispositifs de l'action publique culturelle, il en examine les conditions à l'épreuve du terrain, des réalisations matérielles, des contraintes financières ; il dresse "le cadre général permanent propice à l'organisation d'une offre publique légitime" (p. 185). C. Patriat voit cette rencontre de l'idée avec la réalité comme frappée d'une "malédiction" puisque toute avancée dans la consolidation de la politique culturelle se voit immédiatement opposer des controverses sur la définition des objectifs, le champ à couvrir, la sélection des partenaires, l'incertitude des formules juridiques à appliquer. Mythique, la politique culturelle l'est à plus d'un titre, mais c'est à Sysyphe, hélas ! qu'elle sacrifie le plus ! En témoignent particulièrement les retours fréquents que fait l'auteur sur la notion de développement culturel, les relations conflictuelles entre le domaine de l'éducation populaire (loisirs culturels) et l'action artistique, la faiblesse chronique du budget...

Il n'est évidemment pas question ici de discuter point par point les nombreux débats et controverses sur lesquels C. Patriat apporte sa contribution. Je ne résiste cependant pas à la tentation d'effleurer deux d'entre eux. L'auteur a tout à fait raison de fustiger les usages "à titre rétroactif" (p.87) de l'expression politique/culturelle pour évoquer les relations politique/culture avant l'institutionnalisation de l'action publique des années soixante. Pour ne pas verser dans l'anachronisme, il conviendrait plutôt de parler de projet culturel ou de politique de la culture. Entre cette dernière expression et celle de politique publique il y a toute la distance qui sépare les débats idéologiques et esthétiques conçus comme confrontation entre des "préférences" exprimées idéalement ou théoriquement sur les rapports entre État et culture, du relatif consensus social sur la mise en administration, l'organisation de la culture comme catégorie d'action publique. Pourtant l'existence d'une politique publique ne signifie pas à mes yeux la fin de tout affrontement sur le "sens", pas plus qu'elle n'est le signe d'une "perte de sens". D'une manière moins nostalgique et moins pessimiste, je pense qu'on assiste à une mutation de la scène et des termes du débat. Désormais, celui-ci n'est plus seulement orienté par ce qu'il faudrait faire, sans considération aucune pour les leçons de l'expérience accumulée depuis des décennies, mais

Guy Saez
(suite page 46)

déterminé par ce qui est réellement fait (ou mal fait ou pas fait du tout) par rapport à ce qu'il est possible de faire. C'est à ce prix qu'on peut échapper au caractère "illusoire" de l'efficience d'une politique culturelle. D'autre part, le fait qu'elle puisse apparaître "comme une addition incomplète d'actions particulières" et non comme une totalité organisée par un projet (p. 189) ne la disqualifie pas comme politique publique. Jugée à cette aune excessivement sévère, je crains qu'aucun programme public ne puisse prétendre à la qualification de politique publique car ils manifestent tous à la fois la quête d'une légitimation, et ses failles.

J'aimerais en second lieu, questionner C. Patriat sur le titre de son livre. Pourquoi la culture ne serait-elle qu'un "besoin d'État" alors que l'on sait que la politique culturelle n'est pas par essence "étatique". Elle ne vit au contraire que comme domaine partagé entre plusieurs autorités politiques locales, nationales, internationales qui co-produisent l'action publique, interagissent en permanence dans un réseau serré de coopération. Je ne crois pas tordre la problématique de C. Patriat en refusant sa focalisation sur l'État. L'enjeu de son propos est de nous persuader que la culture est un attribut de légitimité de tout aspirant ou détenteur de pouvoir politique. S'il en est ainsi, et il en est réellement ainsi, alors l'art et la culture, comme ressources de légitimation du pouvoir sont aujourd'hui disséminées entre la pluralité des détenteurs de pouvoir. Du notable de quartier, président d'association, au chef d'industrie, mécène ou collectionneur régnant sur le monde de l'art, jusqu'à nos honorables maires avec leurs "catalogues" et chefs d'État avec leurs "Grands travaux", la culturalisation de la puissance ne cesse, pour le meilleur et pour le pire, de servir la puissance de la culture.

Guy Saez
CNRS, CERAT, Grenoble

Des
Valois à
la rue
de Valois

La culture dans tous ses états

Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle XIX^e - XX^e siècles, Vincent Dubois (sld) avec la collaboration de Philippe Poirrier, *Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Fondation Maison des sciences de l'homme, La Documentation Française, Paris, 1998, 456 p., 140 F.*

Soutenues par le Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, les études réunies ici sont pour la plupart le produit de recherches universitaires en cours qui s'efforcent de révéler les processus d'éclosion et de développement sur lesquels se fondent depuis deux siècles les politiques culturelles des collectivités territoriales. Malgré une grande diversité de thèmes et de perspectives, ces travaux, consécutifs aux séances de travail du Comité d'histoire, ne prétendent cependant pas épuiser un domaine d'étude encore ouvert et militent en faveur d'un champ de recherche trop longtemps délaissé par des chercheurs aveuglés par la légitimité qu'ils trouvaient dans l'analyse exclusive des politiques publiques étatiques. À travers un panorama de travaux de grande qualité, les débuts prometteurs d'une histoire des politiques culturelles locales semblent trouver là une forme plus aboutie laissant présager des poursuites tout aussi rigoureuses.

L'acte culturel, Lise Didier Moulouquet, *L'Harmattan, Paris, 1998, 175 p., 90F.*

Une thèse très référencée qui tente de repenser, par de lourds emprunts à l'anthropologie et à la sociologie, la notion de culture et qui décrypte les univers de signification du terme même de "culture" ainsi que les raisons de son usage plurivoque et équivoque. Outil théorique intéressant qui se trouve cependant confronté aux mêmes écueils que les références scientifiques dont elle se réclame, l'hypothèse annoncée a le mérite d'avouer toute la difficulté (méthodologique notamment) qu'il peut y avoir à définir de façon pertinente le champ culturel comme objet de recherche et de s'y atteler avec la précaution qui s'impose.

Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949, Bernard Genton, *PUF, Paris, 1998, 450 p., 158 F.*

L'histoire de Berlin, au sortir de la seconde guerre mondiale, est généralement envisagée sous un angle politique parfois économique. La perspective d'une histoire culturelle telle qu'elle est envisagée ici permet d'appréhender, mieux que par n'importe quel autre fait historique, la complexité des relations internationales et les enjeux culturels, sociaux et politiques qui secouent en même temps qu'ils fondent la reconstruction d'une ville partagée et partageable. Les desseins concurrents et superposés des quatre alliés, associés à des stratégies différenciées et fondés sur des actions politiques inégalement initiées ont en commun de viser à façonner une politique culturelle qui n'est rien d'autre qu'une "rééducation" ou une "réorientation" de la culture allemande. En cela, cette histoire des politiques culturelles s'avère être finalement l'histoire d'une acculturation complexe.

Culture et territoires.

Les voies de la coopération, Fabrice Thuriot, *PUF, L'Harmattan, 1999, 334 p., 170 F.*

L'aménagement de ce qui fut le désert culturel français n'est décidément pas une mince affaire et il n'est pas simple pour les pouvoirs publics d'être à la fois initiateurs de politiques et garants de l'égalité et de la liberté dans le domaine artistique et culturel. Dans son ouvrage, Fabrice Thuriot rappelle utilement quels peuvent être les objectifs de l'intervention publique et montre la difficulté de traduire ces objectifs en compétences spécifiques attribuées à chaque niveau de décision publique. Cette difficulté conduit les pouvoirs publics à inventer et améliorer sans cesse des outils pour faire tenir ensemble des principes et des exigences parfois contradictoires. Ce sont donc les multiples formes de coopération institutionnelle (contractualisation, conventionnement, partenariat) qui sont au centre de l'analyse de Fabrice Thuriot.

Un projet citoyen pour le patrimoine

Le patrimoine. Culture et lien social, Patrice Béghain, *Presses de Sciences Po*, collection *La bibliothèque du citoyen*, 1998, 115 p., 75 F.

Patrice Béghain n'entend pas fournir ici une synthèse encyclopédique sur le patrimoine : son propos est d'intervenir dans le débat sur la notion d'identité, pour contrer les thèses à la fois de l'extrême droite et du communautarisme.

L'ouvrage parvient à être vif et agréable sans tomber dans le travers journalistique, même si une certaine rupture de ton marque les derniers chapitres, sans doute moins "écrits". P. Béghain déroule d'abord l'histoire du patrimoine français sur le mode d'une prise de conscience, chaque étape marquant un enrichissement progressif du concept, pour aboutir aujourd'hui à son triomphe consensuel. À l'issue d'un parcours quelque peu heurté, de la Troisième République à Vichy, de Mai 68 au "mensonge des origines" porté par le Front National, ce survol s'achève sur l'évocation d'un patrimoine urbain qui, assimilé à la défense des valeurs territoriales par excellence, à l'esprit des lieux contemporains, fait figure d'enjeu ultime, suivant l'inspiration de Françoise Choay. Le sérieux de l'information, la qualité de la démarche pédagogique, font le prix de cette synthèse utile, parfois gâchée par un ton inutilement polémique (sur les Zup) ou complaisant (sur la démocratisation des pratiques culturelles du patrimoine).

L'intérêt proprement "citoyen", selon l'exigence de la collection, apparaît in fine lorsque P. Béghain définit la relation que nous devrions entretenir aujourd'hui avec le patrimoine. Il y affirme le choix du multiculturalisme, identifié à une voie médiane, entre l'assimilationnisme traditionnel à l'héritage national, qui serait devenu impossible, et une postmodernité communautariste tendancielle. L'ancien Directeur régional a ici des souvenirs à défendre et des thèses à illustrer, mais le patrimoine stricto sensu est quelque peu perdu de vue au profit de l'évocation des musiques et des danses des "quartiers" comme ressort de la dignité de soi, ou de considérations sur l'efficacité intégratrice des cultures régionales. Si une telle vue du patrimoine privilégie la supériorité du bel aujourd'hui sur les traces d'un passé toujours tissé de préjugés ou de crimes, la question posée par Alain Finkielkraut dans

L'Ingratitude ("À délier ainsi l'être de l'héritage, est-on, comme le croit notre temps, plus libre, plus lucide et plus ouvert ?") trouve cependant quelque écho chez P. Béghain, qui refuse les caricatures de la démagogie.

Son propos est surtout de réfuter l'idée du patrimoine "instrument d'un ordre", et de prôner son inscription à la fois dans "l'espace critique que lui fournit l'ensemble des sciences qui concourent à le constituer" et dans "l'espace affectif où peut s'effectuer son appropriation". La formule réaffirme que la validation de ce patrimoine sera confiée aux ministères de la Culture et de l'Éducation nationale, au prix d'un simple aggiornamento des modalités traditionnelles, toujours gouvernées par les savoirs positifs. La science est censée garantir vérité et authenticité du patrimoine, contre les usages mythiques, renvoyés à un passé détestable dont seuls se réclameraient les extrémistes et autres réactionnaires plus ou moins marginaux : puisque "l'historien et l'anthropologue se sont emparés du concept de patrimoine et, de colloques en publications, l'ont apprivoisé... on ne nous en contera plus". Plaider la cause d'un patrimoine multiculturel suppose en effet la recherche d'un consensus respectueux de toutes les sensibilités, accordant à chacun la même part de considération grâce à une pesée équitable des valeurs des héritages. En ce sens, le patrimoine est devenu l'une des grandes narrations de la post-modernité, incarnant un paradigme éthique, à visée œcuménique.

Pour avoir placé ma thèse sur la fondation du patrimoine révolutionnaire sous la formule d'époque "Surveiller et s'instruire", je ne peux que souscrire à la définition que reprend P. Béghain du devoir de mémoire comme "souvenir et vigilance", dans la tradition républicaine. Reste que cette injonction ne se relie pas sans difficultés au patrimonial global, qui comprend en cette fin de siècle un patchwork de styles ethniques ou folkloriques décontextualisés, de marchandises et de motifs dûment publicisés, accompagné d'une affirmation générale des droits et des valeurs de l'homme, d'une communication scientifique standardisée, d'une expertise liée au monde de la quantité, le tout irrigué par un nouveau réseau d'informations électroniques et de reproductions artificielles. De manière révélatrice, le livre se ferme sur l'évocation du consentement et du désir personnels, mobilisant pêle-mêle la psychanalyse et le spiritualisme barrésien, Proust et Benjamin.

L'intime fait ainsi figure de dernière instance, après la science et l'administration, tandis que le politique disparaît : triomphent en vérité une individualisation et une moralisation de la question patrimoniale.

Or ce que P. Béghain appelle "la pensée sensible de la mémoire" ne peut guère faire office de politique du patrimoine, au sens français de cette tradition, même accompagnée de l'évocation du lien social et de la dénonciation des "abus" de l'identité nationale. Comment, par exemple, assurer la mise en œuvre administrative d'une nouvelle éthique du patrimoine définie comme la "prise en considération égale des patrimoines dans leur diversité" ? En dressant quotas et lignes budgétaires au prorata de "différences" dûment enregistrées ? Ou en reconduisant la soumission de tous à une seule règle pour mieux assurer l'égalité des patrimoines dans le même modèle républicain et érudit, la liste unique ? Le choix du multiculturalisme, en matière de patrimoine comme en matière d'éducation, pose la question essentielle de la différence, de l'identité, et des critères de leurs reconnaissances, au cœur du projet politique français.

Plus au fond, la question de l'ordre et du patrimoine, fort justement soulevée par P. Béghain, renvoie à la distinction classique de Charles Taylor entre sociétés opératoires et sociétés positives. Le patrimoine relève-t-il d'un but particulier retenu par une société, comme digne d'être poursuivi, sous la forme d'une mise en œuvre positive, ou au contraire doit-il être neutralisé à l'égard d'autres jugements de valeur, le for individuel recevant seul la charge du choix moral, au sein d'une société n'ayant pour but que de permettre aux individus de faire aboutir leurs choix particuliers ? La réponse est d'autant plus délicate aujourd'hui que la recherche d'affiliations diverses s'exacerbe au moment où l'espace social voit proliférer les non-lieux (Marc Augé). Un nouveau patrimoine tel que P. Béghain l'appelle de ses vœux ne semble pouvoir s'envisager qu'à condition d'imaginer simultanément un espace public multiculturel et un dialogisme généralisé. Mais une version locale du world heritage est-elle viable quand "le seul phénomène vraiment global est la nation et le nationalisme" (Anthony D. Smith) ? On sait gré en tout cas à ce livre d'avoir posé la question avec vigueur et sensibilité, au nom du "progressisme généreux", pour ainsi dire hugolien, dont il se réclame.

Dominique Poulot
Professeur d'Histoire, Université de Tours

Politiques culturelles en Europe : leçons d'une comparaison

Politiques culturelles en Europe : une approche comparative, Mario d'Angelo, Paul Vespérini, *Strasbourg, Editions du Conseil de l'Europe, 1998, 235 p., 85 F. Egalement édité en anglais.*

Cet ouvrage est le premier d'une nouvelle collection intitulée "Série Formation", que le Conseil de l'Europe adresse à tous ceux qui, professeurs et étudiants, s'intéressent aux questions liées à la formation, à l'administration et au management culturels. Conçus comme des outils pédagogiques, ces manuels doivent permettre de lire des extraits de travaux originaux du Conseil de l'Europe, dans une perspective thématique, problématique et méthodologique.

Cet ouvrage s'appuie sur le programme d'évaluation des politiques culturelles nationales mené depuis 1985, sous l'égide du Conseil de l'Europe et qui a déjà porté sur huit pays européens. Il cherche à développer une méthode comparative par l'élaboration d'une grille de lecture permettant de repérer les grandes tendances dans la vie et l'action publique dans le domaine de la culture en Europe, à partir du rapport fourni par chaque pays étudié.

Cinq critères construisent cette grille de lecture et définissent les politiques culturelles : les objectifs explicites des pouvoirs publics nationaux, en interaction avec les niveaux régionaux locaux et les acteurs du champ culturel ; les objectifs implicites renvoyant à un ensemble d'actions publiques organisées et cohérentes a posteriori ; l'action sur l'offre culturelle (équipements, programmation ou création artistique) ; les moyens mis en oeuvre (financiers, administratifs, structurels, humains et créatifs) ; la prévision dans le temps de l'intervention publique et des moyens à mettre en oeuvre.

Six chapitres composent le livre. Le premier propose une approche historique et évoque le passage du pouvoir du prince à l'intervention des états, ainsi que le rôle des identités nationales. Le deuxième décline l'organisation des pouvoirs publics autour de la centralisation et/ou de la décentralisation, du fédéralisme et de la régionalisation, de la déconcentration et aborde les cadres juridiques de l'action

culturelle. Le troisième chapitre aborde les financements qui mettent en avant des budgets publics fondés sur la construction d'une offre culturelle. Le quatrième chapitre couvre les évolutions du champ des politiques culturelles en termes d'industries culturelles, de développement culturel et plus récemment de médias et d'articulation de la culture avec le développement économique. Le cinquième chapitre traite des publics et des pratiques culturelles et pose les questions des effets des politiques sur les pratiques culturelles, des activités "amateur" et de la fréquentation des lieux culturels. Enfin le sixième qui porte sur les soutiens à la création artistique, décrit les législations sur la propriété intellectuelle, ainsi que le statut professionnel et la formation des artistes.

Chaque chapitre présente une synthèse comparative brossée à grands traits et accompagnée de coups de projecteurs portés sur telle question particulière dans certains pays. Cette présentation constitue ainsi une forme vivante de diffusion des travaux du Conseil de l'Europe.

Tendances lourdes, différences et convergences

L'examen comparatif des politiques culturelles nationales permet de constater l'existence de tendances lourdes dans leur évolution. Ces constantes sont dégagées dans une conclusion mettant en perspective les différences et les convergences significatives. Les différences qui opposent les six pays occidentaux développés (Autriche, Finlande, France, Italie, Pays-Bas, Suède) et les deux pays de l'ex-bloc communiste (Russie et Estonie), portent sur quatre dimensions : l'évolution des ressources financières publiques qui présentent une forte diminution dans ces deux derniers pays, alors qu'elles continuent de croître dans certains pays (France et Finlande), tandis qu'elles se maintiennent globalement dans d'autres (Pays-Bas) ; la mise en place de législations d'État de droit, ainsi que des réformes de décentralisation ou encore de protection des droits économiques et sociaux des créateurs ; les pratiques culturelles qui enregistrent à l'Ouest une croissance lente mais continue, alors qu'elles connaissent une baisse forte et brutale à l'Est ; la piraterie dans le secteur des biens des industries culturelles et audiovisuelles très répandue à l'Est,

alors qu'elle demeure très modérée dans les six autres pays.

Des convergences sont cependant à l'oeuvre dans les huit pays étudiés : la démocratisation culturelle qui constitue un objectif affiché dans les politiques culturelles de ces pays ; l'utilisation de la culture comme instrument de l'identité nationale et de l'image ; l'affirmation du rôle des collectivités locales et régionales observé partout, ainsi que le développement de politiques concertées entre les différentes collectivités publiques ; l'élargissement du champ de l'intervention culturelle sous l'effet des politiques de développement culturel mises en place de façon plus ou moins importante dans les huit pays ; la recherche d'une protection des productions nationales dans les industries culturelles et les médias, face à une internationalisation de plus en plus poussée ; une meilleure adaptation des cursus de formation artistique aux capacités d'absorption des marchés nationaux et européens du travail artistique, tout en privilégiant un haut niveau de qualité de ces formations ; l'affirmation et le renforcement de la protection des auteurs et des créateurs et le développement de droits nouveaux ; la croissance de l'offre de médias, très forte dans tous les pays, qui s'effectue sur le secteur privé et privilégie le "divertissement populaire".

De cette mise en perspective d'histoires nationales distinctes et de spécificités organisationnelles et réglementaires, économiques et sociales propres à chaque pays, les auteurs de l'ouvrage voient in fine émerger la construction d'une grande Europe fondée sur les valeurs humanistes de paix et de démocratie, de créativité comme de mémoire collective et de promotion de la culture au service du développement et de la coopération entre les nations européennes. Si les politiques culturelles des huit pays évalués n'ont pas la cohérence a priori qu'elles aimeraient parfois pouvoir afficher, elles constituent pourtant bien, selon les auteurs, a posteriori, des jalons de cette construction de l'Europe culturelle vers laquelle convergent un grand nombre de leurs actions.

Mireille Pongy
CERAT, CNRS

Une histoire de l'AFAA

L'action artistique de la France dans le monde. Histoire de l'Association Française d'Action Artistique (AFAA) de 1922 à nos jours, Bernard Piniau, Ramon Tio Bellido, *L'Harmattan, Paris, 1998, 221 p., 120 F.*

En vertu d'un presque mythique arrêté de l'An VIII, le ministère des Affaires étrangères détient l'exclusivité des rapports officiels avec l'étranger. C'est à ce titre qu'aujourd'hui encore nos diplomates ont la haute main sur l'action culturelle extérieure : faut-il voir dans ce monopole que certains jugent de plus en plus contestable la raison du secret qui continue d'entourer notre "diplomatie culturelle" ? Pourquoi les travaux universitaires indépendants sont-ils si rares sur ce sujet ?

Il y a donc toutes les raisons de se réjouir de la publication du travail de Bernard Piniau. Ancien directeur de centres culturels en Afrique, chargé des relations internationales à la DAP, directeur-adjoint de l'Association Dialogue entre les Cultures, Bernard Piniau avait une longue expérience de terrain. À la fin des années quatre-vingt, il décida une reconversion professionnelle : d'acteur, il devint universitaire, et se lança dans l'étude de notre politique culturelle extérieure, sujet dont il était en passe de devenir l'un des meilleurs spécialistes lorsque sa santé le trahit.

La perspective qui nous est proposée ici est historique : des origines presque mondiales en 1922, l'AFAA s'est affirmée au fil des ans comme le passage obligé de presque toutes nos "exportations" d'art vivant. Pendant la première période, qui s'achève en 1939, s'organise une "certaine conception française des échanges artistiques", fondée sur une ambition de présence universelle et sur une politique de prestige. Mais si l'on fait tourner la Comédie française, l'action menée reste globalement assez modeste : concentration sur l'Europe, poids du patrimoine, même si l'action musicale fut un temps en prise sur la modernité - le premier directeur de l'AFAA, Robert Brussel, était un critique musical proche de Fauré et de Ravel.

Après la guerre, l'AFAA "réaffirme" son ambition, dans des conditions difficiles, notamment sur le plan budgétaire. Des initiatives mémorables sont pourtant prises, comme la grande tournée en Amérique du Sud de la compagnie Barrault, en 1950,

sur le Florida, un bateau spécialement affrété, tandis que la dimension "moderne", voire contemporaine de l'art français est enfin reconnue (l'exposition *Painting in France* au Whitney Museum de New York en 1947)... Mais l'action de l'AFAA, longtemps soumise aux "impératifs" diplomatiques, reste assez discrète : il faudra plusieurs crises (toujours les problèmes de financement), et "l'aggiornamento" du début des années quatre-vingt pour assurer à l'action artistique internationale une certaine visibilité. Pour Bernard Piniau, c'est Catherine Clément, directrice de l'AFAA dans les années quatre-vingt, qui fut le principal artisan de ce renouveau.

L'étude s'achève sur une brève présentation de "l'AFAA aujourd'hui" : nouvelles orientations, diversification des partenaires, dialogue avec les autres cultures, "éclectisme incroyable" des choix artistiques, font de cette institution un instrument à nul autre comparable.

Au terme de ce travail, le lecteur a beaucoup appris, et l'on peut penser que l'étude de Bernard Piniau s'adresse aussi aux responsables et aux agents actuels de l'AFAA : ils y trouveront sous une forme condensée la mémoire qui leur manque souvent, un certain recul qui pourrait informer leurs décisions.

Un regret : la méthode choisie (celle d'une sorte d'autoportrait de l'institution) ne favorise pas la distance et l'on reste un peu sur sa faim. On aurait aimé par exemple des renseignements plus précis sur ces fameuses "retombées" (attendues, obtenues) des manifestations françaises à l'étranger, ou des appréciations plus détachées des politiques menées : ainsi, de nombreuses questions restent en suspens, comme l'étrange activisme de l'AFAA dans l'Italie fasciste, ou la réalité de "l'interruption" de l'activité entre 1940 et 1944. D'une manière plus générale, la contradiction, à mon sens essentielle, de "l'action artistique de la France dans le monde" n'est ici qu'effleurée : dans quelle mesure cette action est-elle compatible avec les usages de la diplomatie ?

Par cette étude aussi riche que stimulante, Bernard Piniau a ouvert la voie : il faut espérer maintenant qu'il se trouvera d'autres chercheurs pour saisir le relais et poursuivre le travail commencé.

Bernard Genton
IEP de Strasbourg

Vers l'Europe des régions ?

Vers l'Europe des régions ?, Jacques Palard (sld), *La Documentation Française, Paris, 1998, 74 p., 45 F.*

L'Europe aux frontières, la coopération transfrontalière entre régions d'Espagne et de France, Jacques Palard (sld), *PUF, Paris, 1997, 168 p., 125 F.*
Deux ouvrages collectifs dirigés par Jacques Palard viennent éclairer le fait régional dans l'espace européen et permettent de mieux comprendre la place institutionnelle que la région tache de s'aménager à la faveur du processus de construction européenne. "Vers l'Europe des régions ?" introduit le doute sur la région "ce niveau "més" quelque part entre le supra-local et l'infra-national" qui s'inscrit dans l'histoire institutionnelle de chaque pays d'Europe de manière tellement différente qu'il faut toute la polysémie du terme région pour pouvoir lui promettre un avenir radieux au détriment des États-nations. Les emblèmes régionaux que sont aujourd'hui la Catalogne ou l'Ecosse peuvent fausser nos perceptions. Il n'en reste pas moins que, plus discrètement et plus prosaïquement, certaines politiques européennes, à commencer par des fonds structurels tels que le FEDER, structurent peu à peu des instances régionales y compris dans les pays qui en étaient dépourvus.

"L'Europe aux frontières" enrichit et approfondit cette perspective "d'une sorte de système hybride" où les États-nations, l'Union européenne et les régions se redistribuent des rôles politiques et décisionnels. "On peut considérer ce système comme une confédération qui édifie ses fondements avant de constituer une future fédération et (...) dans ce scénario les régions sont des acteurs clefs dont il convient de ne pas surestimer l'importance tout en reconnaissant qu'une nouvelle situation s'est instaurée." Nouvelle situation très bien illustrée par une riche analyse des coopérations transfrontalières entre la région Aquitaine et l'Euskadi.

Jacques Perret

Productivité sociale de l'art contemporain

L'art et la règle, Christian Ruby, *Éditions Ellipses, Paris, 1998, 141 p., 65 F.*

Cet essai élit pour objet l'art en général dont, plus spécifiquement, l'art dit "contemporain". Un sujet abordé de manière analytique et non d'abord épidermique, comme il est devenu d'usage depuis maintenant une décennie. Un sujet, aussi bien, auquel l'auteur semble vouloir donner, contre ses contempteurs, une seconde chance.

Loin d'être étudié sans conscience et comme point de passage obligé, l'art contemporain tel que Christian Ruby en cerne le contour, fait en effet l'objet d'un examen rigoureux, se défiant de toute simplification et des effets de manche intellectuels. Développée à rebours des vapeurs idéalistes et de la sinusoïdale esthétique, la perspective choisie se concentre en premier lieu non sur la définition de l'art vivant ou sa présentation point par point mais sur un aspect d'évidence cher à l'auteur : son potentiel en termes de capacité à bousculer l'ordre des acquis intimes ou collectifs, sa légitimité sociale voire sa productivité politique.

Les critiques faites à l'art contemporain, on le sait, reposent sur un mécanisme dépréciatif récurrent : au constat d'une difficulté de lecture et d'analyse (cet art est fréquemment décrit comme "solipsiste" ou "élitiste") s'ajoute en général une déploration relative au retrait de l'émotion qu'il consacre. Ces prémices à un jugement de goût négatif trouvent leur corollaire dans une non moins répétitive prise à témoin du public, masse considérée sans nuance auprès de qui on a cœur de faire valoir ces prétendues topiques de l'art contemporain, répulsives s'il en est : le "n'importe quoi" dont cet art ferait son culte ; son mépris conséquent du spectateur ; une attitude aussi exclusive que portée à exclure. Christian Ruby, que guide un souci permanent d'équité, n'adhère heureusement pas à ce genre d'anathème systématique, aussi caricatural que porté par le préjugé ou par l'indifférence à l'objet honni. Ce en quoi son propos, d'emblée, lève très au-dessus des arguties du tandem Comte-Sponville - Ferry proférées en la matière ces derniers mois (l'équation de nos philosophes distingués ès plateaux TV, une fois déblayé le bla-bla théorique ? *Ce que je n'aime pas est haïssable*). En l'occurrence, énonce Ruby, toute oeuvre d'art, nonobstant son caractère à l'occasion peu assimilable, reconfigure le monde, le spectateur, le donné social. Pourquoi cette reconfiguration, au demeurant ? En ce qu'elle résulte d'un "faire" singulier, l'oeuvre d'art, d'abord, n'est pas sans constituer une "désobjectivation" : ne transmue-t-elle pas en argument esthétique l'objet usuel dont elle traite ou dont elle est pétrie ? Tout autant, elle induit une "désingularisation", celle-là même de l'artiste au travail, en une dynamique où la créature change l'ordre de la création (on retrouve là, autrement formulée, la théorie de la "marche à la forme" développée jadis par Klee, doublée de la bachelardienne "dynamologie du contre"). Aussi bien, pour finir, l'oeuvre d'art n'est pas sans inciter le sujet placé à son contact à se défaire de la gangue de sa subjectivité acquise, processus de "désobjectivation" par quoi peut s'instituer un rapport spectral renouvelé. Le résultat : un déplacement des acquis sensibles, une requalification affectant l'artiste

comme le spectateur et, à travers eux, par voie de conséquence, l'espace social en son entier.

Ce que l'oeuvre comme faisceau d'agitations inscrit au plan plus général de l'esthétique et de ses effets socio-politiques, la manière même dont elle participe à la symbolique sociale et fait évoluer cette dernière dans le sens d'une meilleure connaissance du réel et, du coup, de sa maîtrise, tel est dès lors sans surprise le point nodal de l'analyse et de l'argumentation déployées par Christian Ruby. Dérivé de celui d'un Proudhon interrogeant sans relâche, au siècle dernier, la "destination sociale de l'art", le propos de l'auteur n'a ainsi de cesse de faire valoir l'indéniable fécondité de la représentation publique de l'art contemporain, sur sa capacité à faire lien, sur sa présence indispensable à la cité, avec cette conviction : mu par l'ordre du réel, l'art meut à son tour celui-ci. Pas d'art sans destinataire, pas de destinataire que n'émeuve par rebond l'art habitant l'époque. En bien, en mal, au profond ou de manière superficielle, l'art vivant agit de toute façon. Lui aussi marque de sa très particulière approche le cours des choses. De là qu'on ne saurait le tenir pour négligeable, son expression demeurera-t-elle minoritaire sitôt rapportée au total des productions symboliques de ce temps. De là que l'art contemporain, à sa mesure, ébranle ou cimente le social, et en aucun cas ne s'y révèle étranger.

Guidé par un sens comme inné du *Contrat social*, Christian Ruby n'envisage en fait la création plastique qu'impliquée, corrélée à la vie civique et républicaine. S'il n'élude pas les questions de réception propres à l'art actuel, pas question pour lui de s'en tenir aux conclusions des études déjà menées sur ce front, celles notamment, révélatrices surtout de l'assujettissement de l'art aux appareils régissant le pouvoir politico-culturel, outre de Raymonde Moulin, de Nathalie Heinich (de cet auteur, notamment, *L'art contemporain exposé aux rejets*, que fonde en crédibilité une patiente étude de terrain). Le but de l'ouvrage, plus ambitieux, consiste in fine à fixer la nature de la "règle" permettant d'apprécier tout à la fois pour ce qu'il est et pour ce qu'il constitue, aujourd'hui même, l'art contemporain, une règle fondée sur l'examen de ce qui vient et non fonction de la pesanteur de déterminismes d'avance donnés comme irréductibles (le renversement implicite dont fait état le titre de l'essai, à cet égard, n'est pas fortuit : "l'art et la règle", est-il écrit, et non "les règles de l'art", manière de bien marquer les distances prises avec la pensée normative d'un Bourdieu). Christian Ruby, en vérité, ne doute jamais de la pulsion opératoire de l'art contemporain en termes sociaux. Avec, on le regrettera, ce qu'il convient de payer de tribut à cette obstination, - l'oubli, en particulier, du fait que l'art n'est pas toujours tourné vers le social, ou qu'il écrit souvent, au mieux, l'histoire traumatique d'un lien sans délai distendu, voire rompu par volonté bien comprise de dissidence et de séparation (il s'agira, sur ce point, de relire Freud, Ehrenzweig, Rank ou Kofman en se rappelant le célèbre "J'ouvre en moi-même un théâtre" de Georges Bataille, fondant la subversion de l'art sur le mensonge consenti à soi-même et sur une représentation vécue de toute manière comme une scène illusoire où le réel n'acquiert crédit qu'à être travesti). Le sens civique et l'art, Dieu merci, ne font pas forcément bon ménage. Qu'un lien les réunisse n'est pas douteux, et l'on en donne volontiers crédit à Christian Ruby. On n'en n'exagérera cependant pas la tension.

Paul Ardenne
Historien de l'art contemporain

Des goûts et des couleurs... ?

Critères esthétiques et jugement de goût, Yves Michaud, Nîmes, *Éditions Jacqueline Chambon*, 1999, 122 p., 50 F.

Comment juger de l'art quand nous ne sommes plus certains de sa définition ? Ce paradoxe saisissant contient implicitement tout le questionnement exploré par Yves Michaud dans son lumineux essai.

Le point de départ de sa réflexion, c'est la prise en compte de la situation postmoderne. Elle est caractérisée par l'épuisement d'un récit continu de l'art, qui inspirait le principe d'universalité, au profit de la "prolifération d'histoires et de développements locaux". Comme l'indique Y. Michaud, ce processus a pour corollaire une visibilité accrue du pluralisme des formes artistiques auquel correspond désormais un pluralisme des valeurs et un relativisme des évaluations. L'auteur interroge alors l'expérience esthétique générée par ce nouvel état de l'art, réfléchit sur les fondements des critères esthétiques et se demande comment le goût se norme-t-il.

Autant dire qu'il met en pièces la fausse sagesse de l'adage populaire (et très postmoderne en un sens) selon lequel "des goûts et des couleurs on ne discute pas". Toutefois, Y. Michaud ne cherche surtout pas à établir une théorie générale permettant de fixer une hiérarchie objective des valeurs esthétiques et des jugements de goûts mais de comprendre leurs logiques, en s'appuyant notamment sur la notion wittgensteinienne de jeu de langage (compris comme jeu de communication et d'initiation).

Michaud revendique son relativisme tout en évitant le piège d'un relativisme intégral qui couperait court finalement à toute discussion : "Ma conception est véritablement une théorie du "connaisseur", à ceci près que relativiste, j'admets une pluralité de connaisseurs puisqu'il y a des domaines d'appréciation différents." En même temps, Michaud aide à comprendre la part irréductible, dans le jugement esthétique, à l'analyse ou à la critique.

La démonstration est à la fois remarquablement limpide et dense, bien que parfois inévitablement complexe. Michaud prolonge ici avec pertinence son précédent ouvrage consacré à la crise de l'art contemporain. Risquons enfin ce jugement : je tiens ce petit essai pour un grand livre de philosophie de l'art.

Jean-Pierre Saez

L'art contemporain, documentation photographique, Yves Michaud, Paris, La Documentation Française, 1998, 63 p., 58 F.

Sociologie de l'art, Raymonde Moulin (sld), ministère de la Culture et de la Communication, Société française de Sociologie, L'Harmattan, Paris, 1999, 459 p. 250 F. Réédition du colloque fondamental de 1985.

La décentralisation culturelle, du local à l'international, Actes du colloque des 4 et 5 décembre 1997, Région de Franche-Comté.

Langues et cultures régionales, Bernard Poignant, Paris, La Documentation Française, 1998, 90 p., 65 F.

Lectures de villes. Villes et vies culturelles, Youra Petrova, Pierre Mayol (sld), DAG, DEP, ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 1998, 172 p.

Professions artistiques et culturelles

Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste, Eve Chiapello, Métailié, Paris, 1998, 257 p., 130 F.

Au-delà de la délimitation discutable du corpus de cette enquête, l'auteur parvient à illustrer, par une étude sociologique précise, un processus historique qui semble inéluctable : la cohabitation puis le rapprochement avéré des mondes artistique et économique qui se sont constitués sur des valeurs antinomiques mais qui progressivement se trouvent corrélés dans l'époque contemporaine.

Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse, Pascal Nicolas-Le Strat, L'Harmattan, Paris, 1998, 155 p., 85 F.

Prenant pour fondement une enquête auprès d'artistes contemporains non légitimés (artistes-RMIstes, Friches), l'auteur s'interroge sur ce qui définit "l'art en train de se faire" et sur la figure de l'artiste à l'heure de la multiplicité et de la massification de l'activité artistique ainsi que sur le mode de constitution et d'inscription territoriale de cette créativité diffuse. Avançant alors l'idée d'une démocratie culturelle, cet ouvrage ne manque pas de poser les questions de la vétusté de l'art savant et de la démocratisation culturelle.

Le marché du travail des professeurs de danse dans les départements de l'Hérault et des Pyrénées-Orientales, Eliane Le Dantec, Eric Fauchaux, DAG, DEP, ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 1998, 162 p.

L'enquête quantitative et qualitative menée permet, par le sérieux de son déroulement, de recenser l'offre d'enseignement dans les deux départements étudiés, d'évaluer les aspects précis du marché du travail de l'enseignement de la danse et d'élaborer une typologie des professeurs de danse particulièrement pertinente.

Culture et citoyenneté

Banlieues d'Europe. Actes des septièmes Rencontres, Banlieues d'Europe, 1999, 80 p., 60 F. +FP

Organisées en mars 1998 par le réseau Banlieues d'Europe et l'Observatoire des politiques culturelles, ces Rencontres portaient sur le thème du travail artistique dans les quartiers d'Europe. Les actes rendent compte de projets artistiques dans différentes villes européennes et sont éclairés par des contributions de sociologues experts en la matière.

Action culturelle dans les quartiers. Enjeux, méthodes, Bruno Colin, Paris, Opale, Culture et proximité hors-série, 1998, 219 p., 90 F.

Se fondant sur de nombreux exemples de projets d'action culturelle conduits depuis le début des années 90, dans des quartiers d'habitat social, l'auteur se propose de faire une analyse synthétique d'expériences. Aussi cherche-t-il à prendre la mesure des effets des actions menées et à montrer comment les différents acteurs, dans la diversité de leurs relations, jouent un jeu dont ils écrivent en partie les règles. Au-delà de la description, cette synthèse se veut être une possible méthode pour mener à bien ce type de projet.

Brèves réalisées par Gil Arban et Jacques Perret

Paul Puaux (1920 - 1998)

Le théâtre public a perdu, avec Paul Puaux, l'une de ses dernières figures de proue, capables de lui servir à la fois de témoin et de vigie. Compagnon de Vilar, dès la première heure du festival d'Avignon, c'est le seul titre dont il se soit jamais réclamé : non seulement pour faire œuvre de mémoire, mais pour garder vivaces et transmettre quelques idées qui lui paraissaient essentielles. Paul Puaux, résistant, puis instituteur et militant dans les CEMEA, a toujours cru que "l'avenir de la démocratie passait par le développement de la culture", qu'il fallait à la société un "théâtre clair, généreux, ouvert à tous" et que l'éducation populaire était une tâche primordiale, toujours à recommencer.

C'est pourquoi il a accepté d'animer le festival d'Avignon au lendemain de la disparition de Jean Vilar, sans vouloir se parer du titre de directeur, ni se prétendre successeur de son ami. Il se voyait plutôt, dans ces fonctions qu'il a occupées de 1971 à 1979, comme un passeur entre les artistes et le public, dans le respect d'une éthique rigoureuse, tout en étant attentif aux mouvements de l'histoire et aux changements de la société. Il avait douloureusement ressenti, un peu plus tard, les dérives du théâtre public, et souffert des compromissions, des reniements ou du jeu des vanités qu'il lui était arrivé d'y rencontrer. Raison de plus, à ses yeux, de maintenir le cap, depuis cette Maison Jean Vilar qu'il avait si ardemment contribué à créer, appuyé par quelques amis qui partageaient son combat, d'Ariane Mouchkine à Philippe Avron, de Gabriel Garran à Philippe Tiry, mais fort surtout de la collaboration et de la complicité quotidienne de Melly, sa femme, qui est appelée aujourd'hui à son tour à reprendre le flambeau. Qu'elle soit assurée de notre amitié et de notre soutien.

Robert Abirached

Formation des cadres culturels territoriaux

DESS "Direction de projets culturels"

Recrutement de la promotion 2000 - 2001

Soutenue par le CNFPT, le ministère de la Culture et de la Communication, l'Université Pierre Mendès France et mise en oeuvre par l'Observatoire des politiques culturelles et l'Institut d'études politiques de Grenoble, cette formation généraliste de 3^e cycle s'adresse à des responsables culturels en poste dans les collectivités territoriales ou les équipements qui leur sont rattachés. Un accès limité est réservé aux cadres des services de l'État (services déconcentrés et administration centrale) et aux responsables du secteur privé non marchand.

Le programme des sessions est organisé autour de quatre problématiques principales :

- Dynamiques artistique et enjeux culturels contemporains
- Politiques de la culture : perspectives locales, nationales, internationales
- Economie, gestion et administration de la culture
- Industries culturelles et stratégies territoriales.

• Niveau exigé : Bac + 4. Validation d'acquis sous certaines conditions.

• Les candidats doivent faire état d'un accord de principe de leur employeur pour leur participation à la formation.

• Le prochain cycle se déroulera de janvier 2000 à novembre 2001 (12 semaines d'étude en alternance) essentiellement à Grenoble.

• Les dossiers de candidature, disponibles sur simple demande écrite, seront délivrés à partir de début juin 1999.

• Pour d'autres précisions sur les conditions de participation contacter l'Observatoire des politiques culturelles.

• Date limite de dépôt des dossiers : 11 septembre 1999 dernier délai.

Contact : Louise Rollet, Marie-Claude Daval, Observatoire des politiques culturelles, 1 rue du Vieux Temple, 38000 Grenoble, tél. 04 76 44 33 26, fax 04 76 42 23 79.

L'observatoire

L'observatoire
1 rue du Vieux Temple
38000 Grenoble
Tél. : 04 76 44 33 26
Fax : 04 76 42 23 79
Mél : opc@alpes-net.fr

Directeur de publication :
René Rizzardo

Rédacteur en chef :
Jean-Pierre Saez

Comité de rédaction :
Michèle Ferrier-Barbut
Martine Ducor di Gioia
Jacques Perret

Assistant de rédaction :
Gil Arban

Secrétaire de rédaction :
Sabine Lacerenza

Secrétariat :
Louise Rollet
Marie-Claude Daval
Samia Hamouda

Ont collaboré à ce numéro :
Robert Abirached

Gil Arban
Paul Ardenne
Dominique Arot
Jean-François Auby
Jean-Michel Baer
Patrice Béghain
Françoise Benhamou
Michel Clément
Michel Fontès
Bernard Genton
Daniel Lefebvre
Thierry Lucas
Jacques Perret
Mireille Pongy
Jean-Marie Pontier
Dominique Poulot
Jacques Renard

René Rizzardo
François Rouet
Guy Saez
Jean-Pierre Saez
Patrick Talbot
Alain Van Der Malière
Christiane Véricel

Conception graphique :
Paolo-Paolo,
04 76 85 30 57, Grenoble

Fabrication :
Les Deux-Ponts
04 76 59 19 59, Gières

N°ISSN 1165-2675
Dépôt légal, 2^e trim. 1999.

abonnement

Je désire m'abonner à **L'observatoire**

2 numéros par an : **160 F.** **4** numéros pour 2 ans : **300 F**

À retourner à l'adresse suivante :

Observatoire des politiques culturelles

1 rue du Vieux-Temple

38000 Grenoble

Tél. + 33 (0)4 76 44 33 26 Fax + 33 (0)4 76 42 23 79