

## La culture est-elle encore un enjeu politique ?

Devenue un secteur à forte connotation gestionnaire et un vecteur d'image (d'un territoire, d'un élu, d'une entreprise, d'un artiste...) la culture semble réduite pour de nombreux dirigeants à un rôle de supplétif (le supplément d'âme ?) et d'objet de loisir. Le divertissement et le plaisir sont évidemment essentiels lorsqu'ils sont richesse et invention.

Ces dirigeants croient-ils encore que la culture, les cultures, peuvent être fondatrices de destinées individuelles et collectives et que l'art peut changer le regard d'une société sur elle-même, mais aussi sur les autres, et porter des exigences humaines sans cesse renouvelées ?

Dans le même temps, les sondages réalisés depuis cinq ans<sup>1</sup>, révèlent les convictions culturelles majoritaires de nos concitoyens. L'explosion des pratiques en amateur est largement expliquée par des besoins profonds parfois cruciaux de leurs praticiens : besoin de se situer, besoin de comprendre, besoin de "créer" pour exister, besoin de rencontres et d'échanges. La soif d'éducation artistique (une "urgence démocratique" pour Catherine Tasca) est patente. Les nouvelles formes artistiques et les messages dont elles sont porteuses illustrent une volonté très forte de renouvellement, d'invention et d'innovation, très forte, parfois virulente.

Les désirs d'expression culturelle, le foisonnement des projets dans des milieux où l'on ne les attendait pas, attestent que la société n'est pas figée, qu'elle invente à côté des institutions qui demeurent tout de même le socle indispensable sans lequel tout ne serait qu'éphémère. D'ailleurs, les rencontres entre les institutions et ces mouvements sont nombreuses, sous des formes diverses.

Mais le champ culturel n'échappe pas totalement aux travers de l'autre versant de la société où les avantages acquis, le goût et l'habitude du superficiel, un certain cynisme, tiennent lieu de programme pour l'avenir.

De nombreux élus ont pleinement conscience des enjeux culturels pour les territoires dont ils ont la charge, même si la diversité et le caractère parfois contradictoire des motivations qui les animent réduisent la clarté et la conviction de leurs projets politiques.

Guy Saez : Nouvelle controverse dans les politiques culturelles

p. 36

Gil Arban : Débats autour de la médiation culturelle

p. 49

Éric Baron : Sur les modes de gestion des équipements culturels

p. 33

Car faire le choix de mettre les enjeux culturels au centre des préoccupations de leurs concitoyens, qui n'en ont pas toujours conscience, et du projet qui leur est proposé, est l'expression par les élus d'un acte politique fondamental.

Parler de projet politique ne signifie pas politiser la culture. C'est préciser les enjeux, c'est dire les conditions qui seront créées pour rendre possibles ces enjeux, pour rendre possibles l'irrigation et l'innervation culturelle de la société, rendre le champ social perméable à l'idée même d'art et de culture. La culture est une dimension de l'action publique (bien démontrée dans le rapport Rigaud) et pas seulement un "secteur".

Pour autant ces enjeux relèvent davantage des milieux culturels eux-mêmes que des expressions politiques que l'on peut attendre à leur sujet. Tout ici est question d'attitude.

René Rizzardo  
*(suite page 3)*

### dans ce numéro

Paul Ardenne, "Enjeux du pluralisme artistique et mutation des critères esthétiques". p. 4

Jean-Pierre Saez, "Pense-bête sur la dynamique des échanges entre l'art, la culture et le social". p. 12

Formations de l'Observatoire p. 14

Mireille Pongy, "La régionalisation de la politique culturelle en Corse : préfiguration ou exception ?". p. 15

Alain Pessin, "Perceptions et usages du chèque-culture en Rhône-Alpes". p. 20

Alain Faure et Emmanuel Négrier, "Culture(s) d'agglomération : vers une nouvelle donne communautaire". p. 25

• **Biblio** p. 36

# agenda

## Janvier

16-20 janvier, Lyon, Les Subsistances  
L'Europe de la jeune création  
La manifestation ne se veut ni exposition, ni colloque mais une succession de conférences, ateliers, spectacles, projections, etc.  
Contact : Pépinières européennes pour jeunes artistes, tél. 01 39 17 11 00.

17-19 janvier, Paris, Parc Floral  
SITEM/O1/  
Ce salon regroupe 130 exposants, spécialistes de la muséographie, et s'adresse aux conservateurs de musée, directeurs des affaires culturelles et du patrimoine, directeurs techniques, responsables de spectacles et d'événements, gestionnaires de bâtiments, architecte et maîtres d'œuvres.  
E-mail : [producteurs@wanadoo.fr](mailto:producteurs@wanadoo.fr)  
Site internet : [www.sitem-producteurs.fr](http://www.sitem-producteurs.fr)

30 janvier, Paris, Maison des Sciences de l'homme  
Histoire des politiques du patrimoine Groupe de travail  
La reconstruction : une amnésie patrimoniale ? (seconde réunion)  
Contact : Comité d'histoire du Ministère de la culture,  
tél. 01 40 15 79 16/79 71,  
fax 01 40 15 79 99.  
E-mail : [comitehistoire@culture.fr](mailto:comitehistoire@culture.fr)

## Février

1-3 février, Genève, Suisse  
6<sup>e</sup> conférence internationale sur la communication des sciences et des technologies  
Contact : Christine Fromm,  
tél. 22 767 1801, fax 22 767 8710.  
E-mail : [PCST.2001@cern.ch](mailto:PCST.2001@cern.ch)  
Site Internet :  
[WWW.cern.ch/PCHST2001-01-12](http://WWW.cern.ch/PCHST2001-01-12)

4-6 février, Strasbourg  
Culture à l'hôpital  
Les "premières rencontres européennes de la culture à l'hôpital" comprendront conférences, débats, ateliers et spectacles sur la place de l'art et de la culture en milieu hospitalier. Il s'agit d'une initiative franco-britannique.  
Contact : Musique et santé,  
tél. 01 55 28 81 00.

6-8 février, Grenoble  
Innovation artistique et politiques culturelles  
Séminaire du réseau des anciennes promotions de la formation des cadres culturels territoriaux- DESS "Direction de projets culturels".  
Contact : OPC, tél. 04 76 44 33 26,  
fax 04 76 42 23 79.

11-13 février, Venise et Trévise  
Globalization, cultures and religions. The impact of the market and the new technologies  
Contact : International Jacques Maritain institute,  
tél. 39 6 4874336/4874601,  
fax 39 6 4825188.  
E-mail : [rome.inst@maritain.org](mailto:rome.inst@maritain.org)

26 février - 1<sup>er</sup> mars, Paris, Hotel Prince de Galles  
L'art et le monde des affaires  
Comment optimiser la gestion des collections au sein d'entreprises pour un développement socio-économique enrichissant et durable.  
Contact : Global Business Network Limited,  
tél. 44 (0) 20 7291 1030,  
fax 44 (0) 20 7291 1001.  
Site internet : [www.gbnuk.com](http://www.gbnuk.com)  
E-mail : [info@gbnuk.com](mailto:info@gbnuk.com)

## Mars

12 mars, Paris, Conseil économique et social  
Colloque Mémoire et racines de l'éducation populaire de 1968 à 1975  
Contact : Mémoire et Racines,  
tél. 01 43 20 29 29, fax 01 43 20 52 55.

19-23 mars, Chamonix  
Journées internationales sur la communication, l'éducation et la culture scientifiques et techniques  
Contact : Daniel Raichvarg, Université Paris-Sud  
tél. 01 69 15 78 25, fax 01 69 15 43 98.  
E-mail : [Daniel.raichvarg@ghdso.u-psud.fr](mailto:Daniel.raichvarg@ghdso.u-psud.fr)

21-23 mars, Paris  
Le projet scientifique et culturel du musée et la programmation architecturale  
Ce séminaire organisé par l'École nationale du patrimoine est destiné à exposer l'intérêt stratégique du projet scientifique et culturel qui a pour objet de définir la politique globale d'un musée et à transmettre la méthode de l'élaboration du document.  
Contact : Isabelle Balsamo,  
tél. 01 44 41 16 52, fax 01 44 41 16 77.  
E-mail : [info@enp.fr](mailto:info@enp.fr)

## Avril

10-12 avril, Glasgow  
The arts as medicine  
Conférence organisée par The Arts in Healthcare development Group  
Contact : Louise Butler,  
tél./fax 01450 870 786.  
E-mail : [louise.exfactor@virgin.net](mailto:louise.exfactor@virgin.net)

## Mai

3-4 mai, Nancy  
La politique des publics et la médiation  
Ces journées d'études organisées par l'École nationale du patrimoine ont pour objectif de réfléchir au rôle du musée par rapport au public, d'étudier les techniques d'analyses simples pour la connaissance de celui-ci, de rechercher les moyens de développement quantitatifs et qualitatifs de la population des visiteurs.  
Contact : Isabelle Balsamo,  
tél. 01 44 41 16 52, fax 01 44 41 16 77.  
E-mail : [info@enp.fr](mailto:info@enp.fr)

9-10 mai, Paris  
Colloque Art et Architecture  
Ce colloque aura lieu au Conservatoire national des arts et métiers. Au moment où les institutions et les acteurs de l'art contemporain manifestent publiquement leur intérêt pour les disciplines abordant les problématiques de l'espace, de l'architecture, de l'urbain, du paysage..., la tenue de ce colloque devrait permettre de susciter une réflexion renouvelée sur les liens entre l'œuvre, l'espace et le public et, plus généralement, entre Art et Architecture.  
Contact : François Muller, Christine de Rouville, tél. 01 40 15 82 70.

## Juin

3-7 juin, La Havane, Palacio de las Convenciones  
Culture et développement, 2<sup>e</sup> congrès international  
Le programme scientifique du congrès sera organisé autour de six sujets d'ordre général qui seront analysés à partir du rapport entre culture et développement. Il sera composé notamment de conférences, tables rondes et ateliers.  
Contact : Lic. Eva Paula Bravo,  
tél. 28 7541/22 6011/19,  
fax 28 7996/28 3470/22 8382.  
E-mail : [eva@palco.get.cma.net](mailto:eva@palco.get.cma.net)

21-22 juin, lieu à déterminer  
Le patrimoine industriel  
Il s'agit d'une table ronde organisée par l'École nationale du patrimoine, dont l'objet est de réunir des professionnels du patrimoine, des responsables d'entreprises industrielles et des spécialistes du patrimoine industriel afin de réfléchir sur le patrimoine scientifique, technique et industriel, sur les difficultés techniques posées par leur restauration, les rôles des différents acteurs concernés et les possibilités de coopération, la sélection des sites et des machines les plus représentatifs à mettre en valeur pour les générations futures.  
Contact : Isabelle Balsamo,  
tél. 01 44 41 16 52, fax 01 44 41 16 77.  
E-mail : [info@enp.fr](mailto:info@enp.fr)

## Octobre

10, 12 octobre, lieu à déterminer  
Les fonds régionaux d'art contemporain : enjeux et perspectives  
Ces journées d'études organisées par l'École nationale du patrimoine permettront d'une part de mieux cerner les missions, les enjeux et les perspectives des FRAC, et d'autre part de découvrir leur politique artistique et culturelle, afin d'encourager des partenariats avec ces structures dynamiques.  
Contact : Isabelle Balsamo,  
tél. 01 44 41 16 52, fax 01 44 41 16 77.  
E-mail : [info@enp.fr](mailto:info@enp.fr)

On sait en effet depuis longtemps que l'accès à l'art est affaire de générosité, de disponibilité, de respect et de compréhension de la culture des autres dont on ne peut pas sous-estimer la dimension artistique. Les rites, les codes qui enferment parfois le milieu culturel sur lui-même sont autant d'obstacles pour ceux qui ne sont pas dans le cercle des initiés bien identifiés par les travaux du Département des études et de la prospective.

Rompre avec cette fausse "protection" est le propre de nombreux artistes qui acceptent de prendre des risques, de se mettre en danger, car ils deviennent alors inclassables et perturbent le bel ordonnancement des "labels culturels".

Observons que c'est justement dans les territoires que s'inventent ces bouleversements que se font les rencontres créatrices de désirs et d'initiatives. Observons aussi que sur ces bases se créent des réseaux y compris au niveau européen, avec, par exemple "Banlieues d'Europe" ou "Trans Europe Halles" notamment.

Comment dès lors aborder la question culturelle dans les échéances politiques à venir. Beaucoup d'élus s'y préparent par une réflexion collective (on pense à la Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture et à l'Association pour le Développement Culturel en Région en particulier).

Plusieurs impératifs me semblent s'imposer. J'en sélectionne ici quelques-uns sans ordre hiérarchique :

- Réactiver le débat car on ne peut plus prendre des décisions que l'on croit "souveraines" si elles ne sont pas comprises et légitimées. Parmi les questions clés de ce débat, citons-en deux : celle des cultures populaires et de leur fécondation par les pratiques artistiques (avec le recul dont on dispose à son égard, l'expérience de l'éducation populaire ne devrait-elle pas être revisitée ?) ; celle du label accordé aux structures culturelles pour s'interroger, bilan à l'appui, sur les limites de ce système (procède-t-on à des évaluations réelles et suivies d'effets pour l'application des contrats ?) et sur certains de ses effets pervers.
- Nourrir les projets des institutions artistiques et culturelles (elles sont indispensables car elles sont la condition de la permanence et en principe de l'exigence) par une relation renouvelée à leur environnement, par le décroisement de leurs missions et leur pratique interdisciplinaire.
- Être convaincu que l'éducation artistique (dans la diversité de ses formes et de ses contenus), si elle ne règle pas tout, est la base de tout en matière d'accès à l'art et à la culture.
- Considérer que la diversité culturelle est le principe durable sur lequel fonctionnera la société, que le dialogue des cultures et la confrontation des arts produisent du bien commun et sont le vecteur pour l'ouverture des territoires sur le monde, que le même modèle culturel ne peut s'imposer partout et à tous (la décentralisation culturelle est une force, non un handicap) et que l'adhésion aux valeurs républicaines ne relève pas de discours incantatoires mais suppose des citoyens "à l'aise dans leurs cultures".

- Estimer qu'un projet culturel fort peut réellement relier des gens et des territoires, fédérer des énergies, produire de la mobilité (la citoyenneté se nourrit plus de mobilité que de proximité), décroiser des pratiques et des champs de la vie sociale.
- Être persuadé enfin que l'administration doit être au service de l'art et de la culture et non l'inverse : il faut préférer une administration cultivée à une culture administrée.

Ces orientations supposent une remise en débat des référents implicites et explicites à partir desquels se construisent les politiques culturelles territoriales. Celles-ci supposent à la fois plus de souplesse et d'esprit stratégique, ce qui ne veut pas dire plus de contrainte institutionnelle ou politique. Celles-ci supposent également d'élargir la sphère que le ministère de la Culture a privilégiée depuis sa création, pour réunifier dans les territoires toutes les composantes d'une vie culturelle ancrée dans les réalités humaines et sociales contemporaines. À l'échelle territoriale, l'innovation et la créativité doivent pouvoir nourrir la création et se nourrir d'elle. Celles-ci supposent enfin une clarification du rôle de chaque collectivité publique.

Le recentrage inéluctable du ministère de la Culture sur des missions essentielles à une politique nationale (et mieux financées), doit être conduit en harmonie avec l'affirmation du rôle de chaque niveau de collectivité territoriale. Les protocoles de décentralisation culturelle concourent à cet objectif.

René Rizzardo

<sup>1</sup> En particulier ceux de la Commission Rigaud (97) de la FNCC (2000) et très récemment celui de *Beaux arts Magazine*.

# Enjeux du pluralisme artistique et mutation des critères esthétiques\*

JE ME CONFORMERAI AUTANT QUE FAIRE SE PEUT, DANS MON INTERVENTION, À L'INTITULÉ QUE JEAN-PIERRE SAEZ A SOUHAITÉ SOUMETTRE À MA RÉFLEXION, ET QUI EST LE SUIVANT : *ENJEUX DU PLURALISME ARTISTIQUE ET MUTATION DES CRITÈRES ESTHÉTIQUES*. INTITULÉ, COMME VOUS L'ENTENDEZ, À DEUX ENTRÉES DONT ON PRÉSUMERA LA NATURE DIALECTIQUE. D'UN CÔTÉ, CONCERNANT LA CULTURE CONTEMPORAINE, IL Y AURAIT UN "PLURALISME ARTISTIQUE", ET DE L'AUTRE, "UNE MUTATION DES CRITÈRES ESTHÉTIQUES". LE PREMIER, LE PLURALISME ARTISTIQUE, SUPPOSERAIT LA SECONDE, LA MUTATION DES CRITÈRES ESTHÉTIQUES, ET LA SECONDE RELANCERAIT POUR SA PART LE PREMIER, SACHANT EN L'OCCURRENCE QU'IL N'EST PAS DE CRÉATION ARTISTIQUE PLURIELLE SANS UN FLOTTEMENT DES CRITÈRES ESTHÉTIQUES.

Le pluralisme artistique, aujourd'hui, est *de fait*. Il n'y a plus en effet un seul style, une seule loi esthétique, un unique *syllabus*. Le "divers", en art comme ailleurs, fait loi. Il y a à cette donnée plusieurs raisons. D'abord, une atmosphère de tolérance faisant que l'on peut créer aujourd'hui en fonction de ses propres critères, sans faire allégeance à quelque autorité esthétique que ce soit. Ensuite, la vérité en art a cessé d'avoir cours, à laquelle les partisans du postmodernisme ont tordu le cou. Enfin, l'éclectisme régissant l'univers de la production et de la consommation culturelles n'est pas sans générer une création protéiforme s'adaptant à une demande elle-même protéiforme.

Si le pluralisme artistique en soi n'est donc pas un problème, il le devient en revanche sitôt qu'on interroge sa nature au prorata de concepts tels que ceux de la "valeur" et de la "différence". La "valeur", d'abord, sachant que si tout vaut et trouve une valeur, toutes les valeurs n'équivalent pas entre elles, s'agira-t-il des valeurs démonétisées propres au domaine culturel. La "différence", ensuite, ne serait-ce que parce que le pluralisme, en substance, c'est avant tout autre chose une somme de "différences". Or une "différence", c'est aussi une "divergence", un "désaccord" et, en cela, la preuve faite d'un lien brisé, non renoué. Le pluralisme artistique, du coup, même s'il est *de fait*, n'est pas envisageable sans qu'y soient sus-jacents, d'une part, le constat d'un différentiel de valeurs, d'autre part le principe d'une expression "multiculturelle" (s'il y a pluralité, c'est que plusieurs expressions ont cours) voire, par extension, un "multiculturalisme" à l'état de potentialité ou de réalité, le pluralisme artistique consacrant en fait des îlots de création aussi séparés par le style qu'ils se révèlent non conciliables

en terme d'appartenance identitaire. *Enjeux du pluralisme artistique et mutation des critères esthétiques* : nous voici d'une certaine manière au cœur de notre sujet. Qui dit art pluriel dit divers artistique, donc valeurs esthétiques non unifiées sous-tendant cette variation des critères artistiques qui va prendre des allures de concurrence, concurrence s'ordonnant au besoin pour finir sous l'espèce du "multiculturalisme", c'est-à-dire d'une impossible unité culturelle voyant chacun des concurrents revendiquer leur quota de représentation. Le tout nourrissant par extension une impossible unité esthétique donc politique, et se révélant ferment de division.

Le sujet de réflexion offert à votre appréciation, fort complexe, convoque en fait l'ensemble des débats récents et moins récents ayant trait à la concurrence esthétique. Faute de pouvoir aborder chaque point de cette épineuse question, on s'en tiendra à un aspect de celle-ci dont il a été récemment fait état dans le monde spécialisé de l'art mais aussi dans les médias, aspect relatif au pluralisme artistique et à ses enjeux et qui est la question de l'"autre" en principe radicalement autre, c'est-à-dire l'artiste non occidental. De manière récurrente, en effet, mais aussi parce que certains événements en rendent tout à coup le questionnement pressant (je pense à la dernière biennale de Lyon, intitulée *Partages d'exotismes*), une des préoccupations du monde de l'art occidental est le traitement qu'il doit réserver à son autre, l'artiste du monde extra-occidental, celui du tiers-monde ou de ce monde contemporain à comprendre au sens élargi, évoluant à grands pas pour fait de "mondialisation". Où cette préoccupation rencontre notre propos, c'est dans la mesure où l'art non-occidental, du simple fait qu'il existe, apporte de facto la preuve qu'il existe un pluralisme artistique (cet art, pour l'essentiel, diffère en effet de l'art occidental sur le plan plastique et par l'intention symbolique). Où elle le rencontre encore, c'est dans la mesure où il va être question de faire à cet art non-occidental une place qu'il n'avait pas jusqu'à présent en vertu de principes aussi divers que l'universalisme, la tolérance et l'œcuménisme esthétique. Or, pour généreuse qu'elle soit, cette propension à installer l'art non-occidental là où siège d'ordinaire le seul art d'Occident n'est pas sans susciter un débat, pour cette raison déjà : le fait que cette propension n'est pas naturelle mais se prévaut d'un engagement. Sans oublier cette autre donnée concrète : l'existence en sous-main de stratégies où se débusque à l'occasion une velléité toute "post-colonialiste" d'instrumentalisation du non-Occidental par l'Occidental. Où l'on retrouve bien, tout à la fois, les notions de pluralisme (des expressions différent), d'enjeu (qui entend manger l'autre, et à quelles fins ?), de mutation

des critères enfin (il serait bien étonnant, au terme d'une telle opération de redistribution de la légitimité esthétique, que rien ne change dans les formes comme dans la manière de les interpréter).

Mon propos, on l'aura compris, se centrera donc en un premier temps, par choix restrictif, sur la question du rapport art occidental - art extra-occidental, rapport envisagé en l'occurrence à travers le processus d'une mise en valeur du premier par le second et de ses conséquences, d'une part l'élection de formules esthétiques d'ordinaire reléguées, d'autre part les effets de cette élection, considérant que la sollicitation des non-Occidentaux par les Occidentaux n'est pas sans interférer, sans interagir sur l'art que produisent les uns et les autres. Après quoi, dans un second temps, en fin de communication - et pour faire lien avec les débats de cet après-midi -, j'élargirai mon propos à la question "multiculturelle", pour m'interroger notamment sur l'état du "multiculturalisme" contemporain, "multiculturalisme" dont participe forcément la question du rapport art occidental - art extra-occidental.

#### Expositionnisme comparé

Il n'est pas le lieu, ici, de dire ce qu'est l'art non-occidental, sachant d'ailleurs qu'il est un peu tout à la fois (appréciation non péjorative, il va de soi, applicable aussi à l'art occidental) : tantôt une création de consonance "primitive", tantôt un produit à destination folklorique, tantôt un hybride, tantôt une copie subtile de l'art occidental visant à mettre en abîme ce dernier, etc. Ce qu'on tentera d'analyser, plutôt, c'est une obsession - celle, en l'occurrence, de l'art occidental pour son Autre, et comment cette obsession, devenue massive depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et le primitivisme, se traduit par des actes concrets de la part des décideurs occidentaux en matière de promotion de l'art, à commencer par les organisateurs d'expositions internationales.

Le premier point à relever, à ce titre, c'est l'affirmation, depuis une quinzaine d'années, d'une attitude des promoteurs de l'art faisant que l'art non-occidental n'est le plus souvent jamais présenté en Occident tel quel mais, au contraire, qu'il s'y trouve instamment mis en regard de l'art occidental, comme placé en état de concurrence automatique avec ce dernier. Qu'il s'agisse d'expositions comme les *Magiciens de la Terre*, en 1989, ou de *Partages d'exotismes* évoqué à l'instant, entre autres propositions (une exposition à "rebonds" telle que *City on the Move*, ou *Aper-toto* à la dernière biennale de Venise, par exemple), le pluralisme esthétique, dira-t-on, est comme mis en exergue dans ce qu'il a de plus frappant et de plus irréductible. Si l'on montre une œuvre d'art occidentale, ce sera de la sorte pour la confronter à une autre, non-occidentale celle-ci, dans une intention de dialogue a priori bienvenue mais d'office problématique si l'on considère que les œuvres d'art exposées ne partagent en principe, au départ, rien de commun. Je prendrai pour exemple une exposition qui vient tout

juste d'ouvrir au public à la Ferme du Buisson, à Noisiel, le 5 octobre dernier, *Le Réel par ailleurs*, et dont le sous-titre est le suivant : "Échanges d'artistes indonésiens et européens". Quel est l'argument de cette exposition dont la principale caractéristique, nonobstant son contenu, est de "mixer" des œuvres d'origines géographiques différentes ? D'une part, nous dit-on dans la plaquette de présentation, "souligner certains particularismes artistiques" de l'Indonésie ; d'autre part, exposer de concert divers artistes européens dans l'esprit d'une confrontation. Avec d'emblée cette anomalie, qui n'aura pas échappé à l'observateur attentif, et renvoyant à la sélection des artistes occidentaux. Les jeunes artistes occidentaux retenus à Noisiel, en effet, sont des artistes à la mode avant d'être des artistes dont l'attention plastique irait à l'art non-occidental ou à des formes d'expression extra-occidentales, créateurs à l'origine d'œuvres d'art dont on ne voit pas en quoi ces dernières doivent impérativement venir converser avec celles de leurs homologues asiatiques (ce qui ne serait pas le cas, par exemple, du travail plastique d'un Wade Saunders, sculpteur dont les œuvres en constant dialogue plastique et politique avec le Sud sont conçues en France mais réalisées après discussion avec des artisans de pays tels que l'Union Indienne, entre autres).

Ces exercices d'"expositionnisme comparé" (comme on parlerait de littérature comparée) ne sont certes pas nouveaux.

Leur fonction première, le plus souvent, s'explique par une stratégie inversée au fond toute classique, et rodée de longue date : stratégie de faire valoir où le non-occidental, réquisitionné en pompe, a pour finalité de mettre l'accent sur l'Occidental. Il en va là, comme l'on sait, d'une des manières récurrentes qu'a l'"occidentalité", dirait Pierre Legendre, de se constituer : se définir en creux par rapport à autrui faute de pouvoir se définir

par rapport à soi. Cette inflexion idéologique, assumée ou non, rarement avouée de toute façon, n'est en rien innocente, elle relève d'une idéologie sournoise qui est celle de la manipulation symbolique. D'abord, du fait d'une décontextualisation, les œuvres présentées ne l'étant pas dans leur contexte ; ensuite, du fait d'une confrontation infondée et infondable, les critères de valeur des œuvres occidentales et extra-occidentales n'étant pas et ne pouvant pas être les mêmes ; enfin, parce que le choix des œuvres exposées est, sauf exception, d'origine occidentale et non l'inverse, la détention du pouvoir de sélection renvoyant pour finir à la détention du pouvoir tout court. Envisagé à travers le filtre du système promotionnel, le rapport art occidental-art non occidental, en tel cas, montre combien le pluralisme artistique n'est pas seulement un état de fait. C'est aussi une occasion, moins que de débat, d'affirmation ou de réaffirmation d'un leadership, d'une position dominante. La relation, de manière un peu désolante, n'est pas loin de se résumer dans le constat d'une instrumentalisation pure et simple.

Paul Ardenne  
(suite page 6)

L'«expositionnisme comparé», sans nul doute, est un jeu dangereux. Il ne saurait cependant être réduit une fois pour toutes à cette forme caricaturale dont une opération telle que *Le Réel par ailleurs* fait état. Le concernant, à rebours de la tentation de diaboliser en bloc, il s'agit à tout le moins de rendre compte d'une évolution des rapports, évolution allant dans le sens d'une quête mutuelle de compréhension où ce qui sera recherché, c'est la vérité des rapports, leur présentation indépendamment des effets de gauchissement inhérents à une position commissariale omnipotente, bornée et comme telle étrangère à la réalité. Ainsi que l'exprime Jean-Hubert Martin (qui, en tant que commissaire des *Magiciens de la Terre et de Partages d'exotismes*, sait évidemment mieux que quiconque de quoi il parle), «Aujourd'hui, il s'agit plutôt de constater que beaucoup d'artistes de ces régions [autres qu'occidentales] savent, en tenant compte de leur propre culture, entrer en relation avec la création contemporaine occidentale. Il s'agit plus de voir comment les artistes peuvent coexister»<sup>1</sup>.

#### Interdépendances entre centre et périphérie

Plutôt que poser le postulat de l'instrumentalisation a priori du non-occidental par l'occidental, penser dans cette perspective les rapports entre l'un et l'autre oblige à dépasser l'affirmation d'une opposition de fait et à faire porter l'analyse sur la nature même des échanges, - ceci amenant à prendre en compte les notions de «centre» et de «périphérie». Que s'agit-il, en la circonstance, d'apprécier ? D'une part, en termes de définition, ce que sont «centre» et «périphérie», à savoir quoi ? Pour simplifier, le «centre» est le lieu de la décision et de la légitimation : lieu du pouvoir, lieu où le pouvoir consacre. Et la «périphérie», en conséquence, tout le reste : le lieu du «non pouvoir», du «non légitimable», du tiers exclu, etc. (une classification hiérarchique simpliste, j'en conviens, au trop fort caractère hiérarchisé et oppositionnel, mais offrant du moins une base de définition). D'autre part, en termes d'action (ou plutôt, ici, d'interaction), étudier comment se fait ou ne se fait pas la relation entre le premier pôle et le second, la situation d'interface n'ayant pas forcément pour conséquence la communication : le «centre» est entouré par la «périphérie», la «périphérie» jouxte «le centre», mais y a-t-il ou non réelle porosité, y a-t-il même influx ?

Mon propos, pour cause de temps compté, se contiendra à l'échelon global des seules relations Nord-Sud et à l'unique question de la création artistique en matière d'arts plastiques. Le principal constat, à ce sujet, aura trait à une évidence : en matière de représentation, la géographie de l'art contemporain décalque pour l'essentiel celle de la puissance économique réelle. L'art reconnu, montré, discuté et vendu, à ce jour, émane d'abord de la triade capitaliste (États-Unis, Europe communautaire, Japon), voire même de la seule aire américano-européenne. Cette hyperreprésentation de quelques PDEM du Nord («Pays développés à éco-

nomie de marché») s'explique facilement : le Nord, jusqu'à nouvel ordre, reste le «centre», le dominant, l'élément hégémonique en termes politico-économiques, le reste du monde, qu'on l'appelle le Sud ou tout autrement (PVD, PMA), représentant pour sa part la «périphérie». De surcroît, en termes cette fois de dynamique des échanges artistiques, le système central se caractérise surtout par l'*auto-alimentation*. Pour l'essentiel, le «dominant» s'approvisionne chez lui, pas chez le «dominé», de même qu'il recycle d'abord pour lui-même ses codes esthétiques. Les échanges peuvent exister, sans doute, mais ils se révèlent soit endogènes (on se sert entre soi), soit résiduels (il y a peu d'échanges entre «centre» et «périphérie»), soit conditionnés (l'art de la «périphérie» qui intéresse le «centre» relèvera en priorité ou de l'exotisme, ou de la copie).

Pour déterministe qu'elle soit, cette géographie culturelle tend toutefois à évoluer. De manière factuelle, en effet, les échanges Nord-Sud en matière d'art contemporain s'accroissent, que ce soit dans le cadre d'expositions ou de l'accueil d'artistes en résidence. Un grand exemple en a été donné par *Magiciens de la Terre*, à Paris, en 1989, exposition évoquée plus haut et qui a fait date dans la mesure où, pour la première fois, une proposition occidentale intégrait à

*De manière factuelle, en effet, les échanges Nord-Sud en matière d'art contemporain s'accroissent, que ce soit dans le cadre d'expositions ou de l'accueil d'artistes en résidence. Un grand exemple en a été donné par Magiciens de la Terre, à Paris, en 1989, exposition évoquée plus haut et qui a fait date.*

son corpus les œuvres d'artistes étrangers issus de pays en général non représentés dans le circuit artistique international, originaires notamment d'Afrique noire, d'Asie ou d'Amérique latine. Cette proposition, due à Jean-Hubert Martin, a trouvé son prolongement en 2000, à Lyon, avec l'exposition *Partages d'exotismes*, due au même commissaire, le propos étant le même avec dix années d'écart : faire état de la création plastique la plus internationale qui soit mais aussi de l'interaction (les «effets esthétiques») entre création occidentale et extra-occidentale.

De telles manifestations, à quoi l'on peut ajouter de nombreuses opérations de type biennales d'art, en principe largement ouvertes à la création mondiale, sont l'occasion de penser le «multiculturalisme» contemporain, nature et contenu confondus, d'apprécier en particulier s'il y a en la matière évolution, et en particulier tension vers ce «transculturalisme» qu'ourleraient la mondialisation comme l'Internet, c'est-à-dire échange réel et insémination esthétique réciproque. Ces manifestations, de plus, obligent à poser cette question évidemment cruciale : *s'il y a évolution, à qui la doit-on ?* Au Nord seulement ? À un Sud qui s'organiserait et souhaiterait affirmer plus haut son identité locale et sa position internationale ?

De manière peu surprenante, c'est le Nord d'abord qui donne les règles, ne serait-ce déjà que par sa présence internationale. La représentation de soi, s'agissant du Nord, est de vocation non pas locale mais *universelle*. Elle se constitue dans une perspective politique où le fait de montrer son art au-delà de son propre périmètre équivaut à exhiber son identité pour faire valoir qu'elle est extensible.

À ces considérations politiques liées au rayonnement (qu'illustrera, pour le seul cas français, l'existence de l'AFAA, Association Française d'Action Artistique, active au sein du ministère des Affaires Étrangères), on ajoutera aussi les considérations marchandes, essentielles en milieu libéral. Diverses opérations récentes de caractère économique, là-dessus, fournissent de bons exemples d'une intégration d'un art non-occidental dont l'élection ne doit pas tant à ce qu'est cet art qu'à l'activisme du "dominant". Ainsi du "Perestroïk'art", entre 1987 et 1991 : des marchands d'art occidentaux décident d'acheter en masse de l'art contemporain soviétique, en un moment où le devenir incertain de l'URSS attire une attention décuplée sur ce pays. Si le "Perestroïk'art" en tant que tel ne dure pas, de nombreux artistes russes feront cependant carrière ensuite en Occident. Ou encore, au début des années 90, du boom marchand sur les artistes latino-américains, boom orchestré depuis la place de New York et se traduisant par la rapide intégration internationale d'artistes du Sud : Gabriel Orozco ou Guillermo Kuitca, parmi d'autres. Dans les cas cités, le bénéfice acquis par le "dominé" l'est certes au terme d'un "donnant donnant". Mais la décision de choix, comme le moment ou les conditions de l'apparition, ne lui appartiennent pas.

Si le mouvement d'intégration (esthétique, marchand) est en général dirigé dans le sens "centre" vers "périphérie", il arrive à l'occasion que l'inverse prévaille, et que le mouvement, cette fois, fonctionne de la sphère de la puissance considérée comme seconde à celle du pays dominant. Un cas intéressant, pour la période récente : la Corée du Sud, pays dont la présence et la représentation en matière artistique en Europe occidentale n'ont cessé de croître depuis dix ans en même temps que sa puissance économique. La troisième Biennale de Lyon, consacrée en 1995 à l'art recourant aux nouvelles technologies, fut de la sorte financée en partie par une grande entreprise coréenne. Personne ne s'étonnera, du coup, que plusieurs artistes coréens aient été invités à y participer. Validation des critères de sélection par le déterminant économique.

Un autre exemple de mouvement de la "périphérie" vers le "centre" en matière d'art est fourni par certaines manifestations culturelles de haut calibre organisées dans les pays dits "intermédiaires" ou dans les pays du tiers-monde : les biennales de Sao Paulo, de Johannesburg, de La Havane, d'Istanbul..., par exemple, dont certaines sont d'émergence récente (Johannesburg et Istanbul) et attestent d'une volonté tant de *rattrapage* que de *coprésence* au système dominant. Ces manifestations, bien souvent, sont plus adressées au reste du monde qu'aux habitants du pays organisateur. Il s'agit là d'un effet "vitrine", et l'on peut d'ailleurs remarquer combien, de manière fréquente, l'art d'origine "nationale" que l'on y expose s'arrache aux styles indigènes pour adopter les canons du style "international" ou de ce que l'on croit être ce style. Cet effet "vitrine", parfois, peut être tempéré par des positions militantes, tiers-mondistes notamment,

*Un autre exemple de mouvement de la "périphérie" vers le "centre" en matière d'art est fourni par certaines manifestations culturelles de haut calibre organisées dans les pays dits "intermédiaires" ou dans les pays du tiers-monde : les biennales de Sao Paulo, de Johannesburg, de La Havane, d'Istanbul...*

comme c'est le cas de manière récurrente pour La Havane (voir le programme de l'édition 2000, qui ouvrira en novembre prochain), ou connecté de manière réactive à la réalité politique ambiante, ainsi que l'a montré en 1997 la biennale d'Istanbul. Lors de cette manifestation, les responsables vont mettre l'accent sur le péril intégriste, d'une actualité brûlante en Turquie. Ainsi que l'écrit Eleanor Hearthney dans une chronique, *"Istanbul doit faire face à une impitoyable lutte pour le pouvoir entre les fondamentalistes musulmans et les partisans de l'État laïque. Rosa Martinez, commissaire de la Biennale, a privilégié la participation féminine, façon indirecte de défendre les valeurs laïques. Elle avait choisi pour thème "Vie, beauté, transpositions, et autres difficultés". Concrètement, cela s'est traduit par la présence d'un grand nombre d'œuvres possédant une qualité sensuelle, sexuelle et féminine. Évolution bienvenue par rapport aux autres biennales*, continue Eleanor Heartney, *plus de la moitié des artistes invités étaient des femmes, et une grande partie des participants était relativement peu connus au niveau international*".

Juste une précision, que chacun aura déjà apportée pour lui-même : si la biennale entend faire état de problèmes locaux devenus par effet de contamination des problèmes internationaux (l'intégrisme), le commissaire de cette dernière n'en est pas moins d'origine occidentale.

Il arrive enfin que le schéma dominant-dominé soit renversé par les dominants eux-mêmes, du fait de la volonté de représentants du monde culturel appartenant aux États du Nord.

Ce phénomène n'est pas si rare dans le domaine culturel, où les acteurs sont souvent acquis à des idées de caractère humaniste, solidariste et universaliste. La dernière Documenta X de Kassel (1997), dont le commissariat était assuré par Catherine David, reste un exemple probant d'exposition internationale où la parole est donnée en large part à des artistes du tiers-monde, et où la lecture même de l'art des trente dernières années que propose la sélection commissariale entend bien relever de la *rectification*, de la volonté militante de voir réécrite l'histoire officielle en donnant une place accrue à certains artistes jusqu'alors plus ou moins "exclus" de la nomenclature (Helio Oiticica et Lygia Clark en particulier, deux artistes brésiliens actifs dans les années soixante et soixante-dix). La future Documenta de Kassel (édition 2002), pour sa part, enfonce le clou, le commissaire de celle-ci étant un curateur originaire d'Afrique noire. Que dire enfin, s'agissant de *Partages d'exotismes* déjà cité, du fait que ses organisateurs ne sont pas dupes, et qu'ils savent bien que le fait de montrer un art local, fût-il originaire du tiers monde, peut venir servir les intérêts politiques de peuples que l'on aurait pu croire un peu trop vite réduits à l'état de serviteurs d'un projet qui leur échappe évidemment ? Ainsi de ces peintures aborigènes d'Australie qui sont en fait la carte de territoires revendiqués par des populations spoliées par l'occupant colonial, entre autres exemples. Il s'agit ici d'être attentif à cette remarque

Paul Ardenne  
(suite page 8)

de Carlo Severi, anthropologue associé au groupe de réflexion de *Partages d'exotismes*, que je crois bon de citer *in extenso* : "les arts visuels sont devenus un moyen pour certaines populations de déployer une revendication politique directe, ce qui ne peut pas laisser indifférent le monde de l'art. D'autre part, phénomène encore plus général, l'Occident est en train d'être recapté un peu partout par ceux qui habitent au-delà de ses frontières, dans un élan de revanche et d'une grande bâtardisation. Pour un jeune artiste amérindien, se servir du vocabulaire varié du modernisme, de l'abstraction jusqu'au pop, est une manière de s'approprier l'Occident. Cela se passe de manière plus ou moins naïve, plus ou moins forte, mais c'est un phénomène auquel le territoire des arts, plus que le monde de l'art au sens des institutions, participe pleinement. Phénomène qui ressemble beaucoup au messianisme, c'est-à-dire à une réinterprétation de faits à l'origine occidentaux qui sont retournés contre l'Occident."

S'agissant des cas que nous évoquons, il est patent que la position adoptée par le dominant va à l'encontre du repli identitaire et du "multiculturalisme", ce dernier acceptant la culture de l'autre, tout au plus, à condition qu'elle ne contamine pas la sienne propre. Au "multiculturalisme", qui serait une réaction, une forme de résistance contre une situation de brouillage généralisé et de mélange global, il s'agit bien de substituer ici ce "transculturalisme" évoqué plus haut, une culture des glissements et des inséminations réciproques (même au risque du retour du boomerang aborigène, dira-t-on en forme d'humour), "transculturalisme" plus propre d'ailleurs à incarner l'actuelle évolution des rapports à l'échelon international, culturels comme humains, que le strict "multiculturalisme", de son côté cloisonnant tout, confiné à son pré carré, rétif à toute contamination de lui-même par l'autre et inversement.

Les notions de "centre" et de "périphérie", on l'a suggéré, n'ont évidemment de sens qu'à définir où est le "centre" et où sont, du coup, la ou les "périphéries". Si l'on se règle sur le critère de la domination économique, le centre adoptera la position de la triade capitaliste (États-Unis, Europe, Asie du sud-est) ; sur le critère de la domination culturelle en matière de culture de masse, celle de l'aire nord-américaine, etc. Or, aujourd'hui, la "mondialisation" n'est pas sans fragiliser cette manière de voir : la "mondialisation" en termes physiques, certes (celle qui englobe l'économie matérielle), mais aussi la "mondialisation" envisagée en termes d'échanges immatériels (l'information on line, la multiplication des réseaux et ses effets de déterritorialisation). La "mondialisation", notamment, contribue à instiller puis à valider le concept du "centre global" : à tout instant une périphérie peut devenir un centre, il n'y a plus de périphéries sauf de manière transitoire. Ce concept de "centre global", de manière symétrique, trouve son équivalence dans celui du "périphérisme intégral" : si tout est en circulation, il n'y a plus de centre. Bref, la réalité contemporaine nous invite à traiter avec prudence les

concepts de "Centre" et de "Périphérie", à ne plus les considérer comme unitaires mais, au contraire, à les comprendre plutôt comme des entités "relatives" : tout comme aujourd'hui il n'y a plus de centre parfait, il n'y a pas plus de parfaite périphérie. Sachant, dans la foulée, que le devenir prévisible du ou des "centres" et de la ou des "périphéries" ne paraît pas de nature à figer la situation que nous décrivons mais, pour l'avenir, la rend *a priori* des plus évolutive.

Un essai d'Ignacio Ramonet, *Géopolitique du chaos*<sup>2</sup>, m'inspirera à ce propos une remarque qui semble aujourd'hui aller de soi. L'idée principale défendue par l'auteur, directeur de publication du *Monde diplomatique*, c'est que nous sommes entrés dans une ère généralisée d'incontrôle : un incontrôle mondial, s'exerçant partout de manière *polaire*, mais aussi un incontrôle *en circulation*, à l'image des caractéristiques véhiculaires de la mondialisation économique. D'un côté, le libéralisme triomphe depuis la chute du Mur de Berlin. De l'autre côté, ce triomphe se voit contesté de manière continue par des accidents d'une gravité souvent extrême : guerres civiles, génocides, migrations imprévisibles, résistances de caractère fondamentaliste ou intégriste, mésentente en matière de lutte contre la pollution mondiale (voir la conférence de Kyoto sur l'environnement), grandes grèves (France, durant l'automne 1995), revendications sociales de producteurs appartenant aux "pays ateliers" (ouvriers coréens, par exemple), problèmes des sans-papiers, émergence locale de mouvements de

chômeurs, refus croissant de l'"horreur économique" libérale, etc. De là, s'agissant de la réalité du "centre" et de la "périphérie" futurs, cette remarque qui ouvre la perspective, mais ne la délimite guère : la croissance de l'*infixation* et son corollaire, une circulation intensifiée et toujours plus erratique des flux, le tout fourbissant ce scénario vraisemblable pour les années à venir : l'augmentation géométrique des flux de personnes, de biens et de capitaux mais aussi des flux de valeurs symboliques, dont les œuvres d'art, et de leurs

auteurs, les artistes. Et cette conséquence au niveau culturel, de manière prévisible : une intensification du brouillage, une dépoliarisation croissante invitant tout analyste, surtout prévisionniste, à la prudence.

Qui choisir et pourquoi ?

Qu'on n'aille pas se méprendre : mettre sur la sellette l'Art de l'autre, l'exhausser, le faire valoir n'a évidemment rien de répréhensible. Le désir, en l'occurrence, c'est celui d'une activation des périphéries culturelles, activation débitrice d'un regard opportunément dévié vers autre part, mu par une saine curiosité. Le sens d'un tel regard, et du déplacement du champ de l'attention qu'il consacre, est implicite : d'une part, la lassitude des sélections "centralistes", des visions hégémoniques ; d'autre part, la chance laissée à des modes d'expression de faible réputation. Bref, ce qu'on peut considérer, sans mépris ni condescendance, comme une velléité bienvenue de plus grande ouverture à la créa-

tion vivante, cette porosité au réel offrant à terme, peut-être, l'opportunité d'un renouvellement de la vision que nous portons sur l'art contemporain.

Le problème en la matière, s'agissant de la monstration par l'Occident de son Autre esthétique, c'est encore et toujours, relèvera-t-on, la question des *critères*, question des critères rendue plus épineuse encore du fait de l'"infixation" évoquée à l'instant, le brouillage géographique des repères "centre-périphérie" ayant pour effet logique un identique brouillage des critères de jugement. Question intense entre toutes que celle des critères, donc, et que l'on résumera par commodité, pour notre part, à cette double interrogation : *qui choisir*, et *pourquoi* ? Tout critère que l'on impose, en effet, est imposé au terme d'un "choix", choix, comme le rappelle l'étymologie grecque de ce mot, qui est toujours *Krisis*, mise en exergue du jugement comme résultat d'une "crise" et dénouement en général douloureux de celle-ci (telle chose choisie plutôt que telle autre, pour finir). Citons de nouveau, sur ce point crucial, Jean-Hubert Martin quand il s'agit pour lui de justifier les choix de *Partages d'exotismes*, choix par ailleurs largement critiqués dans les milieux autorisés, un exercice pour le moins périlleux : "Il est toujours difficile de répondre sur la question des critères. Je crois que nous avons été stimulés par le fait d'aller au bout de nos idées. La réponse à ce qu'on appelle la crise des critères de jugement vient du fait qu'on vit dans un système où les œuvres sont issues de contextes différents que quelquefois on égale, que d'autres fois on hiérarchise, avec lesquels on joue tout le temps. Nous avons pris beaucoup de plaisir à croiser les critères de jugement, sachant que l'on était dans un système d'appréciation complètement pluraliste".

#### Le critère "plaisir "

Un tel propos, pour certains, paraîtra légitimement irresponsable, d'abord parce qu'il est une pirouette, ensuite parce que Martin avoue implicitement qu'on tourne en rond, enfin parce que le commissaire de *Partages d'exotismes* y adopte comme "valeur" et comme argument de légitimation ce critère en principe haïssable en matière de critériologie rationaliste qu'est le "plaisir". Pour ma part, la situation étant ce qu'elle est (c'est-à-dire bouchée), je trouve ce propos simplement honnête : propos de quelqu'un qui a fait le tour de la question et ne se fait d'illusion ni quant aux vertus de l'universalisme, ni quant à celles du relativisme, - et qui, pour finir, choisit d'agir en prenant en compte l'impossibilité de fait d'une position équitable en termes de jugement. La conséquence d'une approche mature de la question de la mise en valeur par l'Occidental de son Autre, et ce constat implicite bien que désabusé : quoi que l'on fasse, quelque point de vue que l'on adopte en la matière, on ne montre jamais sans démontrer, on ne saurait non plus satisfaire tout le monde, - alors autant ne pas trop s'ennuyer, et convertir une valeur Raison de toute façon invalide en une valeur Agrément au moins rémunératrice sur le plan de la satisfaction personnelle.

*S'agissant de mettre en valeur l'art de l'Autre, les limites critériologiques sur quoi renseigne la position de Martin ont cette conséquence sans doute inévitable, bien souvent vérifiée dans les faits : la perversité consciente ou inconsciente des meilleures intentions.*

En fait, la position de Jean-Hubert Martin, le crédit qu'elle donne *faute de mieux* à la validation par la valeur plaisir est une forme de sagesse. Or, tout le monde, dans le passé récent, n'aura pas eu cette sagesse ou, en tout cas, n'aura pas souhaité abdiquer devant l'évidence contemporaine faisant de toute critériologie, se voudrait-elle la plus neutre possible, une forme de jugement. S'agissant de mettre en valeur l'art de l'Autre, les limites critériologiques sur quoi renseigne la position de Martin ont cette conséquence sans doute inévitable, bien souvent vérifiée dans les faits : la perversité consciente ou inconsciente des meilleures intentions. Thomas McEvelley, dans son ouvrage récent *L'identité culturelle en crise*, a bien montré sur ce point toute l'ampleur du négatif attaché à la mise en valeur de l'art de l'"autre". Dans ce livre sous-titré "Art et différence à l'époque postmoderne et postcolonialiste", la réflexion de McEvelley élit pour thème ces rapports dont nous parlons en ce moment même entre culture occidentale et cultures "autres", qu'elles soient primitives ou originaires du monde extra-occidental. L'auteur, à ce registre, débusque nombre de préjugés ou de travers :

- 1 - la supériorité consciente ou inconsciente dont se voit crédité d'office le modèle occidental,
- 2 - la prétention qu'ont les Occidentaux de produire comme naturellement un regard objectif, regard qui devrait son objectivité à sa qualité scientifique,
- 3 - les recontextualisations douteuses dont sont en général l'objet les mises en scène de l'art de l'"Autre", à commencer par une exposition demeurée historique telle que *Le primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, due à William Rubin (MoMA, 1984), vilipendée par McEvelley avec vigueur.

Pour cet auteur, un tel strabisme de la pensée ou de l'attitude est l'effet d'une pensée inapte à rationaliser la notion de culture, inaptitude générant par rebond cette crise de l'identité culturelle que suggère le titre de l'ouvrage. Pour McEvelley, tout compte fait, la vision moderne ne vaut pas mieux que l'approche postmoderne. Où le modernisme a eu pour défaut, en son temps, de fétichiser la différence, le code mental postmoderne valorisera le culte de la ressemblance, tout aussi suspect selon l'auteur.

Le point de vue de Thomas McEvelley pourrait être longuement discuté. On en retiendra du moins cet aspect cardinal : l'impossible "déhiérarchisation" dont ferait état l'approche occidentale de l'Autre. Plus simplement dit : l'Autre ne serait jamais pris pour ce qu'il est, mais sera toujours pensé "en fonction de", avec ce pendant : sa réquisition à des fins partisans, y compris celles du discours rationaliste et de son idéologie de la vérité. L'émergence récente d'un "multiculturalisme" radical (le "chacun chez soi" culturel, si l'on veut) serait une conséquence de cette impossible "déhiérarchisation". Le raisonnement tenu est le suivant (ce n'est pas McEvelley qui le dit mais j'extrapole à partir des arguments

Paul Ardenne  
(suite page 10)

qu'il développe) : puisqu'on ne peut décidément pas apprécier l'Autre pour ce qu'il est ; puisque l'on est condamné à "hiérarchiser", c'est-à-dire à ne jamais juger au prorata de la valeur ; puisque, tout compte fait, il est impossible de créditer d'une valeur quelque valeur que ce soit (ainsi le commande le relativisme intégral de la pensée postmoderne), alors renonçons à juger, décrétons l'égalité de fait de toutes les cultures. Décret ayant de manière fatale, tôt ou tard, cette conséquence : le "multiculturalisme" sous sa forme la plus extrême, le "chacun chez soi" ou le "chacun pour soi" culturel, ensemble fragmenté d'unités séparées et vouées à un développement autonome, équivalent culturel de ce qu'est, sur le plan politique, le communautarisme intégral.

### Réalité du multiculturalisme contemporain

En tant que réalité politique et non plus seulement esthétique, le "multiculturalisme", pour l'essentiel, n'a pas bonne presse : principe fondé non sur l'union de l'homme avec l'homme mais, comme j'ai pu le lire récemment, "sur la séparation de l'homme avec l'homme", en tant que "droit de l'individu borné sur lui-même". Pour définir au plus près ce qu'est le "multiculturalisme", je voudrais citer cet extrait d'un texte de John Kimball paru en 1991 dans la revue new-yorkaise *The New Criterion*, revue dont cet essayiste américain est le rédacteur en chef : "En partie parce qu'il a dégénéré en un certain slogan, le "multiculturalisme" se prête à toutes sortes d'incompréhensions. Il serait bon, donc, de commencer par distinguer l'adjectif multiculturel de l'épithète multiculturalisme. Il y a tout d'abord le fait social que l'Amérique, pays d'immigrants, a toujours été une société multiculturelle et multiethnique. En effet, notre singulière réalisation politique a été de fabriquer une société dans laquelle de grandes différences religieuses, ethniques et raciales sont subordonnées à l'unité supérieure de l'identité nationale (...). Le problème survient, continue Kimball, quand cette vision consensuelle d'une société multiculturelle laisse la place à l'idéologie du multiculturalisme. Ici, la politique de réparation ethnique et raciale est autorisée à prendre le dessus sur l'unité essentielle. C'est arrivé auparavant. Dans les premières années du siècle, une vague de militantisme ethnique balaya le pays. Theodore Roosevelt a eu raison en son temps de prévenir que "le seul moyen absolument certain de conduire cette nation à sa perte (...) serait de lui permettre de devenir un enchevêtrement de nationalités querelleuses". Cela arrive à nouveau, maintenant que l'idéologie du multiculturalisme parcourt nos écoles et nos universités et infiltre la vie culturelle en général. C'est quelque chose que l'historien Arthur Schlesinger a décrit dans *The Disuniting of America*, son court mais éloquent ouvrage sur le multiculturalisme. "Une sorte de culte de l'ethnicité, écrit le professeur Schlesinger, est apparue, à la fois chez les Blancs d'origine non anglaise et dans les minorités non blanches ; tous dénoncent l'assimilation en tant qu'objectif, s'élèvent contre le concept de peuple unifié et veulent protéger, favoriser et perpétuer des communautés ethniques distinctes".

*Le "multiculturalisme", à dire vrai, se révèle être la meilleure preuve du pluralisme culturel mais, dira-t-on, pour le pire, et non pour le meilleur. Il est aussi l'enfer des positions libérales lorsque celles-ci se portent à leur extrémité logique, la tolérance culturelle et le refus de juger au nom de "critères" définitifs.*

Si l'on suit le point de vue de Kimball (après celui de Schlesinger), on en arrive à la définition suivante : le "multiculturalisme", en termes politiques comme en termes culturels, c'est l'existence de l'Autre vécue comme problème. S'aggrège-t-on à l'Autre ? On disparaît identitairement. Lui résiste-t-on ? On s'isole derrière le cordon sanitaire d'une culture équivalant à une réserve indienne. Où devoir admettre, en amont de la constitution de l'attitude multiculturaliste, que la crise du jugement n'est pas seulement une crise d'ordre esthétique, et que c'est aussi une crise de l'identité, identité censée se désigner mais inapte dans ce cadre à s'évaluer, à engendrer sa propre évaluation. La crise du jugement, à la fois, génère un positif et un négatif. Le positif, c'est la liberté d'appréciation et de mise en valeur : s'il n'y a plus ni bien ni mal, ni haut ni bas, ni beau ni laid, le choix se libère, plus rien ne vient peser sur lui ; le négatif, en revanche, c'est la péremption même de la notion de valeur et son inévitable conséquence, la porte ouverte à toutes les revendications au nom d'une égalité donnée comme intangible, non discutable et universelle. Autant dire le "multi-culti", avènement d'une culture passée de l'expression de ses différences au

nom de sa spécificité à une culture revendiquant au nom de sa différence des droits particuliers et spécifiques.

Cette remarque, tout droit, me conduit à élargir mon propos et à le généraliser, en débordant notamment des seules questions liées aux rapports art occidental - art non-occidental, et à m'attacher d'un peu plus près à l'examen de la question multiculturaliste, examen sur quoi je conclurai. Le "multiculturalisme", à dire vrai, se révèle être la

meilleure preuve du pluralisme culturel mais, dira-t-on, pour le pire, et non pour le meilleur. Il est aussi l'enfer des positions libérales lorsque celles-ci se portent à leur extrémité logique, la tolérance culturelle et le refus de juger au nom de "critères" définitifs s'y traduisant par la cohabitation problématique des cultures, l'exigence par ces dernières d'une égalité de représentation négociée au millimètre et au couteau, le refus du point de vue de l'autre, etc. On parle beaucoup, depuis dix ans, du "multiculturalisme", le plus souvent, comme l'on sait, pour en faire un épouvantail, l'argument ultime des nouveaux barbares ennemis du pacte démocratique et de sa vocation à l'intégration harmonieuse de toutes et de tous. Si le "multiculturalisme" existe bien, et constitue à n'en pas douter un problème de poids (voir le cas des États-Unis), je me demanderai pour ma part s'il est à ce point hégémonique, et si donc se consacre à travers ce qui serait son triomphe le triomphe parallèle de la culture que l'on dira de "développement séparé", de type culture d'Apartheid.

Selon ce qu'on entend çà et là, le "multiculturalisme", au niveau planétaire comme au niveau local, aurait le vent en poupe, il serait même la préfiguration de la culture de demain. Personnellement, je me permets d'en douter. D'une part, déjà, la culture "savante" n'a jamais cessé d'avoir cours, quelque culture autre qui se développe autour d'elle.

La culture "savante", celle dont l'Occident a fait sa plus haute production dans l'ordre du symbolique, repose historiquement sur la revendication d'un statut d'universalité dont on ne voit pas qu'elle le remette en cause aujourd'hui. L'art classique, l'art académique, par exemple, plaident pour un idéalisme à vocation universelle ; la musique de l'école de Vienne au début du XX<sup>e</sup> siècle, celle, plus tard, des Darmstadtien prônent l'autonomie de la forme comme la prônent au même moment pour les arts plastiques l'art abstrait et l'art minimal, le tout accouchant de productions "autotéliques" connectées pour finir à rien et venant à l'appui du principe d'un Ad Reinhardt voulant que l'art, de manière autoréférentielle, ce soit l'art et c'est tout (et rien d'autre, ajouterait un Frank Stella), - productions connectées à rien donc autant dire à tout. Or, ces formes de création, à ce jour, continuent (j'écoutais à l'opéra de Rouen, la semaine passée, *Medeamaterial* de Pascal Dusapin : Berg et Webern parmi nous, en un acte de continuité de la tradition moderniste et de déférence aux maîtres du genre). D'autre part, de même que perdure la culture "savante", la culture sacrée elle aussi continue, en particulier dans les pays du Sud, culture par définition fermée au changement et aux convulsions du présent, où le rite n'évolue pas et ne saurait évoluer, tout rituel religieux se présentant *ad vitam aeternam* comme une reconduction du même.

Outre les cas d'anti-multiculturalisme que représentent la culture "savante" ou la culture sacrée, de multiples formes d'expression culturelle, aujourd'hui, se révèlent de surcroît moins séparées qu'articulées entre elles de manière dynamique, - et je pense là au hip hop, au rap, à la techno, à la pratique contaminationniste du *sampling*, de l'"échantillonnage" -, avec ce résultat : il y a moins aujourd'hui une culture séparatiste du Nord contre le Sud, du High contre le Low, du centre contre la périphérie, du Downtown contre la Suburb qu'un agglomérat, un *mix*, une déculturation des formes esthétiques dominantes au profit d'un mécanisme d'acculturation où nombre d'expressions ont pris pour habitude de se mélanger, de s'absorber de manière mutuelle, de se contaminer.

Concernant à présent le fait d'apprécier dans quelle mesure le "multiculturalisme", en matière culturelle, est ou non dominant, je m'autoriserai cette autre remarque : il ne l'est que pour ceux qui ont décidé qu'il le soit, de manière tactique (pour militer en sa faveur ou s'en servir comme argument sociologique). Pour peu que l'on considère en effet la culture contemporaine en son tout, tous lieux de vie confrontés (et pas uniquement l'Occident), force est de constater que le "multiculti", non seulement ne concerne pas l'ensemble des populations humaines, mais aussi qu'il n'est qu'une des formes, parmi tant d'autres, de la culture humaine. En l'occurrence, on serait même tenté de relever que l'attention sans cesse portée sur le "multiculturalisme", forme à ce jour minoritaire de la culture en général, pourrait bien relever de l'exploitation bêlante d'un cantique à la mode. Sachant que

*Outre les cas d'anti-multiculturalisme que représentent la culture "savante" ou la culture sacrée, de multiples formes d'expression culturelle, aujourd'hui, se révèlent de surcroît moins séparées qu'articulées entre elles de manière dynamique, - et je pense là au hip hop, au rap, à la techno*

le vrai problème n'est peut-être pas tant que telle culture différente de telle autre ait à cohabiter avec cette dernière dans un même périmètre que le fait que d'immenses périmètres d'humanité se révèlent à ce jour totalement imperméables aux cultures exogènes quelles qu'elles soient et quelque *forcing* que fasse pour s'imposer celle des cultures qui se révèle géopolitiquement en position de force (la culture occidentale, spécialement). Quiconque est familier d'un continent comme l'Afrique comprendra sans mal le sens de cette remarque. L'actuelle vitalité des fondamentalismes religieux, qui plus est, n'est pas sans ajouter au constat de cette imperméabilité. Rendre compte de telles évidences, ce n'est pas se ranger sous la bannière des relativistes mais faire état de cette double réalité liée à la géogra-

phie humaine :

- 1 - il y a, entre les cultures que compte le monde actuel, des différences,
- 2 - toutes ces différences n'entendent ni forcément s'opposer, ni forcément cohabiter, ni forcément s'abolir dans un espéranto des signes symboliques, ni forcément, enfin, s'aplanir et se fondre en ce creuset d'essence universaliste que serait la *World Culture* (comme on dit la *World Music*).

Au terme de cette divagation qui m'aura emmené de l'examen des rapports de l'art occidental avec l'art non-occidental jusqu'à la déclinaison de ce que je crois être la réalité du "multiculturalisme" contemporain, je me permettrai de rappeler en guise de conclusion le thème de mon intervention : *Enjeux du pluralisme artistique et mutation des critères esthétiques*. Eu égard aux données énoncées plus avant, on constatera donc ceci : si le pluralisme est enjeu, il peut être aussi bien tout le contraire, non enjeu. Et si les critères esthétiques mutent, cette mutation n'empêche pas l'univers culturel, en maintes de ses expressions, de n'inviter à rien d'autre qu'à l'immobilité des sentiments esthétiques. Constat en somme, non pas tant qu'il faut de tout pour faire un monde mais que le monde, en vérité, est décidément fait de tout.

Paul Ardenne  
Historien de l'art contemporain  
Université d'Amiens

\* Communication présentée lors du séminaire "Pluralisme artistique et diversité culturelle", Observatoire des politiques culturelles/ministère de la Culture et de la Communication - Délégation au développement et à l'action territoriale -, Paris, 10 octobre 2000.  
1 "Partages d'exotismes", entretien in *Art press*, n° 259, juillet-août 2000, p. 25.  
2 Ignacio Ramonet, *Géopolitique du chaos*, Paris, éditions Gallée, coll. "L'espace critique", 1998.

Dernier ouvrage paru de Paul Ardenne : **L'Art dans son moment politique**. Écrits de circonstance. *Bruxelles, La Lettre Volée, 1999, 422 p., ISBN 2-87317-101-4, 175 FF, 26,72 euros.*

# Pense-bête sur la dynamique des échanges entre l'art, la culture et le social<sup>1</sup>

1 - Dans la mesure où il a vocation à se produire sur une scène publique, l'artiste est un acteur social. L'œuvre d'art prend tout son sens dès lors que se construit à partir d'elle, indépendamment de son contenu, un rapport au monde social. "L'art est communicationnellement social" (Richard Shusterman).

2 - Grâce à ses moyens propres d'exploration de l'imaginaire et de construction symbolique, l'art a vocation, de par sa faculté de distanciation par rapport au réel, de par sa capacité à remettre en cause l'ordonnement des choses, de par le recul, le décalage auquel il conduit le regard que l'on porte sur le monde, à remplir une fonction sociale critique. Cependant, celle-ci n'est pas donnée nécessairement par l'intention explicite de l'artiste. Ce n'est pas parce qu'un artiste proclame son engagement sur un mode militant que l'efficacité sociale de son œuvre s'en trouvera affectée d'autant. Paradoxalement, on peut fréquemment constater des causalités aléatoires à cet égard.

3 - La problématique des rapports de l'art et du social est multiple et contradictoire. Dans les sociétés ouvertes, l'enjeu est de créer les conditions qui laissent vivre des approches différentes. S'agit-il de signifier que le social doit se refléter dans l'art ou que l'art a vocation à se mettre au service de la cause sociale ou encore que l'art n'a aucun compte social à rendre ? Les institutions de la société démocratique n'ont pas à trancher entre telle ou telle option car elles n'ont pas à édicter de normes en la matière. Chacune d'elles relève du libre-arbitre de l'artiste et ne présume pas d'une quelconque équivalence entre le positionnement socio-politique de celui-ci, sa pertinence artistique ou la qualité esthétique de l'œuvre. Toutefois, le respect du principe de l'autonomie de l'œuvre est une chose. Il ne présume pas une manière de penser la relation de l'artiste à la société.

4 - L'art modifie le social parce qu'il modifie la sensibilité de l'homme (Roger Bastide).

5 - L'art peut tantôt se révéler absolument indifférent au social, tantôt en exacerber l'écho.

6 - L'art moderne et contemporain s'est largement développé selon une logique de novation, d'exploration de nouveaux territoires imaginaires et donc de rupture avec les

représentations artistiques et culturelles antérieures. Il est par là même générateur de perturbation et de fracture dans les ordres esthétiques qui sont aussi des ordres sociaux.

7 - L'art peut jouer un rôle de *casseur* du lien social du fait qu'il déplace sans cesse les frontières de multiples conventions *sociales*. C'est même son honneur - *i.e.* son rôle profond - de bousculer toutes sortes de convenances esthétiques, culturelles, morales, politiques, sociales, en contribuant à interroger leurs fondements.

8 - En jouant sur le principe de la fracture, l'art anticipe parfois des unités inédites, prépare de nouvelles ententes, fait advenir de nouvelles visions du monde des humains et prend, de ce fait, sa part à une redéfinition des représentations sociales et des rapports sociaux, sans que cet effet soit nécessairement inscrit dans son projet esthétique initial (celui-ci pouvant révéler un sens caché avec le temps).

9 - L'art peut susciter de la désintégration sociale là même où la culture fabrique de l'intégration. Mais la proposition inverse est également valable.

10 - L'art n'a ni le pouvoir, ni le devoir de réconcilier des forces sociales antagonistes entre elles, mais il a la faculté de transcender leurs différences irréductibles, de parler aux unes et aux autres en même temps, de les rassembler donc autour de lui et des valeurs qu'il représente. En outre, en tant que langage de l'esprit sensible, l'art dispose de cette potentialité de réconcilier les hommes avec eux-mêmes et entre eux.

11 - Dans un monde en proie à un processus historique de désenchantement car privé des promesses que lui offraient autrefois les grands récits, l'art, de par sa capacité à être en prise avec la contemporanéité, demeure une source d'*information* sur l'esprit humain, et par là même une source de sens et de repères actuelle. Il tend alors à endosser une fonction sacrée tandis que de son côté, la religion ne semble plus répondre à son projet initial : *relier* les hommes - comme l'indique son étymologie -, satisfaire l'aspiration à la transcendance de l'esprit humain.

12 - Être artiste implique de créer les conditions de sa liberté vis-à-vis de son environnement social, institutionnel, culturel. Être artiste nécessite de se débarrasser des pesanteurs de sa propre culture (en s'en inspirant éventuellement...).

13 - L'émergence d'une réflexion particulière sur les interactions entre l'art, la culture, le social, la cité, est une vieille histoire... Aussi vieille que l'avènement de la modernité démocratique annoncée par les écrivains et philosophes des Lumières et de la Révolution française. Chaque époque de la culture depuis lors, formule, invente, recompose un nouveau commerce de relations et de contradictions entre ces instances.

14 - La recherche et l'inquiétude obsessionnelle d'une efficacité sociale de la culture témoignent d'un malaise dans le monde culturel. Celui-ci est confronté dans le même temps aux limites avérées de la démocratisation de la culture savante et à la crise d'une vision unitaire de l'art et de la culture. L'interrogation sur l'efficacité des stratégies de développement culturel ne doit pas être pensée isolément d'une interrogation première sur la reproduction des inégalités socio-éducatives au déterminisme si puissant, même s'il peut être ça et là déjoué.

15 - La culture est lien social : elle se confond avec lui dans la mesure où elle a vocation à relier les hommes, que ceux-ci appartiennent à une communauté particulière ou qu'ils relèvent de communautés, nations ou sociétés différentes. La culture organise, *métabolise* (Edgar Morin) les échanges entre l'individu et la société, entre les groupes sociaux, les cultures particulières, etc.

16 - En empruntant le chemin qui va de leur culture inconsciente à leur culture consciente (Edward T. Hall), les hommes accomplissent une démarche culturelle qui leur permet de maîtriser sciemment leurs singularités, tout en leur donnant accès aux fondements communs qui permettent et justifient des relations pacifiques entre eux.

17 - Toute culture inscrite dans un processus historique est à la fois clôture et couture, conservatoire et métissage : elle tend à exclure plus ou moins et rassemble plus ou moins en concomitance. Toute la question est de savoir où chaque culture place le curseur de l'ouverture à l'Autre et du repli sur Soi.

18 - Toute culture qui ne se protège pas est soumise à la loi de cultures concurrentes. Toute culture qui se renferme sur elle-même comme à l'intérieur d'une forteresse se sclérose ou se mortifie. Le caractère vivant et dynamique d'une culture est à la mesure de son pouvoir interne de régénération et de son aptitude à communiquer avec son environnement.

19 - Une culture vivante est forcément une culture métissée, imprégnée de signes culturels qu'elle a rencontrés dans son histoire. Même une culture dominante, coloniale ou impériale, peut se trouver à son tour habitée, colonisée, parfois subrepticement, subtilement, inconsciemment ou sciemment par la culture qu'elle a voulu asservir, dominer, absorber ou détruire. *La rencontre avec l'Autre est le destin de toute culture.*

20 - Toute culture qui prétendrait à une pureté originelle est une imposture culturelle car toute culture est processus,

mouvement entre un état et un autre, indéfiniment, sauf tragédie ou capitulation.

21 - On aimerait croire que la culture constitue le rempart le plus efficace contre la barbarie, mais l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle apporte des témoignages contradictoires, des plus dramatiques aux plus sublimes, sur cette question.

22 - Qu'une certaine confusion règne dans les considérations sur les relations entre l'art, la culture et le social est une conséquence logique de plusieurs facteurs. Elle tient à la fois à la complexité intrinsèque de chacune de ces notions liée notamment à leur polysémie (*totale* si l'on peut dire en ce qui concerne la culture), à leur recouvrement partiel, voire à la confusion de leurs significations (art/culture ; culture/social), aux partis pris que leurs articulations engendrent parmi les acteurs théoriques ou opérationnels de ces différents champs, c'est-à-dire à la diversité des engagements qu'ils suscitent.

23 - La culture peut être vécue comme un système à exclure en raison même du fait qu'elle relie. Selon la façon dont elle rassemble un groupe social, une communauté, une société, elle tend à en exclure d'autres avec plus ou moins de force. Plus sa propension à l'exclusion est élevée, plus elle décrit le symptôme d'une volonté d'identité absolue. Toutefois, ce caractère d'une culture ne dit rien *a priori* de sa puissance ou de sa faiblesse. À moins de considérer que le choix de renforcer sa culture sur un mode obsidional correspond à un aveu de fragilité, c'est-à-dire à la crainte de se perdre dans l'intercommunication (qui n'est qu'une première marche vers l'interculturel mais ne lui correspond pas encore)...

24 - La capacité d'inclusion d'une culture est le signe d'une aptitude à se concevoir en devenir.

25 - Toute culture développe une part d'ombre, une dimension autistique.

26 - Il ne faut pas fétichiser la culture en soi mais se souvenir qu'elle est affaire de conscience, de philosophie, d'engagement, de choix, de volonté.

27 - La culture est un combat qui traduit une volonté explicite ou implicite, déterminée ou souterraine de faire lien, d'établir un rapport particulier au monde et aux autres.

28 - La culture est lien social par la volonté des acteurs sociaux.

Jean-Pierre Saez  
Observatoire des politiques culturelles

<sup>1</sup> Ce texte en forme de "work in progress" a été présenté dans sa version originale au séminaire de Delphes organisé par le Conseil de l'Europe du 29 septembre au 1<sup>er</sup> octobre 2000 sur le thème suivant : "La nouvelle fonction de la culture et du patrimoine culturel". Actes à paraître au printemps 2001. Il s'inspire partiellement de divers écrits précédents.

## Séminaires et formations courtes de l'Observatoire

25-26 janvier 2001 et 2<sup>e</sup> semestre 2001  
(dates à déterminer)

### Culture et intercommunalité

À partir des nouvelles lois qui en précisent sa mise en œuvre, l'intercommunalité représente dorénavant un dispositif supplémentaire au service des politiques culturelles et des différents niveaux de son administration : villes, départements, régions, services de l'État.

Les enjeux de l'adoption de la compétence culturelle sont les suivants :

- assurer une meilleure cohérence dans l'organisation de l'offre culturelle,
- mutualiser les charges et les ressources pour garantir aux fonctions culturelles une attractivité nouvelle ;
- favoriser l'émergence de stratégies culturelles territoriales innovantes,
- rendre possible une meilleure répartition territoriale des fonctions culturelles de centralité

Cette formation propose de mettre à la disposition des professionnels de la culture la réflexion et les actions engagées dans le domaine de l'intercommunalité culturelle, à partir de la présentation des textes par des juristes et d'exposés d'expériences.

Publics : cadres culturels, SG, SGA.

Contact : Michèle Ferrier-Barbut, OPC  
Tél. 04 76 44 95 07 - 04 76 44 95 00

### 22 et 23 mars 2001, Grenoble Équipements culturels et les statuts des personnels

Thèmes abordés :

- Statuts et régimes juridiques des personnels relevant de la fonction publique et du droit privé.
- Le changement de mode de gestion : quelles conséquences pour le personnel ?
- Personnels de droit privé travaillant pour le compte du secteur public : situation au regard du droit du travail.

### 17 et 18 mai 2001, Grenoble Modes de gestion des équipements culturels

Thèmes abordés :

- Les différents modes de gestion : quels choix, quelles limites ?
- Les conditions d'application de la loi Sapin au secteur culturel.
- Le régime juridique applicable aux délégations de service public.
- L'association comme mode de gestion.

Ces deux séminaires en partenariat avec le service formation continue de l'IEP de Grenoble

Contact : Science-Po Grenoble - Formation continue,  
Fabrice Caillet.

Tél. 04 76 82 60 13 - Fax 04 76 82 60 79

## Formation des cadres culturels territoriaux/ DESS "Direction de projets culturels" : vers un élargissement des publics

L'OBSERVATOIRE ENREGISTRE DÈS MAINTENANT LES DEMANDES DE DOSSIERS DE CANDIDATURE AU CYCLE 2002 - 2003 DE LA FORMATION DES CADRES CULTURELS TERRITORIAUX / DESS "DIRECTION DE PROJETS CULTURELS". CEUX-CI SERONT DISPONIBLES À PARTIR DE DÉBUT JUIN ET DEVRONT ÊTRE RETOURNÉS AVANT LA MI-SEPTEMBRE. LE DÉMARRAGE DE LA FORMATION AURA LIEU EN JANVIER 2002.

Cette formation de 3<sup>e</sup> cycle en alternance (12 semaines d'étude sur 22 mois) est développée par l'Institut d'études politiques, l'Université Pierre Mendès France de Grenoble et l'Observatoire des politiques culturelles qui en assure l'organisation. Bénéficiant du soutien du ministère de la Culture et de la Communication (DDAT), la formation voit le mode de participation du CNFPT sensiblement évoluer dans sa forme. En effet, le CNFPT devrait s'orienter vers un soutien au parcours individuel des candidats issus de collectivités territoriales. Cela impliquerait pour ces derniers de gérer directement la prise en charge de leurs frais pédagogiques avec leur employeur. Pour connaître les conditions de soutien du CNFPT, les candidats concernés devront se rapprocher de leur délégation régionale ou de l'ENACT de Nancy, pôle de compétence "culture" du CNFPT, à partir de fin mai 2001.

Par ailleurs, tout en continuant de s'adresser aux cadres culturels des collectivités territoriales et des services déconcentrés de l'État, la formation poursuivra l'élargissement de son accès aux professionnels de l'art et de la culture en situation de responsabilité dans le secteur privé non marchand (association, SEM, SCOP...).

Les frais pédagogiques (27 750 F + 4 000 F de frais d'inscription universitaire pour l'ensemble du cycle de 12 semaines d'étude) doivent être pris en charge par l'employeur, par un fonds d'assurance-formation ou par tout autre système de bourse de formation. Les frais de déplacement / hébergement sont en sus.

Enregistrement des candidatures par lettre, fax ou e-mail :

Fax : 04 76 44 95 00

E-mail : [louise.rollet@wanadoo.fr](mailto:louise.rollet@wanadoo.fr)

Renseignements téléphoniques : 04 76 44 33 26

# La régionalisation de la politique culturelle en Corse : préfiguration ou exception ?\*

LE PRÉAMBULE DE LA CONSTITUTION DE 1946, REPRIS DANS CELLE DE 1958, ÉNONCE LE DROIT, GARANTI PAR LA NATION, DE CHAQUE INDIVIDU À L'ÉDUCATION, À LA FORMATION PROFESSIONNELLE ET À LA CULTURE. EN DÉPIT DE LA RELATION ÉTROITE QUI LIE EN FRANCE ÉTAT ET NATION, CETTE GARANTIE N'IMPLIQUE PAS POUR AUTANT QUE LA MISE EN ŒUVRE DE CE DROIT SOIT DU RESSORT EXCLUSIF DE L'ÉTAT. LES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES SONT ÉGALEMENT LÉGITIMES, NOTAMMENT DANS LE CADRE DE LA "CLAUDE GÉNÉRALE DE COMPÉTENCE", À INTERVENIR, AINSI QUE TOUS CEUX QUI FORMENT LA NATION, C'EST-À-DIRE TOUTES LES PERSONNES PRIVÉES<sup>1</sup>.

La Constitution ne fait pas référence à une répartition de compétences culturelles entre collectivités publiques<sup>2</sup>, qui relève en France du législateur. Les lois de décentralisation de 1982 et 1983 confirment le principe de coresponsabilité en reconnaissant aux communes, départements et régions, la possibilité de concourir avec l'État au développement culturel et d'intervenir dans tous les secteurs de la vie culturelle, en concertation avec celui-ci. Hormis quelques transferts restreints aux départements, ces lois n'ont pas innové dans la définition des responsabilités de l'État et des collectivités territoriales dans un domaine où les interventions obligatoires de l'un et des autres sont relativement limitées.

En revanche dans le cadre de la loi de 1991 (dite loi Joxe) portant statut particulier de la Collectivité Territoriale de Corse (CTC), le législateur a précisé la répartition des responsabilités. À l'heure où le débat sur la décentralisation est relancé (commission Mauroy), l'analyse de la mise en œuvre de la loi Joxe intéresse non seulement la Corse, mais les autres régions.

## Le cadre législatif et réglementaire de l'action culturelle de la CTC

Un des principaux objectifs de la loi de 1991, a été de doter les institutions politiques corses d'importantes responsabilités et capacités de production de l'action publique. Cet objectif s'est concrétisé par la mise en place d'un conseil exécutif (six membres et un président qui constituent une forme de "gouvernement" de l'île) à côté de l'Assemblée de Corse, organe délibératif qui existait déjà et par le transfert non négligeable de ressources (financières et de postes) dans un certain nombre de domaines.

Dans le domaine de la culture, la loi a précisé la définition et la répartition des compétences.

*Article 56 - La collectivité territoriale de Corse définit les actions qu'elle entend mener en matière culturelle, au vu notamment des propositions qui lui sont adressées par les communes et les départements.*

*En outre, elle arrête les actions qu'elle entend mener en matière de diffusion artistique et culturelle, de sensibilisation et d'enseignement artistiques, ainsi que, sous réserve des dispositions de la loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques, en matière de travaux de conservation des monuments historiques n'appartenant pas à l'État. À cette fin, l'État attribue à la collectivité territoriale, dans la loi de finances et dans les conditions prévues à l'article 78 de la présente loi, une dotation globale qui se substitue à l'ensemble des crédits attribués précédemment par l'État au titre de ses actions".*

La loi de 1991 affirme positivement la liberté de la nouvelle collectivité de définir son action, sur la base des propositions émanant des collectivités locales dans les deux domaines mentionnés. Elle n'énonce aucune restriction à sa liberté d'agir dans les secteurs faiblement réglementés de la diffusion artistique et culturelle, de la sensibilisation et de l'enseignement artistiques. En revanche, elle rappelle que la gestion du patrimoine protégé doit se faire dans le cadre d'une autre loi à portée nationale, celle de 1913 sur les monuments historiques.

Le terme de "transfert de compétences" n'est pas mentionné ici mais dans le titre 5 de la loi portant sur les ressources de la CTC. Dans la même logique que les lois de décentralisation de 1982 et 1983, le transfert de ressources de l'État à la CTC dans les deux domaines concernés, est ici indissociable du transfert de compétences. Si la notion de compétence "emporte à la fois l'idée d'un domaine d'action propre et l'idée d'une limitation de ce domaine"<sup>3</sup>, elle n'était cependant pas suffisamment précise pour nous permettre de rendre compte de l'expérience corse, sachant que le contenu de la notion était sujet à polémiques entre les différents acteurs concernés.

En référence à l'enjeu majeur de la construction d'une action publique, nous avons été conduits à formuler la

Mireille Pongy  
(suite page 16)

notion de "compétence de gestion". Par compétence de gestion, nous entendons la compétence en matière de définition des orientations et des outils de leur mise en œuvre et la responsabilité de la conduite de l'action publique dans le respect du cadre normatif national, dans les domaines prévus par la loi et dans la mesure où la collectivité territoriale est dotée des moyens pour ce faire. Cette notion permettait en particulier de la distinguer clairement des pouvoirs et compétences législatives et réglementaires non concernées par la loi Joxe et qui restaient sans ambiguïtés, du domaine des organes législatif et exécutif nationaux<sup>4</sup>.

Le transfert de ressources afférentes à la conduite de l'action publique dans le domaine culturel de l'État à la CTC constitue une tentative d'application de la théorie des blocs de compétence prévue dans l'article 3 de la loi de janvier 1983. Difficile à respecter, voire "inapplicable" pour certains auteurs<sup>5</sup>, l'affectation en totalité soit à l'État, soit aux communes, soit aux départements, soit aux régions, de chaque domaine de compétences ainsi que les ressources correspondantes a inspiré la loi de 1991.

Le Titre V de la loi de 1991 et plus particulièrement son article 78 prend pour base de calcul du montant des ressources financières transférées à la CTC, "les dépenses effectuées à la date du transfert par l'État au titre des compétences transférées". C'est ainsi que près de 80 % des crédits déconcentrés de la DRAC seront transférés à la collectivité régionale. L'importance de ce transfert autorise à parler de régionalisation partielle de la politique culturelle en Corse, au sens où en héritant de la compétence de gestion, la CTC acquiert le rôle de principal gestionnaire public supra local du soutien à la culture en Corse. Ce terme non juridique construit pour les besoins de l'étude, souligne le lien entre transfert de compétences et de ressources et le fait que la détention par la CTC de la part essentielle des ressources est au fondement de sa responsabilité importante dans la conduite de l'action. Il a été préféré à celui de "collectivité chef de file" compte tenu des ambiguïtés et des controverses autour de la définition de celui-ci.

Les conditions dans lesquelles la CTC devait exercer ses nouvelles responsabilités ont été précisées, non par des décrets d'application pourtant prévus, mais par une simple circulaire, qui ne fut donc pas transmise officiellement à la CTC. La circulaire Lang-Quilès, du nom des deux ministres de la Culture et de l'Intérieur alors en fonction, constitue le pilier de la mise en œuvre de la régionalisation culturelle en Corse et le texte de référence pour l'ensemble des acteurs concernés. Elle précise les conditions d'application de l'article 56 de la loi 1991.

La circulaire Lang-Quilès confirme "la responsabilité générale" de la CTC dans le domaine de la diffusion artis-

tique et culturelle de la sensibilisation et de l'enseignement artistiques<sup>6</sup>. Pour autant, cette responsabilité n'est pas exclusive de celle des autres collectivités locales et de l'État. Celui-ci en particulier continue d'exercer son action, conformément aux objectifs de sa politique nationale et d'assumer son rôle de conseil auprès des collectivités locales qui le souhaitent. La circulaire précise également que l'action de l'État dans ce domaine doit être menée en règle générale selon un principe de partenariat, qui s'est traduit par un encadrement, très majoritaire aujourd'hui, des financements du ministère de la Culture par des procédures contractuelles.

Si on adopte une typologie habituelle en termes de grandes fonctions culturelles (protection, formation, création, diffusion), le silence de la loi, confirmé par celui de la circulaire, concernant le soutien à la création, laisse implicitement celui-ci à la charge de l'État. Cette interprétation est renforcée par le fait que les - faibles - crédits accordés par le ministère de la Culture à la DRAC de Corse pour soutenir la création en 1992, n'ont pas été transférés à la CTC. Or si aucun texte législatif ne dispose que cette responsabilité est du ressort exclusif de l'État, on sait que pour des raisons historiques, l'État a succédé au prince dans son rôle de

mécène de la création artistique. Le soutien à la création est ainsi réputé être le "domaine privilégié de l'intervention de l'État", comme le note le préambule de la Charte Culturelle signée entre le ministère de la Culture et la CTC en 1997, prolongeant ainsi le malentendu sur la légitimité de chaque acteur public et privé à soutenir la création.

Comme la loi, la circulaire autorise dans une vision positive, la CTC à définir son action dans le domaine des monuments historiques (MH) n'appartenant pas à l'État, c'est-à-dire dans le domaine du patrimoine immobilier ou mobilier, classé ou inscrit sur l'inventaire supplémentaire par l'État. Cependant elle délimite des domaines et des activités exclusifs de chaque partenaire et précise les obligations qui restent à l'État par la loi de 1913. Elle exclut certains domaines de la réforme : les monuments historiques appartenant à l'État, ainsi que l'archéologie. Elle réaffirme les compétences réglementaires de l'État : délivrance des autorisations de travaux sur les monuments historiques classés, surveillance des travaux, avis sur les monuments historiques inscrits<sup>7</sup>. Elle rappelle enfin ses pouvoirs de police (procédure de mise en demeure des propriétaires, possibilité d'exercer exceptionnellement la maîtrise d'ouvrage, si cette procédure s'avère inefficace).

Parallèlement, la circulaire précise les missions confiées à la CTC : réalisation des études nécessaires à la définition et à la programmation des travaux, choix des prestataires, contrôle de l'exécution des travaux. Ces missions relèvent en grande partie de la définition de la maîtrise d'ouvrage, telle qu'elle était assurée en Corse par la conservation régio-

nale des monuments historiques (CRMH) au sein de la DRAC et l'est encore par les autres CRMH sur le continent.

Le transfert de compétences porte sur une partie des missions de la CRMH, celle qui relève aujourd'hui du troisième volet de ses missions dans la circulaire parue en 1995. Ce volet s'intitule *"conduite de toutes les procédures notamment financières visant à l'entretien, la sauvegarde et la restauration des monuments protégés"*, on ajoutera concernant la Corse, n'appartenant pas à l'État. Ce transfert se traduit par celui de la majeure partie des ressources financières de la CRMH et de ses effectifs (4 postes budgétaires). Le secteur le plus réglementé de la politique culturelle est le plus touché par la loi de 1991.

Cependant le fait que la CTC ne soit pas l'État a entraîné certains problèmes, dont on ne mentionnera ici que les principaux. Les relations entre le maître d'ouvrage qu'est devenue en partie la CTC lorsqu'elle est amenée à se substituer aux petites communes propriétaires notamment, et l'architecte en chef des monuments historiques, sont complexes. Ainsi l'obligation du recours aux architectes des monuments historiques par la CTC pour les études préalables sur les monuments classés, a été rappelée par un courrier du directeur du patrimoine au préfet de Corse<sup>8</sup>, au motif que la dotation globale constituait des crédits d'État<sup>9</sup>. Cette réponse a été contestée par la CTC et l'a amenée à poser la question (qui n'est pas nouvelle) de l'usage de la dotation globale de décentralisation par les collectivités territoriales. Le problème est tout aussi complexe concernant le rôle des architectes des bâtiments de France, fonctionnaires de l'État et chefs des services départementaux de l'architecture et du patrimoine qui dépendent du préfet de département. L'entretien des monuments n'appartenant pas à l'État pâtit actuellement en Corse de l'absence d'un cadre normatif précisant leurs fonctions dans le nouveau contexte des responsabilités de la CTC. Face à l'ensemble des problèmes posés par la mise en œuvre de la loi, l'administration centrale du ministère de la Culture se manifeste par une certaine absence dans son rôle de lieu de ressources juridiques pour la CTC et d'élaboration de la réglementation pour une mise en œuvre plus efficace de la loi.

### Les conséquences de la loi pour les acteurs concernés

La période 1993-1999 (1993 étant la date effective du transfert de ressources) constitue une période d'apprentissage pour la Collectivité Territoriale de Corse de ses nouvelles responsabilités et de la construction d'une politique publique. La CTC s'est progressivement dotée des outils de mise en œuvre de sa politique culturelle, ainsi que des référentiels de son action.

Cet apprentissage s'est d'abord traduit par une contrainte et par une volonté : assumer l'héritage de la Région Corse et surtout celui de l'État. Contrairement à d'autres régions, la modernisation des infrastructures culturelles et plus largement de la vie culturelle en Corse était inachevée lors du passage de relais entre l'État et la CTC. Au-delà des difficultés propres aux relations entre la Corse et l'État français, ce

constat rejoint celui d'un certain inachèvement de l'État-providence dans l'Europe du Sud. Cependant un héritage existait bel et bien notamment sous la forme d'institutions culturelles, dont la CTC a repris la responsabilité. Plus largement, la CTC s'est saisie des répertoires d'action du ministère de la Culture, notamment en termes de professionnalisation, qualification et stabilisation de l'action culturelle, (recours aux politiques de conventionnement avec les lieux de diffusion du spectacle vivant et les compagnies ; mise en place de comités d'experts pour l'aide à la décision).

La CTC a surtout construit le principal outil de mise en œuvre de sa politique : une administration régionale de la culture. Tenue de passer du statut d'administration de mission à celui d'administration de gestion, elle a été construite quasiment ex-nihilo. Si l'insuffisance de ses effectifs et les nécessités de l'apprentissage ont eu tendance à restreindre son rôle à celui de service instructeur au cours de la période de transition écoulée, sa montée en puissance fait d'elle aujourd'hui un acteur central dans la mise en œuvre de la politique culturelle corse et dans l'élaboration des actions à mener.

Il faut enfin noter que la CTC a repris à son compte les grands référentiels de l'action de l'État et de la Région Corse en termes de démocratisation culturelle et d'égal accès des habitants aux lieux culturels dans une perspective de service public et d'aménagement culturel du territoire.

Dépendante, en grande partie au cours de la période écoulée, de la nécessité d'assumer l'héritage de l'État, la CTC a commencé d'affirmer des orientations plus spécifiques, soit directement, soit à travers les structures qu'elle finance : soutien aux différentes expressions de la culture corse (musique, théâtre, édition), dont les autorités politiques corses commencent de comprendre sa contribution à la construction de leur propre identité politique<sup>10</sup> ; soutien aux différentes structures qui travaillent à une recontextualisation de la culture corse dans son environnement méditerranéen, soutien au patrimoine rural non protégé, peu pris en compte jusque-là.

La "localisation" de l'enjeu culturel par le transfert de compétences, constitue une des origines du "réveil" remarquable des villes et notamment des deux plus importantes. Contrairement à ce qu'on observe fréquemment sur le continent, Bastia et surtout Ajaccio n'avaient pas fait de ce domaine une dimension importante de leur action. Depuis les élections municipales de 1995, Ajaccio a délaissé l'animation festivalière estivale. Elle a entièrement refondé sa politique culturelle dans une perspective de service public (bibliothèque, spectacle vivant et musée) et mis en place une administration professionnalisée. Bastia, mieux dotée en infrastructures culturelles, a réorganisé et également professionnalisé son administration. Elle a mis en place une politique du patrimoine à la mesure de sa richesse et réorganisé sa politique du spectacle vivant autour de son théâtre.

Mireille Pongy  
(suite page 18)

Les artistes et opérateurs culturels et notamment les plus professionnalisés, ont manifesté une certaine inquiétude vis-à-vis d'un désengagement de l'État. Si le transfert de compétences n'a pas remis en cause la logique de guichet qui prévaut dans les relations entre acteurs culturels et collectivités publiques, la concentration des ressources entre les mains d'un autre acteur, la CTC, a incontestablement déstabilisé l'équilibre du système d'acteurs. La volonté de la collectivité de construire son administration autour d'une logique d'expertise, à l'image de l'administration du ministère de la Culture et de récuser une logique administrative, est de nature à rassurer les milieux culturels les plus proches de la DRAC.

En privant le ministère de la Culture et plus particulièrement son service déconcentré, la DRAC, de l'essentiel de sa compétence de gestion, la loi de 1991 l'a contraint au repositionnement de son action. La non-exclusivité des compétences de la CTC, ainsi que d'autres arguments (désengagement de l'État mal perçu politiquement, sous-équipement culturel de la Corse, résistances des fonctionnaires à se voir privés des moyens d'action...) ont cependant permis une reconstitution partielle des capacités financières de la DRAC, ce qui contribuera à l'augmentation globale des financements culturels publics en Corse pendant la période écoulée. Cependant cette reconstitution se fera, conformément à la circulaire Lang-Quilès, essentiellement dans le cadre de procédures contractuelles (Contrat de plan, Charte Culturelle, DOCUP) et limitera d'autant la marge de manœuvre de la DRAC.

En revanche les compétences et les responsabilités réglementaires du ministère de la Culture demeurent pleines et entières là où la loi les avait définies, de même que ses compétences de contrôle scientifique, technique et/ou pédagogique des établissements et services culturels des collectivités territoriales. Dans cette mesure même, la loi de 1991 incite le ministère et la DRAC à recentrer leur action sur ces missions essentielles. La situation corse actuelle renforce incontestablement la figure d'un État régulateur, garant de l'élaboration et de la mise en œuvre du cadre normatif national, au détriment de la figure d'un État opérateur.

### Les leçons de l'exemple corse

La régionalisation de la politique culturelle en Corse est aujourd'hui en grande partie en place. Sans préjuger de l'évolution du statut de la Corse, on tentera de tirer quelques leçons de cette expérience dans la perspective d'une relance du processus de décentralisation dont la réflexion a été amorcée par les travaux de la commission Mauroy. En dépit des spécificités de l'histoire et de l'identité de la Corse qui la rapprochent d'autres régions périphériques françaises, (Bretagne, Alsace, Pays basque, Catalogne française), mais l'éloignent de la plupart des autres,

on notera que s'agissant ici de la régionalisation d'une politique publique, la plupart des questions soulevées en Corse par la mise en œuvre de la loi Joxe, ne font que souligner des problèmes qui se posent ailleurs (soutien à la création, rôle des ACMH et des ABF, missions des services de l'inventaire, troisième liste de patrimoine protégé, usage de la dotation globale de décentralisation...). Ces constats autorisent de tirer des leçons de l'expérience corse pour les autres régions, ce qui était un des objectifs de cette étude.

On retiendra tout d'abord que la mise en place d'une politique publique de la culture par une collectivité territoriale implique la construction d'une administration de gestion, acteur central de la mise en œuvre. De sa professionnalisation et de sa compétence, de son sens du service public et de l'intérêt général d'une région inscrite dans un territoire national, dépend en grande partie la réussite de cette politique. Disant cela et nonobstant les orientations de la politique qui peuvent bien évidemment différer de celles de l'État, la position de cet acteur est toute aussi centrale que le fut hier celle de l'administration de l'État dans la mise en place d'une politique de la culture en France.

Le contenu de cette politique dépend des acteurs politiques qui lui donneront ses grandes orientations. Si une politique institutionnelle de décentralisation politico-administrative est nécessaire à la mise en place de politiques publiques régionales, elle ne saurait se substituer à la mobilisation des acteurs politiques autour de cette construction. On sait que la culture (même en Corse) ne mobilise pas toujours l'attention de la classe politique.

La territorialisation de l'enjeu culturel (et d'autres) implique pourtant que les dirigeants régionaux énoncent un intérêt général dont le monopole échappe aujourd'hui à l'administration de l'État. La formulation de cet enjeu contribue - avec succès ou non - à l'édification d'un sentiment d'appartenance, d'une identité régionale, culturelle, sociale, politique, de même qu'hier la politique culturelle en France, après la politique scolaire, a contribué à l'édification nationale. L'avènement d'un enfermement "localiste" ou d'un repli identitaire se heurte aujourd'hui, au-delà du rôle de l'État, au développement des coopérations décentralisées et à la construction européenne.

Une autonomie renforcée des collectivités subétatiques dans la gestion de l'action publique change les contours du politique et ses formes de légitimation. Une politique publique s'inscrit dans la durée et implique la construction d'un réseau d'acteurs (responsables d'institutions culturelles, associations, administration régionale) autour de l'allocation des ressources dont elle bénéficie. Les marges de manœuvre des élus politiques régionaux (et locaux) dans la répartition des ressources, dit autrement les conditions du clientélisme politique se complexifient. Aux réseaux partisans s'ajoutent des réseaux de politiques publiques qui font

valoir la légitimité de leurs droits sur l'attribution de ces ressources. La redéfinition des bases de la légitimité du politique déstabilise les réseaux clientélistes ("clanistes" en Corse). Concernant les formes de la légitimation politique, l'action menée par les dirigeants politiques devient un facteur important dans la formation du jugement des électeurs, d'autant plus que l'argument de l'imputation de "la faute à l'État" perd de sa pertinence.

L'expérience corse enseigne que la régionalisation de la politique culturelle conduit à un affaiblissement de l'État opérateur et gestionnaire de l'action publique. Elle ne remet pas pour autant en cause son rôle premier dans la production et la mise en œuvre du cadre normatif de l'action publique. Restent posées les questions majeures des moyens dont se dote l'État pour continuer de mener une politique qui lui soit spécifique et pour conduire l'harmonisation des politiques régionales. L'absence en France d'une participation des gouvernements régionaux à la fabrication des lois nationales au sein d'une assemblée<sup>11</sup> ne permet pas de fonder le rôle des régions dans la mise en œuvre de politiques décidées collectivement au niveau national.

Les modes de régulation nationale des politiques localisées empruntent ici d'autres voies et essentiellement celle du contrat. Le rôle du contrat de plan État-Région et plus largement des différentes procédures contractuelles dans la régulation de la coopération entre l'État et les collectivités territoriales constitue aujourd'hui pour l'État un mode essentiel de gestion de l'action publique qui lui permet de conduire à la fois l'harmonisation des politiques régionales et la prise en compte de ses propres priorités par les collectivités territoriales. Deux remarques s'imposent. On voit difficilement de salut pour l'État-acteur hors du contrat, et pour souples et novatrices qu'elles soient, ces procédures sont fragiles en particulier au regard du droit. Figure emblématique de l'État-nation le plus intégré d'Europe occidentale, l'État français est aujourd'hui confronté au défi de la construction de réponses à une territorialisation en cours de la gestion des politiques publiques et au-delà à d'autres réformes.

Mireille Pongy

Chargée de recherche CNRS, IEP-CERAT Grenoble

- 1 Voir en particulier sur ces questions, Pontier J.M., Ricci J.C., Bourdon J., *Droit de la Culture*, Dalloz, 2<sup>e</sup> ed. 1996 ; Mesnard A.H., *Droit et politique de la culture*, Paris, PUF, 1990 ; AJDA, "Culture et service public", 20 sept. 2000.
- 2 Contrairement aux cas de l'Allemagne et de l'Autriche et de l'Espagne où les attributions de compétences aux Länder et aux Communautés autonomes, ainsi qu'au cas de l'Italie où l'obligation faite à l'État de protéger le patrimoine, sont inscrites dans la Constitution.
- 3 Cf. Pontier J.M., Ricci J.C., Bourdon J., *Droit de la Culture*, Dalloz, 2<sup>e</sup> ed. 1996, p. 137.
- 4 C'est en revanche la question du transfert partiel de ces pouvoirs et compétences à l'Assemblée de Corse et au Conseil Exécutif de Corse qui est aujourd'hui au centre des débats portant sur le nouveau statut de l'île.
- 5 Cf. Pontier J.M., Ricci J.C., Bourdon J., *Droit de la Culture*, Dalloz, 2<sup>e</sup> ed. 1996, ainsi que Mesnard A.H., *Droit et politique de la culture*, Paris, PUF, 1990, p. 138.
- 6 On se reportera à l'étude pour le texte intégral de la circulaire.
- 7 Cet avis émis par l'architecte des bâtiments de France, peut ne pas être suivi.
- 8 Courrier du 1<sup>er</sup> décembre 1994.
- 9 L'Assemblée de Corse, dans sa réunion des 7 et 8 décembre 2000, vient de voter un avis à ce sujet visant à modifier l'avant-projet de loi présenté par le ministre de l'Intérieur.
- 10 Les relations entre la classe politique traditionnelle et les acteurs culturels corses, notamment les chanteurs, partie prenante du renouveau du mouvement nationaliste dans les années 70, ont été longtemps conflictuelles.
- 11 Contrairement au Sénat français, le Bundesrat constitue un tel lieu en Allemagne.

# La régionalisation de la politique culturelle en Corse : préfiguration ou exception ?

\* Mireille Pongy, avec la collaboration de Fabrice Thuriot, *La régionalisation de la politique culturelle en Corse, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, janvier 2000, 97 p. + 20 p. d'annexes.*

René Rizzardo, *La régionalisation de la politique culturelle en Corse. Bilan, perspectives, propositions. Complément au rapport d'étude réalisé par Mireille Pongy, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, janvier 2000, 16 p.*

Les deux volumes 90 FF/13,75 euros + frais de port.

*Rapports réalisés dans le cadre d'une commande de la Préfecture de Région et la Collectivité Territoriale de Corse.*

# Perceptions et usages du chèque culture en Rhône-Alpes

Les dispositifs  
d'incitation tarifaire  
visant au  
développement des  
pratiques culturelles  
restent l'objet  
d'interrogations quant à  
la réalité et à l'étendue  
de leurs effets.  
L'étude sur la  
perception et les  
usages du chèque  
culture en Rhône-Alpes  
constitue une approche  
originale et pionnière  
du problème,  
proposant, sous forme  
qualitative, une  
évaluation par les  
bénéficiaires.

À l'automne 1999, la Région Rhône-Alpes a confié à l'Observatoire des politiques culturelles la responsabilité d'une étude sur les résultats et le fonctionnement du chèque culture.

Cette opération d'incitation culturelle, qui prend place dans un dispositif d'ensemble en faveur d'une ouverture culturelle des lycéens - comprenant en outre les opérations "Les lycéens au cinéma" et "Les lycéens à l'opéra" - a pour objet de permettre au plus grand nombre de lycéens l'accès à des objets et manifestations culturels. Elle propose, pour l'achat d'un chèque culture dont le prix est fixé à 50 F :

- une entrée gratuite dans une salle de cinéma,
- une remise de 50 F sur l'achat de livres, bandes dessinées, cédéroms ou partitions musicales,
- une entrée gratuite dans un musée ou une exposition,
- une entrée gratuite à un spectacle, concert ou festival.

Le chèque culture ne se définit pas comme une simple ristourne économique, mais comme un véritable outil d'accompagnement au service d'une politique culturelle : les avantages liés au chèque culture ne sont valables que pour des lieux et manifestations définis et associés à la démarche, les chèques transitent par le lycée de sorte qu'ils peuvent être utilisés dans une proposition pédagogique collective. À travers cette opération, les acteurs de la vie culturelle comme les responsables administratifs et pédagogiques des lycées sont donc invités à se faire les partenaires de cet élargissement de l'horizon culturel des lycéens. Il est attendu que les pratiques, inaugurées ou renforcées par le chèque culture, constituent des éléments dans la construction d'une formation culturelle personnelle.

L'enquête. Pertinence et limites d'un choix méthodologique

L'enquête avait pour objectifs généraux de faire apparaître la diversité des représentations et des pratiques des lycéens par rapport au chèque culture, de fournir des éléments de compréhension des différents facteurs qu'il convient de prendre en considération pour évaluer cette opération d'incitation culturelle, de permettre enfin l'amorce d'une réflexion sur le rôle de la culture - et d'une politique culturelle de ce type - dans les parcours des lycéens à un niveau plus général : parcours de réussites scolaires, parcours d'accomplissements individuels et sociaux.

Il est apparu que seule l'enquête de type qualitatif, fondée essentiellement sur des entretiens approfondis, individuels ou de groupe, était de nature à satisfaire cette exigence exploratoire. Une méthodologie quantitative, introduisant par nécessité des choix entre des réponses possibles, n'aurait

pas permis l'expression de toute la gamme des attitudes, et aurait resserré les résultats autour de propositions qui auraient nécessairement simplifié les mécanismes en cause. Il reste qu'il convient d'apprécier les résultats obtenus au regard des possibilités et des limites de la méthode choisie : si elle permet de poser correctement les problèmes à un niveau général, de signaler la présence de différentes logiques dans l'appropriation ou la non-appropriation du chèque culture, elle ne peut fournir d'éléments statistiques quant à la fréquence d'apparition de ces logiques. Toutefois, le grand nombre d'entretiens effectués - 110 entretiens individuels, chiffre tout à fait inusité dans une enquête de ce genre - nous assure que nous disposons d'un panorama assez complet des cas de figure se manifestant actuellement. Il serait aisé désormais de poursuivre l'enquête selon une méthode quantitative, et de prendre la mesure de cette diversité.

### Démarche et méthode

L'enquête a été menée de la manière suivante :

1. Interviews libres de lycéens destinées à construire les guides d'entretien
2. Entretiens de cadrage avec des conseillers chèque culture des établissements et des proviseurs (16 entretiens)
3. Échantillonnage d'établissements selon les variables :
  - Lycée d'enseignement général/professionnel/agricole/établissement spécialisé
  - Centre ville/périphérie/zone rurale
4. Sélection des lycéens, dans les établissements concernés, en fonction de :
  - la plus ou moins forte utilisation des chèques culture
  - l'année d'étude et le type de filière
  - le milieu social d'origine
  - la proportion filles-garçons dans l'établissement
5. Réalisation de 110 entretiens individuels
6. Réalisation de 6 entretiens de groupe avec des utilisateurs et des non-utilisateurs
7. Rapport d'étape devant les responsables de la politique culturelle de la Région Rhône-Alpes
8. Rédaction du rapport final et de la présente synthèse

### Présence du chèque culture dans l'univers lycéen

On peut aujourd'hui parler d'une véritable banalisation du chèque culture dans l'univers lycéen. Son existence est connue, la teneur de la proposition générale l'est également, même si le détail de ses applications ne l'est pas toujours, et ce pour deux raisons :

- l'information à son propos est perçue comme noyée dans l'ensemble des informations de début d'année,
- le guide est sous-utilisé.

Il n'en reste pas moins que les lycéens sont correctement alertés quant à l'existence de cette proposition culturelle. Celle-ci introduit une réelle situation de choix dans la vie du lycéen.

Le problème est donc de savoir comment s'effectue ce choix :

## Description du dispositif du chèque culture

Le dispositif du chèque culture mis en place par le Conseil régional Rhône-Alpes en 1996 se veut être un dispositif d'accompagnement des pratiques culturelles (en complément d'autres dispositifs tels que Lycéens à l'opéra et Lycéens au cinéma) des jeunes en formation sur l'ensemble du territoire régional. La description du dispositif peut être envisagée selon trois angles d'analyse : la proposition du dispositif, le partenariat qu'il implique et les données générales de son fonctionnement.

Tout d'abord, le chèque culture est destiné à l'ensemble des lycéens de la région Rhône-Alpes et se caractérise par quatre aspects centraux :

- il s'agit d'un chéquier nominatif, valable pendant l'année scolaire, vacances comprises,
- il est vendu 50 francs et comporte 4 chèques : un chèque cinéma, un chèque musée-expositions, un chèque spectacle vivant et un chèque librairie,
- chaque lycéen peut acquérir jusqu'à 3 chéquiers par an (avec signature de leurs parents pour les mineurs),
- un guide listant l'ensemble des institutions participant au dispositif et des manifestations accessibles aux lycéens est remis à l'ensemble des lycéens de la région (y compris les non-acheteurs).

Les chèques cinéma, spectacle vivant et musée donnent accès à la gratuité pour une entrée ou une manifestation dans les institutions partenaires de l'opération pour l'ensemble de la région. Le chèque librairie présente une spécificité car, ayant valeur de 50 francs, il permet l'acquisition de livres (quel que soit le genre, BD comprises) ou d'un CD Rom ("de préférence éducatif").

Ensuite, le partenariat qui instaure le dispositif s'organise d'un côté avec les 750 établissements d'enseignement publics et privés de la région (enseignement général, technique, professionnel, agricole, centre de formation d'apprentis, maison de l'enfance) et de l'autre avec les institutions ou lieux culturels concernés et affiliés (librairies, salles de cinéma, musées, institutions publiques du spectacle vivant).

De facto, le lieu d'enseignement devient la scène privilégiée de la diffusion du chèque culture auprès des lycéens selon trois modalités distinctes et complémentaires :

- il est le lieu prioritaire du développement et de la diffusion de la communication du Conseil régional.

Divers acteurs (responsables de centres d'information et d'orientation, de centres de documentation, d'administration, enseignants, etc.) sont alors sollicités pour accompagner cette démarche informationnelle. Le guide, remis à tous les lycéens constitue en ce sens le point nodal de cette diffusion. Le lycée est l'unique lieu de distribution du chèque culture auprès des jeunes.

Le chèque culture permet aussi des sorties culturelles de classes en favorisant l'initiative de certains enseignants.

Le fonctionnement du dispositif mobilise aussi l'implication des institutions culturelles conventionnées. Le choix de ces institutions se fait de manière essentiellement empirique au niveau d'une commission interne qui évalue la dimension culturelle du projet des institutions candidates.

Du point de vue institutionnel, le dispositif a été mis en place par la région Rhône-Alpes en 1996. Son coût s'élève à 20 millions de francs par an (soit environ 10% du budget réservé à la culture par le Conseil régional). D'un point de vue quantitatif, le dispositif concerne 48 000 lycéens (acheteurs de un à trois chèques culture), ce qui représente 74 000 chéquiers commandés pour l'année 1998/99 soit une moyenne de 1,5 chéquier par lycéen acheteur.

L'analyse comparative des taux de " transformation " des chèques culture montre à quel point cette utilisation diffère selon les domaines : ainsi les chèques les plus utilisés sont les chèques librairie, avec un taux de transformation de 70 %, et les chèques cinéma avec un taux avoisinant les 66 %. Viennent ensuite les chèques spectacles utilisés à 33 % et les chèques musées et exposition dont le taux d'utilisation est seulement de 6 %.

## Perceptions et usages du chèque culture en Rhône-Alpes

Étude réalisée par Gil Arban et Sabine Lacerenza, chargés de mission à l'Observatoire des politiques culturelles sous la direction scientifique d'Alain Pessin, professeur, département de sociologie, Université Pierre Mendès France.

Pilotage de l'étude par l'Observatoire des politiques culturelles à la demande du Conseil régional Rhône-Alpes, Observatoire des politiques culturelles, Grenoble, 2000, 132 p., 90 FF, 13,75 euros.

- Quelles représentations de cette proposition culturelle sont construites par les lycéens ?
- Quels sont les déterminants objectifs (institutionnels, éducatifs, familiaux, financiers) qui interviennent dans ces choix ?
- Quels sont les cheminements personnels qui se résolvent dans la décision d'utiliser ou non le chèque culture ?

### Le chèque culture intervient dans une dynamique collective

L'enquête fait apparaître une très grande diversité des représentations du chèque culture et de ses usages. Entre le rejet pour cause de culture imposée, institutionnelle, et le militantisme de certains lycéens en faveur du chèque culture auprès de leurs camarades, les conduites sont multiples et difficilement classables. La série des interviews fait apparaître des motivations situées sur des plans divers et parfois peu comparables : l'idée d'utiliser le chèque culture pour faire plaisir à ses professeurs, en recevoir l'injonction de ses parents, en avoir été convaincu par l'usage de ses frères et sœurs aînés, s'y résoudre parce qu'il est trop stupide de devoir payer quand les amis exhibent leur chèque à l'entrée du cinéma... Mais aussi se mettre en tête de constituer sa propre bibliothèque, être ravi par un premier contact et vouloir retourner autant que possible à l'opéra... Faire un strict calcul économique de rentabilité du chéquier culture, ou encore le considérer comme une espèce de "culture du pauvre", ce qui n'amène pas à l'ignorer, mais à ne l'utiliser que pour des "distractions grand public"...

Nous n'entrons pas davantage dans le détail des formules individuelles d'usage du chèque culture, et renvoyons pour cela à la lecture du rapport final. Il ne s'agit ici que de tenter de rendre compte d'une telle diversité et de repérer, à travers elle, la véritable action du chèque culture.

Il apparaît nettement qu'une telle diversité ne peut être analysée comme une simple dispersion individuelle en raison de motivations personnelles par rapport à la culture et à son coût.

Supposons un schéma simple (qui n'est construit ici que pour les besoins de la démonstration auquel est loin de se réduire la proposition chèque culture) :

- il existe chez chacun un désir culturel, au moins latent, qui peut donc être éveillé, stimulé, développé,
- on introduit un avantage culturel fondé sur un bénéfice,
- on peut s'attendre à un effet de séduction et de progression des pratiques culturelles.

Un tel schéma ne rend compte en aucune façon des phénomènes observables, et ce pour la raison majeure qu'il ne s'intéresse qu'à une relation entre un individu et une proposition qui lui serait faite à titre personnel. Le chèque culture correspondrait ici à l'ouverture d'une sorte de contrat culturel avec chaque lycéen.

*Or tout montre que ce n'est pas essentiellement à ce niveau individuel que se manifestent les résultats du chèque culture. Pour en comprendre les effets, il faut au contraire se représenter le lycéen comme placé dans un ensemble complexe d'interactions avec de multiples partenaires.*

Les modalités de relations qu'il a construites avec chacun d'entre eux sont sujettes à être modifiées par l'introduction de la proposition chèque culture. Ces partenaires sont principalement :

- les institutions politiques, en l'occurrence ici la Région Rhône-Alpes en tant que dispensatrice de la proposition ;
- le lycée comme monde des savoirs, qui valorise plus ou moins la culture libre comme désirable à des fins pédagogiques ;
- le lycée comme monde des pratiques, gestionnaire des opérations de diffusion du chèque culture ;
- les personnels intervenant ou pouvant intervenir dans un rôle direct de guidage par rapport à l'emploi du chèque culture (messagers, professeurs...) ;
- les pairs : la classe et autres groupes de lycéens côtoyés régulièrement ;
- les parents ;
- les amis et compagnons de sortie ;
- le monde des institutions et des propositions culturelles, faisant l'objet d'un classement, constamment réexaminable, selon une grille qui va des "cultures pour nous" aux "cultures étrangères".

*La relation entretenue par un lycéen avec l'ensemble de ces partenaires n'est pas à comprendre en termes de détermination mais d'interaction. Son comportement culturel est, à chacune de ses étapes, un dialogue avec ses partenaires. Aucune détermination, ni familiale, ni institutionnelle, n'impose complètement au lycéen ses goûts, ses pratiques et donc finalement ses choix culturels. L'enquête montre parfaitement comment chacun innove, négocie, s'adapte, résiste, détourne, et invente son rapport à la culture, et pour ce qui nous occupe, au dispositif qui lui est proposé. Mais il reste que la relation à la culture est quelque chose que l'on construit ensemble, et qu'on ne peut comprendre en profondeur l'action du chèque culture si l'on ne se réfère pas à l'ensemble de ces situations d'interaction.*

#### Cultures reçues, cultures de l'autonomie

La relation entretenue par les lycéens avec leurs partenaires sociaux est faite de pratiques objectives et de représentations. Concernant la culture, ces dernières jouent un rôle considérable car elles définissent tous les choix culturels possibles dans une échelle qui va des cultures reçues aux cultures de l'autonomie.

*Il est clair dès lors que l'enjeu, dont est réellement porteuse une politique d'incitation culturelle, dépasse de loin les résultats statistiques de la consommation culturelle, car elle joue un rôle actif et effectif dans les processus d'autonomisation personnelle des lycéens.*

Dans l'interaction entre un lycéen et chacun de ses partenaires, se joue une redéfinition toujours possible de la signi-

fication d'un éventuel choix culturel. Aller au musée, si souvent perçu comme choix culturel reçu, par excellence, et si souvent fui en conséquence, peut devenir, par excellence, un choix d'autonomie. Cet exemple apparaît particulièrement significatif. Les entretiens montrent que la fréquentation du musée - pour faible qu'elle demeure malgré sa progression - est un cas typique de prise d'autonomie par rapport à un objet réputé d'abord comme culture étrangère. Nombreux sont les lycéens allant au musée qui affirment qu'ils ne l'auraient jamais fait sans le chèque culture.

*On voit là comment fonctionne, de fait, le chèque culture (et la voie dans laquelle il faut travailler pour améliorer son fonctionnement) : le chèque culture prend place dans un système d'interactions collectives et dans les représentations qui leur sont liées, et il PEUT contribuer à transformer un choix culturel présumé reçu en culture d'autonomie.*

Car la contradiction entre culture reçue et culture de l'autonomie n'a rien d'un modèle figé de classement des produits culturels. Il n'y a pas d'objets culturels qui seraient pour toujours l'un ou l'autre, d'où qu'en vienne la proposition. Si certaines propositions suscitent au premier abord, et parfois pour longtemps, l'indifférence, voire le rejet, parce qu'associées à des univers sociaux et mentaux auxquels on se sent étranger, si des pesanteurs culturelles évidemment persis-

tent, comme le montre le rapport final, on voit aussi se manifester des transformations significatives des attitudes. Au contact de chacun de ses partenaires, le lycéen construit et reconstruit sans cesse la valeur de chaque choix culturel.

La culture est donc, pour tous les lycéens que nous avons rencontrés, l'objet d'une appréciation ambivalente : associée aux institutions, et à la famille, elle fait souvent figure de devoir, d'assignation à une conformité non-choisie,

et suscite des stratégies de fuite (ne pas prendre le chèque culture pour ne pas connaître ces emprises) ou d'usage minimal. Mais les mêmes objets culturels deviennent, ou peuvent devenir porteurs d'accomplissement de soi si les interactions dans lesquelles ils se trouvent imbriqués les parent d'une telle signification.

#### Les interactions décisives

La prise en charge active de l'interaction culturelle par le lycée est le premier facteur favorable. Un proviseur entreprenant en ce domaine, des conseillers actifs, sont autant d'atouts favorables. Surtout, la prise en charge d'opérations collectives par les professeurs apparaît décisive. Pour beaucoup de lycéens, la sortie de classe, prévue et obligatoire constitue un premier motif d'achat du chèque culture. Une telle sortie est appréciée car elle a valeur d'initiation, permettant d'échapper au sentiment d'incompétence culturelle.

Il n'est pas rare qu'au "suivisme" pédagogique (prendre le chèque culture pour être du groupe, ou en pensant se signaler positivement aux yeux du professeur) succède un usage autonome.

Les familles jouent des rôles très divers. Elles peuvent jouer un rôle de frein à la progression culturelle, l'achat du chèque intervenant souvent au moment des plus grosses dépenses de rentrée, mais ce sont souvent les frères et sœurs plus âgés, ayant eux-mêmes utilisé le chèque culture, qui introduisent leurs cadets à cette pratique. Mais on observe aussi, grâce au chèque culture, dans certains cas, une multiplication des sorties culturelles familiales.

Mis à part quelques cas, assez rares, de "tête à tête" individuel avec le chèque culture, et l'intention solitaire de "se forcer à découvrir la culture", c'est le **groupe des pairs**, camarades de classe et compagnons de sortie, qui jouent le rôle décisif. Si l'on connaît "la honte" quand on se trouve seul d'un groupe à posséder le chèque, le cas le plus fréquent est celui, au contraire, du lycéen contraint d'avoir à utiliser son propre argent quand les autres acquittent leur entrée avec le chèque culture. L'interaction avec les pairs est absolument déterminante, d'autant que les lycéens se transforment parfois en relais des conseillers chèque culture, au point que l'on peut dire que la pratique du chèque culture doit être regardée et traitée foncièrement comme une pratique collective.

#### Remarques supplémentaires

Parmi les revendications émises par les lycéens à l'égard du chèque culture, certaines méritent particulièrement l'attention :

- Le problème de l'absence de propositions culturelles locales est évidemment très important, mais il est clair qu'il trouve sa solution dans la constitution et le soutien apporté par la Région aux Clubs chèque culture, permettant le financement de déplacements collectifs
- Le problème de la palette des choix offert par le chèque culture : s'il n'est pas question d'introduire le disque, puisque les musiques jeunes sont déjà, par ailleurs, d'accès courant et facile pour les lycéens, en revanche une demande est formulée pour l'ouverture du programme à des concerts plus alternatifs, l'abonnement aux magazines, et l'acquisition de matériel nécessaire aux pratiques culturelles en amateurs. La place prise par ces dernières dans les pratiques culturelles des Français pose en effet la question de sa prise en compte ou non dans la politique culturelle de la Région en direction des lycéens.
- Un problème plus important est celui des spectacles et concerts, et de l'impossibilité de réserver des places avec le chèque culture, limite souvent formulée dans le discours des lycéens.
- Un problème sérieux est également celui de l'adaptation des chèques culture au temps des lycéens. Là où les familles et les institutions raisonnent sur une durée annuel-

le, les lycéens vivent sur un rythme beaucoup plus fragmenté. Une fois passée la phase de sensibilisation de la rentrée, l'opération d'incitation culturelle tombe souvent dans l'oubli : les lycéens ne se perçoivent pas comme abonnés au chèque culture, et il n'est pas rare que la sous-utilisation du chèque soit liée seulement à une telle négligence.

D'autre part, les dépenses culturelles sont très souvent liées à des "coups de cœur", et les lycéens font valoir qu'il faut trop de temps pour obtenir le chèque culture après l'avoir commandé. Ils rapportent cette situation, source de quelques déceptions, au fait que la commande transite par l'administration du lycée, et réclament souvent que le chèque puisse leur être envoyé directement à leur adresse personnelle. Cette représentation de l'administration comme obstacle à leur épanouissement culturel repose évidemment sur la méconnaissance complète de ce que représente le travail réel de gestion de l'opération, mais il reste qu'un effort de présentation des opérations pratiques et du calendrier des manifestations offertes, est sans doute à faire pour adapter davantage le chèque culture au rythme lycéen.

#### Suggestions

- par rapport à ce problème du rythme lycéen, et particulièrement de l'oubli en cours d'année des possibilités offertes par le chèque, il semble que la délivrance d'une carte chèque culture, constamment visible parmi les cartes d'usage courant du lycéen, exercerait une fonction de rappel. Munie d'une photo, elle pourrait être exigée à la place de la carte d'identité lors des usages du chèque culture.
- par rapport aux mécanismes sociaux qui décident des prises d'autonomie des lycéens grâce au chèque culture, il semblerait opportun de remplacer la session d'information de début d'année, qui met en scène un "tête-à-tête" entre chaque lycéen et la proposition qui lui est faite, scénario dont on a vu qu'il ne correspondait pas à la réalité collective d'appropriation du chèque culture, par une manifestation dans laquelle ce type d'appropriation pourrait davantage s'exercer :  
Par exemple une fête de la culture, dans chaque établissement, avec un petit concert, et une présentation du chèque culture avec l'aide de lycéens l'ayant déjà utilisé.

Alain Pessin

Professeur, Département de sociologie,  
Université Pierre Mendès France, Grenoble

Perceptions  
et usages  
du chèque culture  
en Rhône-Alpes

# Culture(s) d'agglomération : vers une nouvelle donne communautaire ?

Depuis peu, la problématique de l'intercommunalité culturelle urbaine change de nature et de degré dans la mesure où la moitié des Communautés d'agglomération créées avec la loi Chevènement en 1999 ont d'ores et déjà retenu la culture comme l'une de leurs compétences. Pour étudier cette évolution, l'Observatoire des politiques culturelles a initié, en partenariat avec la DATAR et Dexia, une recherche comparée<sup>1</sup> afin d'analyser l'incidence de l'application de cette loi sur les politiques culturelles dans sept grandes villes. Ces agglomérations représentent des situations variées, que ce soit au cœur d'une région rurale (Amiens et Rodez), au sein d'une dynamique métropolitaine (Le Grand Lyon et l'aire urbaine de Montbéliard) ou à partir d'une ville centre très active en matière culturelle (Montpellier, Rennes et La Rochelle).

En avant-première pour *L'observatoire*<sup>2</sup>, il est possible de lister quelques enseignements originaux sur cette étude dans trois directions : le cheminement vers l'intercommunalité culturelle possède une dimension politique décisive, les acteurs culturels s'illustrent dans la communautarisation des nouveaux programmes d'action par leur faible implication, et enfin les politiques culturelles d'agglomération esquissent des perspectives d'orientation marquées par des objectifs plus transversaux que par le passé. Ces trois angles de lecture permettent de montrer comment les grandes villes expérimentent aujourd'hui une donne communautaire où s'entremêlent des enjeux de pouvoir et de culture qui se démarquent du standard traditionnel des politiques culturelles urbaines.

## Le cheminement obligé de l'intercommunalité culturelle

Les communautés d'agglomération ne se construisent généralement pas sur du vide. Dans les sept agglomérations étudiées, plusieurs formules coopératives à géométrie variable possédaient déjà une compétence culturelle déclarée. Mais la culture semble aujourd'hui confrontée à un changement qui n'est pas seulement de degré, mais de nature. Le cheminement vers une intercommunalité culturelle plus intégrée révèle trois informations. Premièrement, le processus politique est déterminant, en ce qu'il balise les choix possibles, par des habitudes relationnelles, des conflits aussi, des normes localisées de comportement. Deuxièmement, la définition des compétences, qui est un moment clef de ces dispositifs, laisse souvent se profiler des zones d'ombres, que seule la pratique institutionnelle pourrait dissiper. Troisièmement enfin, le périmètre de coopération est à la fois au cœur du projet et source de controverses, d'incompréhensions entre acteurs.

## Un processus politique déterminant

Mettre en place une communauté d'agglomération (CdA) est une opération lourde, complexe, aléatoire. Dans ce contexte, une des constantes de l'étude concerne le poids des apprentissages préalables dans la conduite de ces nouveaux projets. Les habitudes et équilibres politiques sont généralement stables, connus et c'est en leur intérieur que l'opportunité de l'agglomération est comprise. À cet égard, le rôle des cultures locales de coopération paraît toujours prégnant : face à l'incertitude à laquelle sont confrontés les protagonistes pour encadrer de multiples projets, la reconduction de principes anciens, entre des acteurs qui se connaissent bien et depuis longtemps, est une garantie de

Alain Faure & Emmanuel Négrier  
(suite page 26)

stabilité qui n'est pas négligeable et qui prive de pertinence toute idée d'une formule unique du succès. D'autre part, le rôle du leadership politique est un autre moyen d'assurer la conduite de ces projets. Partout se pose, bien sûr, la question de savoir "qui gouvernera l'agglomération". Le leader remplit ici une fonction, transitoire, de simplification des enjeux. Sa capacité à porter un projet, à lui donner du sens, une identité apparaît comme une donnée incontournable dans le lancement de cette nouvelle institution territoriale. Dans chaque agglomération, les leaders sont très nettement en avance sur les dossiers. Ils le sont par rapport à leurs partenaires politiques, les élus des petites communes associées, de gré ou de force, au dispositif. Ils le sont vis-à-vis des partenaires institutionnels (DRAC, Conseil Général, Conseil Régional) dont la connaissance et la conscience des enjeux demeurent étonnamment limitées (même si des contrats d'agglomération se préparent).

#### Compétences élargies et zones d'ombre

On pouvait s'attendre, compte tenu de la force symbolique maintes fois accordée aux dossiers culturels, à ce que la définition des compétences communes soit excessivement prudente. Que les agglomérations affichent un tel domaine apparaissait déjà comme une entreprise à haut risque. Le législateur ne s'y était d'ailleurs pas trompé, en classant cette compétence parmi les domaines "optionnels" (pour ne pas contraindre les acteurs à s'engager sur ce point), et en donnant une définition restrictive : "construction, aménagement, entretien et gestion d'équipements culturels et sportifs". Celle-ci comprenait donc, a priori, les aspects les plus matériels des politiques culturelles locales, et non les aspects dynamiques et plus sensibles (subventions culturelles, politiques innovantes, coopérations sectorielles). Or, et c'est

une relative surprise, cette modestie n'a pas été souvent suivie par les agglomérations concernées. Bien sûr, et c'est une habitude dans le domaine culturel, la loi n'est pas limitative mais incitative. Elle implique un seuil minimal (ici : l'équipement) tout en autorisant une extension des plus généreuses à d'autres aspects. Et c'est la voie qu'ont allègrement suivie plusieurs agglomérations. Comment expliquer cette explosion de l'intercommunalité culturelle ? Trois circonstances en démontrent et les motivations et les limites. La première a trait aux apprentissages préalables, que les élus ont souhaités, avec leurs administrateurs, reconduire dans la nouvelle formule. Il s'agit bien pour eux d'une ratification (d'un remodelage) d'initiatives antérieures projetées au sein de la nouvelle structure. La seconde explication est plus socio-politique. Définir, précocement, un champ large de politique culturelle, c'est ouvrir un espace des possibles vis-à-vis de partenaires inquiets. Les périphéries des villes sont extrêmement fragmentées, diverses. Certaines unités ont développé ici un domaine d'action culturelle, là une institution d'art contemporain, ailleurs une médiathèque. Certaines n'ont rien et aspirent à quelque chose. Devant une telle diversité, élargir le domaine culturel c'est renforcer les opportunités d'échange, de négociation entre les écono-

mies locales éventuelles (perdre la responsabilité d'un SIVOM, la haute main sur un centre culturel) et l'intérêt communautaire. Cette extension permet, au-delà d'une satisfaction pointilleuse et clientéliste des revendications d'un équipement chez soi, d'aménager culturellement le territoire par plusieurs entrées possibles. Ne pas être condamné à une distribution territoriale "automatique", c'est enfin, pour le leader de l'agglomération (qui est souvent le maire de la ville-centre) pouvoir poursuivre une politique de réduction des charges de centralité. Troisièmement, la fameuse question de l'intérêt communautaire implique une définition qui ne peut être énoncée *sui generis*. Elle est forcément dépendante de ce qu'en feront les acteurs concernés au premier chef, c'est-à-dire les élus. Cela permet de modérer l'enthousiasme des témoignages sur la place de la culture dans les agglomérations en gestation. Le degré d'innovation dans cette définition de compétence apparaît pour l'instant très limité, comme si les dossiers progressaient séparément, livrés à des ajustements techniques et politiques internes, sans que l'agglomération ne soit a priori un niveau où les frontières sectorielles puissent être discutées ou franchies.

#### Périmètres durs et enjeux sensibles

Pour constituer un espace en territoire d'action, il faut bien sûr que s'établissent des règles du jeu, une institution représentative, des politiques publiques. Mais il faut aussi que cet

espace soit doté d'un sens particulier, distinct des autres. Or, la chose est presque toujours plus délicate qu'il n'y paraît à première vue. Tout d'abord, un constat général : dans toutes les agglomérations françaises, les espaces démographiquement les plus dynamiques sont aujourd'hui les périphéries immédiates des villes. Ce sont celles qui sont visées par la formation de nouveaux ensembles intégrés. Or, l'examen

rétrospectif de ce qui s'est fait, en matière de culture, dans ce périurbain dynamique est le plus souvent consternant : hétérogénéité des initiatives, faiblesse ou absence de prise en compte par le Conseil Régional, contractualisation limitée, ou politiquement ciblée, avec les Conseils Généraux, totale méconnaissance par les DRAC, sauf exception, de cet enjeu. Ensuite, l'identification du territoire, c'est-à-dire la question de son identité propre et celle du niveau le plus pertinent, divise les protagonistes principaux. La définition du périmètre obéit à des logiques politiques et institutionnelles partagées entre deux cas de figure : celles qui ont associé à leur projet une extension du périmètre de l'intercommunalité antérieure et celles qui construisent leur agglomération à périmètre constant. Même si elle donne lieu, par endroits, à des querelles, la démarche aboutit à une ratification officielle claire. Il n'en est pas de même pour la logique culturelle qui en est déduite. Le premier enjeu est de connaître la pertinence du territoire comme espace d'action culturelle. Cette question divise le plus souvent les acteurs politiques (urbains, périurbains, départementaux et régionaux), qui en ont une idée très claire, même si elle est conflictuelle, et les acteurs culturels (artistes, responsables d'institutions, DRAC) qui sont le plus souvent réticents, par

*Dans ce contexte de changement, la réaction des différents milieux concernés n'est pas homogène. Pourquoi les milieux culturels, les élus et les partenaires extérieurs (publics et privés) se sentent-ils mobilisés de manière si contrastée par ces enjeux d'agglomération ?*

principe, à s'engager dans un tel débat. La conséquence de cette hétérogénéité des manières de penser le territoire est d'aligner les dispositifs sur les stratégies des élus parce que ces derniers en ont aujourd'hui la conception la plus claire, la plus légitime aussi.

### Des acteurs très inégalement mobilisés

Dans ce contexte de changement, la réaction des différents milieux concernés n'est pas homogène. Pourquoi les milieux culturels, les élus et les partenaires extérieurs (publics et privés) se sentent-ils mobilisés de manière si contrastée par ces enjeux d'agglomération ? L'étude de ces trois groupes permet de souligner trois tendances : l'atonie des milieux culturels conforte la déssectorisation du dossier culturel, l'investissement fragmentaire des élus locaux dans ce dossier favorise l'arbitrage volontariste du leadership intercommunal, et enfin la discrétion des partenaires traditionnels du financement culturel offre à ce même leadership des opportunités inédites de territorialisation des programmes en faveur de la culture.

#### L'atonie des milieux culturels

Les milieux culturels ne forment pas un groupe cohérent. Tout d'abord, ils ne sont pas tous concernés au même degré par les politiques annoncées. Il y a dans un *premier cercle* ceux qui sont déjà impliqués parce qu'ils ont eu, par le passé, à connaître les rouages de l'intercommunalité préexistante. Les grandes institutions figurent, au minimum, dans ce premier cercle. Dotées de staffs adaptés, elles ont la capacité à anticiper les nouvelles formes qui seront légitimes demain. Inclues dans les équipes les plus proches des leaders, elles disposent d'une meilleure information, de relais à même de trouver leur place dans les nouvelles politiques. Soutenues par des financements pluriels, leur légitimité à incarner (dans cette phase institutionnelle forte) la politique culturelle de l'agglomération est d'autant plus importante qu'il s'agit, presque toujours, de réduire les charges de centralité. Le *second cercle*, celui de la culture semi-professionnelle, des troupes de théâtre, de danse, les ensembles musicaux est déjà largement moins au fait des enjeux. N'ayant pas les moyens d'anticiper ni d'influer directement, ils sont aussi plus prompts à dénoncer une dynamique qui resterait liée aux "jeux politiques". Leur fragilité devrait les rendre plus sensibles à une démarche collective, mais il est peu de dire que cet intérêt "objectif" ne rencontre que peu d'écho aujourd'hui. Le *troisième cercle* enfin, constitué par les acteurs culturels amateurs, est à la fois atomisé, déconnecté des logiques institutionnelles et... concerné par plus d'une politique d'agglomération. Nombreuses sont en effet celles qui ont déjà prévu de consacrer une part de leur budget aux subventions culturelles, sans pour autant que les principes d'attribution en soient connus. Ce public, large, ne fait l'objet d'aucune information spécifique, et ne semble pas la rechercher, la stabilisation de leurs propres ressources (subventions municipales) mobili-

*L'engagement des élus locaux se manifeste à travers la façon dont les adjoints à la culture et les maires des communes périphériques débattent ensemble. Les sept monographies révèlent des configurations de négociation collective très variées : chaque situation illustre un volontarisme politique fragmenté, comme si le dossier culturel ne pouvait pour l'instant mobiliser les élus locaux qu'au prisme de considérations plus territoriales que sectorielles.*

sant l'essentiel de leurs (maigres) capacités d'action. Le fonctionnement de ces trois cercles permet de comprendre la faible mobilisation collective autour de l'enjeu d'agglomération. À la difficulté de l'action collective des individus artistes, maintes fois démontrée, s'ajoute l'hétérogénéité des positions (à l'égard de l'institution) et des intérêts (professionnels, territoriaux). Enfin, si l'on raisonne en termes de secteurs, l'un des constats qui s'impose est qu'il n'y a pas de domaines plus "agglomérables" par principe que d'autres.

#### Le volontarisme fragmenté des élus locaux

Parallèlement, la mobilisation des élus révèle un volontarisme politique limité à quelques influences qui ne sont pas nécessairement planifiées et concordantes. D'une part, on constate que la stratégie du leader politique de l'agglomération (le maire de la ville centre) donne le *tempo* des initiatives communautaires en matière d'intervention culturelle. Ce constat ne signifie naturellement pas que la culture devient

automatiquement un dossier d'agglomération mais montre la place toujours décisive de la ville centre dans le processus politique de négociation sur les nouvelles compétences. D'autre part, l'engagement des élus locaux se manifeste à travers la façon dont les adjoints à la culture et les maires des communes périphériques débattent ensemble. Les sept monographies révèlent des configurations de négociation collective très variées : chaque situation illustre un volontarisme politique fragmenté, comme si le dossier culturel ne pouvait pour l'instant mobiliser les élus locaux qu'au prisme de considérations plus territoriales que sectorielles, comme si la nature des

relations entre la commune centre et les communes périphériques surdéterminait fortement la teneur d'éventuelles négociations collectives sur le développement culturel.

#### Des institutions partenaires tenues à distance

Enfin, la question des collaborations que chaque agglomération tisse avec le conseil général, le conseil régional et la DRAC à l'occasion du passage en CdA révèle une situation sans équivoque : ces institutions partenaires sont tenues à distance des négociations et elles font, de leur côté, preuve de beaucoup de discrétion, se contentant d'attendre que chaque EPCI affirme ses nouveaux champs d'intervention. Le constat prend des inflexions plus ou moins prononcées selon le contexte, mais la tendance générale paraît étonnamment convergente : les agglomérations mettent en place leur dispositif d'intervention culturelle en vase clos, sans tenir compte ni des anciens intérêts croisés avec le département ni des champs futurs de co-intervention avec le conseil régional et l'État en région. Cette situation de non-dialogue révèle néanmoins deux cas de figure selon que l'agglomération intègre ou non l'idée de partenariats poten-

Alain Faure & Emmanuel Négrier

(suite page 28)

tiellement structurants. Il y a d'un côté les agglomérations qui comptent implicitement sur le passage en CdA pour renforcer ou reconfigurer les partenariats avec les échelons *provinciaux* (le département et la région). À Amiens, Montbéliard, Rodez et La Rochelle, les réflexions sont cantonnées à une dimension essentiellement technique pour l'instant. L'agglomération met à distance les *partenaires officiels*, mais elle ne préjuge pas pour autant du rôle que joueront peut-être demain ces relais départementaux et régionaux dans la définition d'une politique culturelle d'agglomération. Il y a de l'autre côté les agglomérations qui s'émancipent plus explicitement de toute relation contraignante avec les échelons supérieurs. À Montpellier, Rennes et Lyon, on perçoit une configuration des partenariats qui reflète une forme avancée d'autonomie sur les interventions culturelles. Cette tendance gagnera, à moyen terme, bien des agglomérations dès lors que l'élargissement de leur périmètre et leur assise démographique les placeront dans la catégorie potentiellement puissante des grandes métropoles urbaines.

#### Quelle métropolisation culturelle pour demain ?

Au-delà des informations relatives au long cheminement culturel des agglomérations et à la mobilisation différenciée de ses acteurs, les enquêtes ont aussi permis de *sonder les cœurs* des acteurs rencontrés pour mieux comprendre comment ils envisageaient le devenir institutionnel de leur ville. La forme de la communauté d'agglomération s'apparente surtout, pour l'instant, à une forte opportunité financière saisie par des communes pour conforter des pratiques de coopération et pour mutualiser des services publics. Le suivi des négociations internes à chaque agglomération montre en effet la place souvent centrale des négociations et des arbitrages permettant à chaque commune de tirer parti, sur le plan budgétaire et gestionnaire, de la nouvelle configuration d'agglomération. Pour autant, cette phase instrumentalisée de captation des avantages sonnants et trébuchants de la réforme ne doit pas faire oublier les enjeux plus substantiels qui pourraient concerner, à terme, la redéfinition des modalités de l'intervention culturelle dans les agglomérations et dans chaque commune. L'étude permet de lister trois séries d'enseignements sur des transformations de l'intervention culturelle qui pourraient fonder une donne communautaire inédite. Sur leur versant administratif, les dossiers culturels mettent en perspective des formules gestionnaires qui ébauchent une "centralité partagée" toujours instable et singulièrement malléable. Sur le versant artistique et esthétique, des indices convergents semblent montrer la place croissante des cultures d'agglomération qui privilégieront d'abord des médiations en quête d'intégration et d'animation socioculturelle. Enfin, sur un versant plus politique, il apparaît comme assez vraisemblable que le pouvoir d'agglomération portera une attention de plus en plus soutenue aux symboles culturels favorisant les stratégies métropolitaines de marketing institutionnel et de rayonnement international. À leur façon, ces trois pistes prospectives dessinent un déplacement des politiques culturelles

urbaines vers une donne communautaire territorialisée et pragmatique, c'est-à-dire se situant volontairement à bonne distance de l'universalisme du service public et de l'esprit de corps des grandes filières culturelles.

#### Centralité partagée et malléabilité administrative

Si l'on s'attarde sur la façon dont la gestion du dossier culturel est envisagée en termes administratifs et financiers, on est surpris de constater le recours, dans presque toutes les

*La forme de la communauté d'agglomération s'apparente surtout, pour l'instant, à une forte opportunité financière saisie par des communes pour conforter des pratiques de coopération et pour mutualiser des services publics.*

monographies, à des métaphores exprimant des situations pour le moins flottantes : une gestion culturelle au coup par coup, des effets *boule de billard* entre communes, une *dynamique de marchandage*, une *progression en crabe*... Dans tous les cas de figure, on retrouve au cœur du dispositif administratif quelques fonctionnaires proches du pouvoir politique qui ont

pour difficile mission d'inventer les contours techniques et budgétaires de cet intérêt communautaire incertain. Dans les différentes hypothèses d'évolution proposées à la fin de chaque monographie, plusieurs projections permettent d'envisager que cette activité administrative communautaire, à la fois incertaine et bricolée, débouche sur un modèle inédit de *centralité partagée*. La ville centre maintiendrait certaines prérogatives d'excellence artistique et pèserait sur les arbitrages communautaires, le financement des grandes institutions serait mutualisé au niveau de l'agglomération, la CdA se doterait d'une administration culturelle intervenant de façon sélective, et ce système imposerait aux partenaires extérieures une globalisation des financements. Sur un plan plus technique, cette intercommunalisation des dossiers culturels pourrait être caractérisée par une forte malléabilité administrative, tant sur le registre de la souplesse dans les négociations (une charte générale et des contrats sectoriels) que sur celui de la flexibilité des règles validées collectivement (avec la reconnaissance de l'asymétrie entre les communes).

#### Les cultures d'agglomération comme vecteurs d'intégration ?

La deuxième piste prospective concerne les courants d'idées et les influences artistiques qui pourraient s'affirmer spécifiquement à l'échelon de l'agglomération dans les années à venir. Si toutes les projections s'accordent à juger comme assez improbable l'avènement de véritables politiques culturelles d'agglomération, cette absence de mise sur agenda des priorités culturelles au niveau de l'agglomération révèle, en creux, une autre forme de médiation qui pourrait prendre, dans les années à venir, une place beaucoup plus structurante. On observe en effet que plusieurs CdA envisagent de donner une forte coloration culturelle et intégrative aux dossiers d'agglomération portant sur la thématique générique de la politique de la ville. C'est sans doute à partir des négociations entre les communes sur le devenir des structures d'animation socioculturelle que cette orientation pourrait s'affirmer. Les agglomérations d'Amiens, de La Rochelle et de Lyon fournissent trois exemples différents mais tout autant éclairants sur cette possible tendan-

ce. Les centres culturels de proximité possèdent des professionnels qui pourraient revendiquer avec force, demain, une dynamique d'agglomération orientée sur l'éducation populaire et l'insertion sociale. La technocratie culturelle de chaque CdA pourrait se préoccuper, à l'avenir, davantage d'aménagement du territoire et de cohésion sociale que de perfection artistique et d'innovation esthétique. Enfin, la promotion des cultures émergentes pourrait prendre une place importante dans une politique culturelle métropolitaine dès lors qu'il serait admis que la reconnaissance de ces pratiques artistiques jugées mineures valorise une identité métropolitaine au sein d'univers urbains surtout identifiés pour les troubles sociaux qui les traversent. Ces trois projections montrent que les mouvements d'idées des dynamiques métropolitaines dépendront peut-être de projets culturels d'intégration et d'animation. Dans cette hypothèse, les médiateurs culturels qui composeront alors le premier cercle des institutions métropolitaines posséderont un profil tout terrain et transversal de généraliste, loin, très loin, du modèle dominant des conseillers culturels en DRAC.

### Un pouvoir d'agglomération en quête de symboles identitaires

Enfin, sur un versant plus politique, l'exercice prospectif permet d'imaginer comment le pouvoir d'agglomération pourrait s'appropriier, à l'avenir, certains symboles culturels pour conforter sa légitimité et pérenniser son territoire d'intervention. Les scénarios qui concluent les études montrent à quel point chaque configuration territoriale reste dépendante d'une histoire intercommunale bordée d'opportunités politiques précises et de rapports de force singuliers. Le passage en CdA a en quelque sorte révélé les représentations du combat politique telles qu'elles s'affirmaient de

façon différenciée dans chaque contexte local. L'exercice prospectif a du mal à se dégager de ce décor "réaliste" d'échanges politiques territorialisés. Pour autant, le passage en CdA affûte des ambitions nouvelles chaque fois qu'il permet à ses leaders politiques d'affirmer un imaginaire territorial qui transcende des particularismes ou des clivages internes. Deux cas de figure sont à ce titre identifiables : celui où l'agglomération pourrait asseoir une partie importante de sa communication politique sur les ambitions culturelles de rayonnement qui étaient jusqu'alors exprimées par la ville-centre (comme à Montpellier et à Rennes, ou dans une moindre mesure à Amiens et La Rochelle), et celui où l'agglomération pourrait valoriser symboliquement les ambitions socioéconomiques affichées sur son territoire, que ce soit à partir de la ville centre (comme à Rodez), de la région urbaine (comme à Montbéliard) ou de la métropole (comme dans le Grand Lyon). Le premier cas de figure, caractérisé par la structuration d'un leadership politique fort, préfigure une politique de marketing institutionnel centrée sur les fonctions de centralité et de rayonnement de l'agglomération. Le second cas de figure illustre en revanche une situation où la donne culturelle serait plutôt mise au service d'autres stratégies de développement (l'excellence économique, la cohésion territoriale, le positionnement géostraté-

gique de la métropole...). Au-delà de ces deux cas de figure, l'une des nouvelles frontières de l'agglomération est située à la périphérie des villes. Désorganisé, desservi au gré des rares sensibilités artistiques et culturelles de ses élus, le périurbain s'illustre pour l'instant, par le biais de ses représentants, au travers de velléités de protection contre les effets jugés indésirables (notamment financièrement) de l'agglomération. Dans les phases de transition institutionnelle, ce sont souvent les grands leaders qui sont au-devant de la scène. Le stade de la consolidation désignera ce périurbain comme l'espace par excellence d'un aménagement territorial et d'une refondation des politiques culturelles urbaines.

### Conclusion

L'intervention culturelle dans les agglomérations pourrait-elle avoir des effets structurants sur les conditions de définition de l'intérêt communautaire dans les grandes villes en France ? En guise d'ouverture conclusive, nous ferons l'hypothèse que les indices culturels de centralité partagée, d'intégration sociale et de marketing identitaire qui se dégagent des réflexions prospectives accompagnent et illustrent le déplacement des politiques urbaines vers un modèle d'action publique plus territorialisé et plus pragmatique que par le passé. Ce constat, s'il s'inscrit sans surprise dans un contexte général de réorganisation des régulations collec-

*L'exercice prospectif permet d'imaginer comment le pouvoir d'agglomération pourrait s'appropriier, à l'avenir, certains symboles culturels pour conforter sa légitimité et pérenniser son territoire d'intervention.*

tives (mondialisation, gouvernance, néo-libéralisme, nouvelle économie et territorialisation de l'action collective...), prend néanmoins, dans ses composantes culturelles, une tournure explicative intéressante. On perçoit en effet avec la création des compétences culturelles d'agglomération que le leadership politique appréhende la mise sur agenda des *problèmes culturels* en acceptant des héritages terri-

toriaux mais en se démarquant, parfois fermement, d'un standard de politique culturelle urbaine qui orientait, depuis l'État culturel, la majorité des villes. Ce standard, au gré de la décentralisation et des effets de la déconcentration, est en voie d'épuisement. Ses acquis sont certes encore largement présents dans les cadres d'action des villes centre, mais leur transcroissance à l'échelle nouvelle de l'agglomération devrait pousser plus loin encore l'autonomisation des choix, du sens et de l'institutionnalisation des politiques culturelles urbaines.

Alain Faure & Emmanuel Négrier

A. Faure est chargé de recherche au CNRS-CERAT/IEP Grenoble  
E. Négrier est chargé de recherche au CNRS-CEPEL Montpellier

1 Recherche réalisée avec le concours de Corine Escaffit, Pierre-Alain Four, Michel Gault, Valérie Le Flécher, Philippe Teillet, Fabrice Thuriot et Antoine Vion.

2 Un ouvrage collectif intitulé *La politique culturelle des agglomérations* présentera l'intégralité de ces travaux. Il paraîtra au printemps 2001.

# La place de la francophonie dans les relations culturelles internationales des collectivités territoriales

À LA DEMANDE DU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES, DU MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION ET DE L'AGENCE INTERGOUVERNEMENTALE DE LA FRANCOPHONIE, L'OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES A RÉALISÉ<sup>1</sup> UNE ÉTUDE POUR CONNAÎTRE LES MOTIVATIONS DES COLLECTIVITÉS DANS CE DOMAINE, LEURS MODES D'ORGANISATION, LES FINANCEMENTS ET PARTENARIATS SUR LESQUELS ELLES S'APPUIENT.

La démarche retenue repose sur des entretiens avec les représentants politico-administratifs de 13 collectivités (villes, départements, régions), ainsi qu'avec des personnes ressources (experts, ministères, opérateurs officiels, structures d'appui aux collectivités...).

## Une francophonie "par défaut"

La première conclusion de cette étude porte sur la difficulté pour les représentants des collectivités, de définir la notion de francophonie, leurs politiques francophones, et même de décrire leurs actions en la matière. La francophonie des collectivités territoriales semble se caractériser par une absence de contours précis, une polysémie cachant une grande diversité d'acception, depuis le simple usage de la langue française jusqu'à une orientation plus politique porteuse de valeurs humanistes, solidaires, mais également d'ambitions économiques.

Cette polysémie se retrouve dans le caractère multisectoriel des actions menées, qui se répartissent autour de deux axes (accueil des cultures francophones en France/actions initiées dans les pays francophones) : à l'accueil ou aux échanges artistiques viennent s'ajouter des actions dans les domaines de la formation, du soutien à l'équipement, du patrimoine...

La dimension francophone est donc souvent présente sans pour autant apparaître de façon lisible, et encore moins constituer un axe structurant des politiques culturelles internationales des collectivités territoriales. La coopération-développement constitue néanmoins un champ où s'exprime particulièrement leur volonté de partenariat avec des pays historiquement liés à la France et souvent de langue française.

## Un axe francophone peu lisible

En terme de positionnement, les collectivités sont souvent "accompagnatrices" pour les actions relevant du secteur artistique dans lequel l'engagement des professionnels et des associations est relativement fort. En revanche, dans les

secteurs de la formation et dans les programmes de soutien au développement, les collectivités se situent plus fréquemment en position d'initiation.

L'étude souligne également l'absence de services ou de chargés de mission spécifiquement en charge de la francophonie : ce domaine relève à la fois des services culturels et internationaux, le partage entre les deux n'étant pas clairement établi même s'il existe des récurrences : au premier les échanges artistiques, au second les actions relevant de la formation, de l'appui au développement...

Enfin, les discours qui sous-tendent ces actions sont peu nombreux, peu structurés et peu structurants. L'étude souligne ainsi un décalage entre l'affichage francophone de certaines collectivités et l'absence de politique construite en la matière. Cette diversité des systèmes d'action se retrouve plus généralement dans l'ensemble des relations culturelles internationales des collectivités qui sont un domaine relativement nouveau d'intervention.

## Partenariats et relais institutionnels

Les collectivités sont très autonomes dans la définition de leurs actions en matière de francophonie, et revendiquent clairement cet aspect ponctuel et pragmatique de leurs démarches. Les partenariats multilatéraux restent peu nombreux qu'ils s'agissent de relations entre collectivités françaises, entre collectivités de plusieurs pays, ou entre les collectivités et l'État. En revanche, cette coopération multilatérale fait partie des objectifs de développement énoncés par les opérateurs officiels, ainsi que des "outils" proposés par les structures d'appui aux collectivités (notamment sous la forme de réseau).

Par ailleurs, la position de l'État reste peu lisible pour les collectivités territoriales : la francophonie ne semble pas être jusqu'à présent un axe fort de développement du ministère de la Culture et de la Communication, et elle se décline différemment selon les directions et services du ministère des Affaires étrangères, ne traduisant pas clairement une vision globale, une politique et des programmes d'action.

De plus, les collectivités s'interrogent sur leur légitimité d'intervention en matière de francophonie, domaine traditionnellement réservé à l'État, et sur l'intérêt nouveau de ce dernier pour les actions qu'elles peuvent mener sur ce thème<sup>2</sup>. En

Cécile Martin  
(suite page 32)

# Les parcours culturels à Annecy : vers la mise en œuvre d'une politique éducative locale concertée ?

LE 14 FÉVRIER 1997, LA VILLE D'ANNECY, L'INSPECTION ACADÉMIQUE DE HAUTE-SAVOIE, LES MINISTÈRES DE LA CULTURE ET DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS, SIGNAIENT LA CONVENTION DU "PLAN LOCAL POUR LE DÉVELOPPEMENT DE L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET L'AMÉNAGEMENT DES RYTHMES DE VIE DE L'ENFANT ET DU JEUNE À ANNECY". UNE MISSION D'ÉVALUATION DU PLEA A ÉTÉ CONFIEE À L'OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES<sup>1</sup>, AFIN DE DRESSER UN BILAN DU PARTENARIAT DÉVELOPPÉ ENTRE LES DIFFÉRENTS ACTEURS CONCERNÉS. LES RÉSULTATS DE L'ÉTUDE ONT ÉTÉ DÉBATTUS LORS D'UN SÉMINAIRE RÉUNISSANT LES COMMANDITAIRES, DES ENSEIGNANTS ET DES CADRES PÉDAGOGIQUES DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DES RESPONSABLES D'ÉTABLISSEMENTS CULTURELS ET DES INTERVENANTS. LES CONCLUSIONS PROPOSÉES CI-DESSOUS SONT TIRÉES DE CES DEUX APPROCHES.

## Les questions clés du partenariat

L'étude met en évidence une adhésion collective au programme des parcours culturels et l'intérêt manifeste des enseignants et des intervenants pour un partenariat clarifié et consolidé, ainsi qu'une pratique de la concertation plus régulière et plus proche du terrain. Par ailleurs, des questions ont été soulevées concernant la gestion, le déroulement et l'efficacité des parcours, interrogations qui supposent un engagement fort des partenaires institutionnels : l'enjeu majeur de l'intégration des parcours culturels dans les projets d'école ; l'intégration des parcours dans les stratégies des établissements et associations culturels ; la notion de contrat (entre les pouvoirs publics mais également entre les acteurs de terrain) ; la durée pour construire une "culture commune" des parcours culturels indispensable au partenariat ; le "hors temps scolaire" car tout ne peut se faire dans l'école qui vit déjà plus ou moins bien le risque d'invasion par l'extérieur...

## Les objectifs des parcours

L'objectif premier des parcours, "la sensibilisation systématique pour tous les élèves à la musique, aux arts plastiques, au livre et au patrimoine", est largement approuvé. Il s'agit d'un objectif égalitaire de développement général des enfants et d'insertion dans la vie culturelle locale voulu par la ville d'Annecy, qui sous-tend une forte implication des acteurs concernés. Les villes sont ici en position d'interface et tentent d'assumer la globalité d'un projet local.

L'élargissement à d'autres disciplines sera peut-être souhaité, mais il s'agit d'abord d'approfondir et de consolider les acquis en travaillant sur les tensions mises en évidence, qui permettent d'identifier les ajustements nécessaires entre des institutions et des acteurs dont les missions sont très différentes. Les rôles du comité de pilotage et du comité technique sont ici très précis : identifier et gérer ces tensions, non pour les faire disparaître mais pour prendre appui sur elles pour préciser la manière dont chacun concourt aux objectifs communs. Ces objectifs sont à la fois ceux des parcours et ceux du projet d'école : objectifs culturels et objectifs éducatifs doivent être convergents en évitant à la fois la scolarisation des "objets" artistiques et culturels, et la déstabilisation du projet pédagogique. Reste à gérer l'équilibre, maintes fois évoqué, entre savoirs fondamentaux et activités d'éveil de la sensibilité...

## La concertation et l'évaluation "en continu"

Une demande très forte de concertation a été formulée par les personnes rencontrées, ainsi qu'un besoin d'information, de communication et de débat, du "haut" vers le "bas" et du "bas" vers le "haut" au sein de l'Éducation nationale. Il s'agit également de créer et de faire vivre des lieux de gestion de l'interdisciplinarité entre éducation et culture. Ces procédures doivent être formalisées car elles permettent de toucher le plus grand nombre, de gérer les tensions, mais aussi de légitimer la concertation entre les acteurs directs sous des formes qu'il convient aux tutelles d'établir. Il est en effet essentiel que chacun puisse avoir une vision globale de ce qui se fait, pour situer son action dans un ensemble cohérent.

Par ailleurs, une pratique continue de l'évaluation pourrait apporter des réponses aux questions précédemment évoquées. Elle porterait sur plusieurs points : statistiques sur les parcours, analyse de leur insertion dans les projets d'école, de l'appropriation des initiatives culturelles par les enfants, des incidences des parcours dans les relations entre les établissements culturels et les publics concernés... Cette démarche permettrait, en outre, de nourrir le débat sur les orientations stratégiques. Rappelons que l'évaluation n'a de sens que si les objectifs sont affichés, transparents et inscrits dans un calendrier précis. En elle-même, l'évaluation, prolongée par la concertation et la formation, est un outil essentiel d'ajustement, d'infléchissement ou de confirmation des objectifs et de leur appropriation.

René Rizzardo, Cécile Martin  
*(suite page 32)*

## La place de la francophonie dans les relations culturelles internationales des collectivités territoriales

(suite de la page 30)

terme de stratégie politique se pose alors la question du rôle que l'État souhaite jouer dans ce domaine.

Le domaine du "symbolique" plus que celui de la stratégie politique ?

Si l'affichage d'un axe francophone semble parfois relever d'une opportunité (notamment financière) pour les collectivités, il semble que la francophonie soit avant tout le domaine du symbolique, de l'identité, bien plus que celui de la rationalité politique. Ainsi, en est-il par exemple des actions menées avec des pays ou régions historiquement liés (Afrique francophone, Québec, Louisiane...).

La francophonie renvoie enfin à une interrogation plus large sur le thème du multiculturalisme et de l'interculturalité. Dans ce sens, pour les collectivités locales françaises confrontées à la diversité culturelle de leurs populations, les échanges internationaux sont aussi une façon de proposer une politique adaptée à l'internationalisation de la vie culturelle locale, et de favoriser la participation à la vie collective des communautés issues de l'immigration.

Cécile Martin

Responsable des études, Observatoire des politiques culturelles

1 Étude réalisée par Lisa Pignot.

2 Mentionnons à ce propos les travaux de la Commission Nationale de la Coopération Décentralisée, qui a mené une enquête sur les domaines d'intervention des collectivités en matière de coopération décentralisée, et qui a engagé en juin 2000 une démarche de réflexion sur le thème "Francophonie et coopération décentralisée", à la demande du Ministre délégué.

## Références des études

La place de la francophonie dans les relations culturelles internationales des collectivités territoriales, étude réalisée par Lisa Pignot, pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles pour le ministère des Affaires étrangères, le ministère de la Culture et de la Communication, l'Agence intergouvernementale de la Francophonie, *Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, octobre 2000, 56 p., 90 FF, 13,75 euros.*

Les parcours culturels à Annecy : vers la mise en œuvre d'une politique éducative locale concertée ?, Isabelle Astier, François Baluteau, Jacqueline Gautherin, ISPEF, Lyon II. Étude pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles pour la ville d'Annecy, la DRAC Rhône-Alpes et l'Inspection académique de Haute-Savoie, *Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, octobre 2000, 42 p., 90 FF, 13,75 euros.*

## Les parcours culturels à Annecy : vers la mise en œuvre d'une politique éducative locale concertée ?

(suite de la page 30)

En conclusion

Le partenariat, outil majeur des parcours culturels, ne va pas de soi et implique un débat régulier. Les pouvoirs publics ont ici une responsabilité essentielle : organiser un lien étroit entre les problèmes rencontrés et le dispositif institutionnel, ajuster les moyens aux objectifs recherchés et à leur évaluation. Seule la cohérence de leur engagement commun dans la durée garantit la pertinence et la pérennité du dispositif.

En terme d'action publique, l'exemple des parcours culturels d'Annecy montre que la mise en œuvre contractualisée de politiques publiques de nature différente, peut concourir à certaines conditions, à la "mise en œuvre d'une politique éducative locale concertée". Le point d'interrogation associé à cette formule par l'équipe de recherche peut donc être partiellement levé. Il reste à savoir si la pérennité du dispositif est assurée et si chaque collectivité publique retrouve dans la durée les objectifs qu'elle privilégie, et les objectifs communs auxquels elle adhère. La collectivité locale joue de toute évidence le rôle de pivot d'un dispositif de nature à faire évoluer sa politique culturelle, car elle a, par fonction et par nécessité, une vue d'ensemble de la population concernée, de ses caractéristiques, de ses temporalités, voire de ses aspirations. Décentralisation et déconcentration sont ici étroitement associées par le partenariat.

Signalons enfin que l'Observatoire poursuit sa réflexion sur le thème de l'éducation artistique, en particulier dans le cadre d'une évaluation du Réseau de ressources culturelles pour l'éducation artistique de la ville de Castres, désormais compétence de l'agglomération Castres-Mazamet (étude en cours d'achèvement).

Dans les deux cas l'importance de l'engagement des villes, interfaces entre les enjeux culturels et les enjeux éducatifs, a été déterminant. Pour autant, le partenariat institutionnel, à condition que chacun s'implique réellement, ce qui n'est pas évident pour les DRAC plus éloignées du terrain, est indispensable, non seulement pour lancer ou pour renouveler les actions, mais pour les assumer en continu et dans la proximité.

René Rizzardo,  
Directeur,

Cécile Martin,  
Responsable des études, Observatoire des politiques culturelles

1 L'évaluation du PLEA d'Annecy a été réalisée par Isabelle Astier, François Baluteau et Jacqueline Gautherin, Institut des sciences et pratiques d'éducation et de formation, Université Lyon II - Lumière.

# Sur les modes de gestion des équipements culturels

Droit et culture, l'association des deux termes est désormais classique<sup>1</sup>. Lieu de conservation, de création, de diffusion, d'exploitation..., le champ culturel sollicite toutes les branches du droit (droit des obligations, propriété littéraire et artistique, droit social, droit fiscal) et particulièrement le droit administratif, compte tenu de la forte intervention de l'État et des collectivités territoriales.

*L'observatoire* publiera désormais régulièrement des chroniques juridiques visant tant à éclairer un aspect technique particulier qu'à contribuer à la réflexion relative aux modalités d'appréhension de la culture par le droit.

La première de ces chroniques est consacrée aux modes de gestion des équipements culturels, question d'actualité au regard du projet de création d'un établissement public local à objet culturel et à la veille du centenaire de la loi du 1<sup>er</sup> juillet 1901 relative au contrat d'association.

Volonté de création de nouveaux outils juridiques  
 Nombreux sont ceux qui depuis quelques années appellent à la création de nouveaux outils juridiques. Le débat porte essentiellement sur l'opportunité de créer une nouvelle catégorie d'établissement public local à objet culturel. Certains parlementaires (la création d'une nouvelle catégorie d'établissement est une compétence législative) se sont saisis de cette question et ont déposé des propositions de loi (voir notamment la proposition de loi n° 288 présentée par M. Le Sénateur Ivan Renar lors de la session ordinaire 1998-1999). Le ministère de la Culture a quant à lui confié à l'Inspection générale de l'administration des Affaires Culturelles une mission relative à l'usage des instruments juridiques existants pour la gestion des services publics culturels des collectivités territoriales (Rapport de Mme Chiffert, M. Lecat et M. Reliquet, février 1999). Le secrétaire d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle a récemment rappelé son attachement à ce projet en insistant sur la dimension partenariale (coopération entre l'État et les collectivités territoriales ou entre celles-ci uniquement) du nouvel établissement (Policultures, octobre 2000, n° 52, p. 6).

L'hypothèse de la création d'une nouvelle forme juridique de droit privé est également évoquée. Il s'agirait d'une société à but non lucratif inspirée notamment du système coopératif (voir : "Sociétés sans but lucratif, une question de statut ?", Culture et proximité, n°4).

De fait, de nombreux acteurs du ou plutôt des secteurs culturels font état de difficultés et expriment une insatisfaction.

## Grande variété de modes de gestion

Tant le droit public que le droit privé offrent pourtant une grande variété de modes de gestion. Les collectivités territoriales peuvent ainsi gérer directement leurs activités, les individualiser dans le cadre de régies personnalisées, les inscrire dans une politique de coopération (EPCI et GIP). De même, les réglementations applicables aux activités culturelles imposent très rarement une forme juridique, mais au contraire visent plutôt à permettre la gestion de ces activités par toutes les personnes morales de droit privé. Tel est le cas par exemple de l'Ordonnance du 13 octobre 1945 qui permet le subventionnement des entreprises de spectacles quelle que soit leur forme juridique.

Face à cette multitude de propositions juridiques, on peut s'étonner de la vivacité des débats et s'interroger sur les

causes de l'émergence de ceux-ci.

En première réponse, on peut penser que les difficultés juridiques résultent de l'évolution du droit et/ou des pratiques culturelles. Cette double évolution justifierait alors l'inadéquation ressentie entre les besoins pratiques et les cadres juridiques proposés. On peut citer, à ce titre, l'intervention croissante des collectivités territoriales à la suite des lois de décentralisation ainsi que la réglementation récente des délégations de service public.

On peut également émettre l'hypothèse de la modernité de la prise en compte des contraintes juridiques. Le secteur culturel semble en effet s'être développé de façon empirique sans grande considération pour les règles de droit. Par le passé, s'agissant d'activités publiques, les difficultés ont souvent été ignorées ou esquivées au moyen du recours abusif au contrat d'association. Le resserrement nécessaire des pratiques administratives et la jurisprudence de la Cour des comptes et des Chambres Régionales des comptes ont mis un terme à ces dérives associatives. On peut, nous y reviendrons, regretter que ces abus passés fondent désormais un rejet de principe, tout aussi critiquable, de la forme associative.

C'est dans ce contexte que l'appel à la création de nouveaux outils juridiques s'est fait de plus en plus pressant. Ce retour à la réalité témoigne d'une plus grande maturité juridique et devrait permettre de mieux appréhender la nature juridique des activités culturelles et les modalités de leur intégration dans notre système de droit.

#### Choix entre association et société commerciale

Il ne s'agit donc pas, dans un premier temps, de partir d'une difficulté précise (régime fiscal, statut du dirigeant...) et de revendiquer une solution particulière. Une telle méthode risquerait d'aboutir à un catalogue de revendications certainement peu réalistes et dont l'agrégation serait peu lisible et difficile. La résolution d'une problématique, en dehors d'une analyse globale, est surtout souvent peu pertinente. L'exemple du secteur du spectacle vivant est à ce titre intéressant. En son sein, certains ont pu souhaiter recourir à la forme commerciale au motif qu'elle permettrait de mieux garantir le statut du dirigeant. Ce point est en effet important dans les cas où les financements publics sont attachés à un homme et à son projet et non pas à la structure. Le statut de gérant (majoritaire ou égalitaire) a pu alors être privilégié. Fonder le choix d'une forme juridique (ici la SARL) sur une telle analyse paraît critiquable tant sur le plan des principes qu'en pratique. Si on revient à l'alternative association/société commerciale, force est de constater que la première permet d'aboutir au même résultat. Le président d'une association peut, dans le cadre des statuts, disposer de pouvoirs importants et être rémunéré (voir notamment Cass. Soc., 3 nov. 1994, n° 4031D : RJS 12/94 n°1425 - La

rémunération du dirigeant remet en cause le caractère désintéressé de la gestion, première condition nécessaire à la reconnaissance de la non lucrativité au sens fiscal. Cette question est cependant sans conséquence, si l'association est déjà soumise aux impôts et taxes dits commerciaux. Par ailleurs, en matière sociale la problématique du président rémunéré devrait être identique à celle du gérant salarié majoritaire). Plus classiquement, le directeur de l'association peut disposer statutairement de pouvoirs importants. Certains prétendent alors qu'un tel aménagement constitue un dévoiement du contrat d'association et qu'il n'est pas démocratique. D'un point de vue strictement juridique, cette critique est pour le moins discutable, s'agissant d'un contrat

dont la validité est régie par les principes généraux du droit applicables aux contrats et obligations (loi du 1<sup>er</sup> juillet 1901, art. 1<sup>er</sup>). Cette critique est d'autant moins percutante que les sociétés commerciales créées dans notre hypothèse ne connaissent pas de véritable *affectio societatis*, élément qui constitue pourtant une des conditions du contrat de société. Par ailleurs, la société commerciale n'est pas plus démocratique qu'une association fermée.

Enfin, dans certains cas, la forme commerciale peut susciter d'autres difficultés (le fait qu'en droit au moins, le gérant devienne propriétaire d'un patri-

moine largement constitué au moyen de subventions, l'absence de garanties juridiques quant à l'absence de partage des bénéfices et quant à la cession par le gérant de ses parts sociales à terme, l'impossibilité pour les collectivités territoriales, sauf décret pris en Conseil d'État, de participer aux instances de la société...).

On voit que choisir une structure sur la base d'un point particulier, sans s'attacher à la nature de cette forme juridique et à la finalité du projet, est souvent illusoire tant la réponse apportée au problème identifié a pour corollaire d'autres difficultés.

#### Choix de la structure selon la finalité du projet

S'agissant de la nature des activités trois questions paraissent essentielles :

- L'activité constitue-t-elle un service public ?
- L'activité s'inscrit-elle dans le secteur marchand ?
- A-t-elle une finalité lucrative ? (au sens juridique du terme, c'est-à-dire a-t-elle pour finalité le partage des bénéfices ?)

Les deux premières questions renvoient à une analyse fonctionnelle, la dernière plus à une forme juridique (l'association). On sait que les activités culturelles sont susceptibles de constituer un service public. La reconnaissance de services publics devrait être de plus en plus fréquente tant la jurisprudence consacre une conception extensive de cette notion (Rapport public 1999 du Conseil d'État, p. 273). Force est d'ailleurs de constater que de nombreuses conventions conclues par l'État justifient, sans rigueur excessive,

l'octroi au cocontractant de subventions par le recours à la notion de service public. Cette qualification est logique s'agissant d'activités de personnes publiques gérées en régie directe. Elle peut être plus contestable pour des activités traditionnellement gérées par des personnes privées. Elle reflète en tout cas une conception politique inscrivant largement les activités culturelles dans la sphère publique (même si elles sont en gestion privée). Elle implique également de déterminer le positionnement de la personne privée par rapport au service public. Celle-ci est-elle délégataire du service public ? (au sens de la loi du 29 janvier 1993 dite loi Sapin), est-elle associée à ce service public ou bien intervient-elle au titre d'un marché public ? Reste à identifier la

personne publique à laquelle est rattaché le service public. Cette question n'est pas sans susciter des difficultés lorsque la structure privée intervient dans le cadre d'une politique publique fondée sur une coopération entre l'État et une ou plusieurs collectivités territoriales (dans une telle hypothèse, en cas de délégation de service public, on ne peut que s'interroger quant à la personne déléguant le service public). Il convient aussi de déterminer la nature de ce service public. Présente-t-il un caractère administratif, industriel et commercial ou un caractère mixte ? De ce caractère dépend, au moins partiellement, le régime juridique applicable ; le service public administratif appelant une gestion publique, le caractère industriel et commercial emportant une large soumission au droit privé. Si les deux qualifications sont possibles, l'affirmation du caractère industriel et commercial d'un service public local est rare. On peut cependant s'interroger sur le sens des qualifications retenues tant il apparaît en pratique que c'est le régime juridique recherché qui commande la nature du service public et non l'inverse. L'enjeu réside souvent dans la question de l'application de l'article L 2224-1 du code général des collectivités territoriales qui dispose une règle d'équilibre financier pour les services à caractère industriel et commercial. La nécessité de financements publics incite alors à exclure ce caractère industriel et commercial (on pourrait cependant se demander si ces financements ne constituent pas des compléments de recettes compatibles avec l'article L 2224-1 précité).

#### Les activités culturelles intégrées au secteur marchand par le droit fiscal

Le droit fiscal semble retenir une solution inverse en intégrant largement les activités culturelles dans le secteur marchand. À la suite des instructions du 15 septembre 1998 et du 16 février 1999 relatives au régime fiscal des organismes sans but lucratif, nombre d'activités culturelles ont en effet été considérées comme présentant un caractère concurrentiel et comme étant gérées selon des modalités similaires à celles des entreprises commerciales. Certes, le droit fiscal est autonome. On peut toutefois se demander si les critères fiscaux ne sont pas proches de ceux utilisés par le juge

administratif pour qualifier la nature d'un service public. Il est également vrai que le sens de la qualification fiscale est incertain, tant des considérations pratiques ont guidé le "choix" de l'intégration dans le secteur marchand. Il s'agissait ici de conserver le bénéfice de l'assujettissement à la TVA ce qui, selon la nouvelle doctrine fiscale, implique de considérer l'activité comme étant lucrative au regard de l'impôt sur les sociétés. *In fine*, la nature d'une partie des activités culturelles et celle des politiques publiques paraissent encore mal appréhendées en droit. Cette insuffisance s'explique, outre la grande diversité des activités culturelles, certainement par la recherche systématique de solutions ponctuelles, souvent au détriment d'une réflexion plus globale.

Une telle approche pragmatique est nécessaire au quotidien. Elle comporte des limites.

#### Création d'un établissement public de coopération culturelle

La réflexion et les débats actuels devraient permettre de mieux appréhender juridiquement les activités culturelles. Le rapport de l'Inspection générale de l'administration des Affaires Culturelles qui analyse les différents secteurs culturels constitue à ce titre un apport précieux. Les dernières propositions de création d'un établissement public de coopération culturelle paraissent intéressantes en ce qu'elles reflètent la politique de collaboration entre l'État et les collectivités territoriales. Il

reste, à valider la volonté politique de l'État de s'engager à côté des collectivités territoriales dans un cadre institutionnel, à préciser le régime auquel serait soumis cet établissement et surtout de préciser les activités qui ont vocation à être gérées dans ce cadre. Ce dernier point impliquera certainement de clarifier le positionnement par rapport au service public de certaines personnes morales de droit privé.

Faut-il créer d'autres structures juridiques ? On en voit mal l'intérêt, tant la gamme des possibilités est déjà grande. L'aménagement de certains modes de gestion, notamment des régies personnalisées, devrait être suffisant. La diversité des activités culturelles renvoie à celle des statuts juridiques. Il ne faut également pas trop attendre des structures juridiques. L'enjeu est plus d'appréhender juridiquement les fondements de certaines politiques culturelles que de rechercher une boîte miracle.

Éric Baron  
Avocat au Barreau de Paris

1 - Cf. sur ce droit : *Droit de la culture*, J.-M. PONTIER, J.-Cl. RICCI, J. BOURDON, Paris, Précis Dalloz, 1996.

# Le chroniqueur, le procureur, l'édile et le chercheur

## *Regards croisés sur la culture*

La culture n'est pas un luxe. La fin du jacobinisme culturel, François de Mazières préface de Jacques Rigaud, Paris, éditions ESKA, 1999, 204 p., 120 FF, 18,32 euros.

Le gouvernement de la culture, Maryvonne de Saint-Pulgent, Paris, Gallimard, coll. Le débat, 1999, 378 p., 130 FF, 19,85 euros.

Le 5<sup>e</sup> pouvoir. La culture et l'État de Malraux à Lang, Claude Mollard, Paris, Armand Colin, 1999, 572 p., 180 FF, 27,48 euros.

La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'action publique, Vincent Dubois, Paris, Belin, 1999, 381 p., 140 FF, 21, 37 euros.

La fin de ce XX<sup>e</sup> siècle a été marquée, pour en rester modestement à ce que l'Observatoire se donne pour mission d'observer, par la publication de plusieurs ouvrages sur les politiques culturelles. Le fait est somme toute assez rare pour qu'on s'y arrête et qu'on s'interroge à la fois sur ce qui motive les auteurs et sur ce qu'ils ont à nous dire. Si on remonte quelques années en arrière, on se souvient de la publication des essais d'Alain Finkielkraut, de Michel Schneider et de Marc Fumaroli, qui pour brillants qu'ils étaient, ont laissé comme un goût de cendre. Ils s'employaient, avec des motivations et des arguments différents, à désespérer les naïfs, dont je suis, de l'intérêt et de l'utilité de l'action publique en faveur de la culture. Ils ont installé du même coup un climat morose que l'ouvrage de Jean Caune, *La culture en action 1992*, de facture plus universitaire n'a pas modifié. À cette avalanche de scepticisme et de nostalgie, on ne peut qu'opposer l'entreprise de "refondation" pilotée par le ministre Douste-Blazy et confiée à la commission du Commandeur Rigaud. La tâche était sans doute énorme et la feuille de route mal rédigée puisque la mission des fondateurs s'est surtout attelée aux *structures* de la politique culturelle là où les critiques visaient la définition de son *projet*. C'est pourquoi la publication récente de plusieurs ouvrages sur les rapports entre culture et politique, et plus précisément sur ce qui est au centre de ces rapports, la politique culturelle, mérite une attention particulière.

Trois livres écrits par des auteurs qui ont chacun leur singularité mais qui ont en commun d'être, à un titre ou à un autre, des praticiens des politiques culturelles, relancent le débat sur les avantages, les limites ou les errements de la politique culturelle. Le premier (dans l'ordre de parution), celui de François de Mazières, (FDM) exprime le point de vue d'un élu local, adjoint au maire de Versailles et président de la Fédération nationale des Collectivités territoriales pour

la Culture, annonce "la fin du jacobinisme culturel". Le deuxième, œuvre d'un haut fonctionnaire qui fut directeur du Patrimoine au ministère, Maryvonne de Saint-Pulgent (MSP), propose une radioscopie du "gouvernement de la culture". Le troisième enfin, provient aussi d'un ancien directeur du ministère puisque Claude Mollard (CM) y a créé la Délégation aux arts plastiques avant de se consacrer, dans le "privé" à l'ingénierie culturelle, et dresse un bilan de Malraux à Lang.

Ces trois auteurs ont un point commun professionnel : MSP est conseiller d'État, FDM inspecteur des finances, et CM administrateur civil, ou, pour le dire plus simplement, au-delà de leurs titres professionnels, il s'agit de trois anciens élèves de l'ENA. C'est un point sur lequel je reviendrai. Je ne peux rendre compte de ces trois ouvrages sans en mentionner un quatrième, produit cette fois par un universitaire, Vincent Dubois (VD), enseignant de science politique à l'Institut d'études politiques de Strasbourg. Il ne s'agit pas de lui demander d'arbitrer, au nom de la science, une controverse un peu chaude, mais de l'éclairer, notamment par le détour de la genèse de la politique culturelle, plus généralement pour servir de "guide de lecture" des trois autres ouvrages. En effet, l'analyse des débats auxquels a donné lieu le problème de l'intervention publique dans le domaine culturel depuis plus d'un siècle met notre actualité en perspective. Si cette actualité est faite davantage d'interrogations et d'irritations que de constats sereins sur la richesse toujours croissante de notre vie culturelle et de quitus sur la pertinence des politiques qui la rendent possible, c'est que la vie culturelle n'est pas un long fleuve tranquille, pas plus, fort logiquement que les politiques qui s'y attachent. Voilà pourquoi le livre de VD, qui dans deux de ses trois parties affiche une problématique essentiellement socio-historique, est sans doute le plus actuel de ceux que j'examine ici : il explore le mystère de ce continuel déficit de légitimation dont souffre la politique culturelle au-delà de ce que nous en disent les acteurs-commentateurs d'aujourd'hui.

Je retiens, au risque d'un schématisme réducteur dont j'ai conscience, trois dimensions communes aux trois livres de MSP, FDM et CM. La première interroge les rapports entre la dynamique culturelle de la société et la manière dont la politique culturelle s'en empare pour proposer un projet collectif. La deuxième établit une sorte de sociologie de l'administration culturelle en évaluant les moyens institutionnels - structures administratives, financements, formules juridiques, etc. - à travers lesquels se réalise la politique culturelle. La troisième cherche à s'évader des contraintes sociales et structurelles et veut rendre compte de l'action des acteurs les plus impliqués : ministres, haut fonctionnaires, artistes, professionnels. Certes, chacun de nos trois auteurs met un accent différent sur chacune de ces trois dimensions, on le verra mieux dans la deuxième partie, mais c'est ce qui justifie à mes yeux leur réunion ici.

### La politique culturelle n'est pas un long fleuve tranquille

C'est une idée bien partagée que de vouloir établir les quartiers de noblesse de la mission que l'on exerce : l'inscription

dans une généalogie fameuse rejaillit sur nos actes d'aujourd'hui. Elle peut aussi motiver une certaine arrogance, ou bien encore consoler de l'indifférence dans laquelle on est tenu. Ces différents sentiments apparaissent mêlés dans la volonté qu'ont nos auteurs de dire à la fois la grandeur historique de la mission culturelle de l'État et la difficulté de la légitimer au jour le jour. Il est clair en effet, que la politique culturelle s'enracine dans la culture politique de la France. Pour MSP, la culture c'est "la grande affaire" du pays depuis des siècles. L'État d'un côté, la culture de l'autre sont les deux grands invariants qui définissent la France ; ils varient même solidairement : "la politique des lettres et des Beaux-Arts a donc grandi avec cet État, suivi ses vicissitudes et ses mutations, souffert de ses reculs, profité de ses conquêtes" (p. 10). C'est dans ce style gaullien qu'elle applique logiquement cette co-variation au temps présent et qu'elle fournit la base justificatrice de son propos puisque la politique culturelle "partage aujourd'hui logiquement la crise et le discrédit de l'État" (p.11). "L'État culturel", formule qu'elle reprend à Marc Fumaroli, existe depuis François I<sup>er</sup>. FDM relève, dans le même sens, que Jack Lang a choisi d'écrire une biographie de ce même roi (p.23). Mais cet auteur cherche les racines d'un centralisme de type instrumental dans l'Ancien Régime et adopte une méthode tocquevillienne. Il établit des "constantes" issues de l'Ancien Régime alors que MSP s'attache non au centralisme mais à son esprit de grandeur. CM se méfie de ces généalogies tout en reconnaissant : "il y a du Louis XIV et du Napoléon dans notre politique culturelle contemporaine" (CM, p.6). S'il évoque "François et Jack" quand il parle de la photo qui orne le "bureau du maire de Blois", ce n'est pas celle du Valois, mais bien entendu celle où il figure en compagnie de François Mitterrand. Cette photo - curieusement il ne mentionne pas la biographie consacrée par Lang à François I<sup>er</sup> - fait écho à d'autres photos, celle de De Gaulle et Malraux (p. 211) et plus loin, celle qui, rue de Valois cette fois, est posée sur la cheminée du bureau du ministre : Pierre Mendès-France et François Mitterrand, le jour de l'investiture du président (p. 216).

MSP estime que la Révolution fit avancer l'État culturel à "pas de géants". La remarque n'est pas seulement d'ordre historique. Elle retient surtout la dimension pédagogique de l'instruction par les Beaux-Arts qu'inaugure la révolution et manifeste ainsi son attachement et sa prédilection pour l'éducation artistique comme socle de toute politique culturelle. Par là, elle prend ses distances à l'égard de l'influence qu'exerce les artistes sur les responsables publics et qui nous vaut une "politique apollinienne" contre une politique de démocratisation de la culture. C'est sous la forme du dilemme qu'elle aborde cette question fondamentale. D'un côté, il y a une sorte d'acharnement étatique, non exempt d'arrière-pensées électorales, à faire le bonheur culturel de citoyens qui n'en demandent pas tant, de l'autre la pression incessante des artistes qui réclament par exemple que l'on subventionne l'écriture de "kilomètres de partitions musicales peu susceptibles d'être jamais jouées" (MSP, p. 138) ou d'œuvres d'art plastiques qui encombrant les remises des FRAC et des musées. Le soutien inconditionnel de l'offre contribue ainsi à abriter les artistes du jugement du

public à travers une confrontation directe. Ce système aboutit à une double conséquence : il accentue l'échec de la démocratisation culturelle puisqu'une offre culturelle accrue est impuissante à gagner de nouveaux publics ; il rend insupportable la faillite des avant-gardes artistiques qui ne rencontrent pas un public en manque chronique d'appétit culturel, en raison même de l'abri dont ils bénéficient. Référence est faite ici à la polémique menée dans les revues *Esprit*, *Le Débat* et *Commentaire* au début des années 90.

#### Infortunes de l'ambition démocratique

L'analyse de FDM sur ce point est assez différente car il remarque que l'ambition démocratique initiale a fait place à un système "fortement élitiste" (p. 30), qui fait qu'aujourd'hui le principe de la démocratisation tourne à vide. Même s'il reconnaît que l'augmentation des subventions a eu pour effet de "replacer les artistes dans l'exacte situation du courtisan qui sait devoir tout à son prince" (FDM, p. 41), il interprète les statistiques sur les pratiques culturelles dans un sens nettement plus optimiste. Pour lui, elles révèlent surtout une diversification des formes culturelles et des attentes des publics, c'est-à-dire un passage, certes encore inachevé, mais encourageant à "une nouvelle logique du financement public de la Culture" orienté vers la demande (p. 75).

C'est avec une grande prudence que CM aborde la question de la démocratisation au point que l'on se demande ce qu'il pense vraiment de ce "grand mythe mobilisateur" (p. 45). Il rappelle que Malraux considérait l'engouement des adhésions aux nouvelles maisons de la culture comme preuve du succès de sa politique et règle très laconiquement la polémique ouverte par les sociologues à ce sujet par cette phrase "Et les pratiques culturelles restent souvent en deçà des espérances (que les chiffres) voudraient faire accroître" (CM, p. 93).

#### Controverses politiques et méthodologiques

Espérance ou mission impossible ? On ne peut répondre sans prendre en compte la façon dont les auteurs inscrivent la politique culturelle dans son historicité. Il ne s'agit pas ici de retracer ni le passé de la notion ni la vision qu'ont de ce passé nos auteurs. Mais on peut tester ce rapport à l'histoire à travers ce qu'ils disent de Jeanne Laurent. Pourquoi J. Laurent ? Parce qu'elle est dans l'imaginaire des gens de culture, qu'elle s'est elle-même beaucoup exprimée sur le sujet et que Marc Fumaroli en a fait le symbole de ce qu'il rejette : Sainte Jeanne pour les uns, l'Antéchrist pour les autres. VD remarque aussi qu'elle se livre dans ses écrits à des "épopées négatives" (p. 20) alors que nos auteurs donnent plutôt l'impression d'un geste épique de la culture. VD évoque, contre l'idée d'une continuité nécessaire de la politique culturelle, un moment de "grand retournement" par lequel, à partir de 1959, les problèmes culturels traditionnellement construits par les artistes et les intellectuels "contre l'État" deviennent des "problèmes d'État" (p. 153). CM, qui se refuse à écrire le chapitre obligé sur l'histoire, n'en adopte pas moins le même ton épique pour évoquer les œuvres

de Malraux et Lang. S'il cite lui aussi J. Laurent, c'est pour contester qu'elle soit un point de départ, comme le prétend M. Fumaroli. N'est-ce pas plutôt un agacement à l'égard de la "tsarine" qui s'était opposée à son projet de création du Centre national des arts plastiques ? Dans le bilan négatif qu'il établit de la IV<sup>e</sup> République, FDM ne retient que "Cette femme (qui) a en effet littéralement incarné la décentralisation dramatique" (p. 32). Quant à MSP, elle fait assez peu de cas du travail de J. Laurent qui lui paraît avoir dressé sa propre statue dans ses livres (MSP, p. 52). On le voit, le débat sur les origines, n'est pas une simple controverse sur des faits historiques, c'est l'affirmation d'une position méthodologique et politique. Le problème fondamental revient à savoir s'il existe une politique de la culture en dehors de l'appareil qui la met en œuvre et en dehors de son budget, ce qui est la position de Malraux lui-même ("il n'y avait pas d'affaires culturelles, avant tout parce qu'il n'y avait pas de budget particulier aux affaires culturelles", Malraux cité par MSP, p. 33). Au contraire VD cherche comment une politique culturelle se définit par un long travail de catégorisation que l'appareil administratif dédié ne fait que matérialiser. Et encore, ajoute-t-il, parce que ce travail de catégorisation se poursuit sans cesse, il est méthodologiquement premier. Il est donc une œuvre collective où l'on peut certes distinguer des acteurs cardinaux mais il n'est pas possible de s'en tenir à eux, ni d'ailleurs de s'en tenir aux seuls acteurs et à leur système de relation puisque le poids des institutions, des règlements, des références la façonne tout aussi sûrement.

En revanche sur l'autre terme du débat, CM se livre à un plaidoyer passionné. On ne pouvait en attendre moins du créateur de la Délégation aux arts plastiques. Mais c'est plutôt toute l'action du ministère Lang, que son titulaire n'hésitait pas à présenter comme "le ministère des créateurs et des jeunes" (CM, p. 226), qui est ici en cause. La primauté accordée à la création artistique dans l'action de Jack Lang, que MSP dénonce comme un "enrôlement politique des créateurs" est cependant loin d'être univoque : elle tente de synthétiser des orientations qui avaient paru jusqu'alors contradictoires. Lang a certes choyé et célébré les artistes mais en élargissant la catégorie, au nom de la démocratie culturelle et du devoir politique d'intégration, au delà des petites cliques bien "abritées" ; il leur a assigné de plus l'obligation de reconnaître les réalités économiques et gestionnaires. Cette alliance des contraires, explique CM, vient de la répugnance qu'éprouve Lang à l'égard des cadres intellectuels et artistiques, sociaux et politiques trop établis : il veut "dépasser" les oppositions institutionnalisées et les définitions acceptées (p. 303).

#### La décentralisation oui, mais...

On peut se demander si Lang y est parvenu dans tous les grands domaines de l'action culturelle. En matière d'éducation artistique, CM cite des mesures importantes comme le protocole Culture-Éducation nationale de 1983, la réorganisation du ministère avec la création de la Délégation au développement et à la formation qui devient l'interlocuteur du ministère de l'Éducation nationale pour la mise en place des jumelages et des plans locaux d'éducation artistique.

Le dialogue semble enfin noué avec ce ministère associé-ri-val que Lang avait qualifié de "mammoth momifié par la glaciation administrative" (Lang cité par CM, p. 242). Ceci n'est pas du tout suffisant aux yeux de MSP qui dénonce la permanence depuis Malraux du discrédit jeté sur la connaissance et l'instruction, "fatale(s) à la culture" (MSP, p. 317). Ce tour d'esprit malheureusement durable, et que les mouvements d'éducation populaire n'ont pu enrayer, est responsable de la médiocrité de l'éducation artistique en France. Elle met au crédit de l'alternance de 1986-88 l'adoption de la loi de 1988 sur les enseignements artistiques dont les ambitieux objectifs ne trouveront pas leur traduction financière une fois J. Lang revenu au ministère. MSP se borne à constater rapidement l'incapacité des administrations de la culture et de l'Éducation à trouver un terrain d'entente. FDM consacre au contraire un chapitre à "L'éducation artistique en péril" (p. 109). Il note qu'au cours des années 80 le ministère n'a pas poursuivi les efforts du plan Landowski initié en 1966 et que nous sommes parvenus aujourd'hui à "cette situation assez stupéfiante" (FDM, p. 109) qui fait que l'éducation artistique relève de la seule bonne volonté des municipalités alors qu'elle devrait être une priorité pour la nation. C'est reconnaître aussi que la responsabilité de cette carence est bien partagée. Il relève quelques initiatives encourageantes comme celles des jumelages entre établissements scolaires et culturels de 1992, il pense de même que l'éducation artistique est un puissant moyen d'insertion sociale à condition que les différentes mesures qui s'en inspirent veillent à la qualité de ce qui est proposé et des intervenants. Il appelle à une réforme dans la veine de ce qu'avait proposé le rapport de René Rizzardo en 1989 sur la décentralisation culturelle, dont l'esprit, sinon la lettre sont de nouveau d'actualité puisque la ministre Catherine Tasca a confié au même René Rizzardo une étude de suivi de ses "protocoles expérimentaux de décentralisation" visant à clarifier les responsabilités des différentes collectivités dans les domaines du patrimoine et de l'éducation artistique.

Précisément, cette question de la décentralisation possède chez nos auteurs un statut mixte : elle est encore l'affirmation d'une "mission" dans la mesure où il s'agit d'encourager création, diffusion et animation culturelle au plus près des réalités sociales et locales ; elle est déjà un problème d'organisation administrative, de répartition des compétences et des financements. C'est bien sous cette double dimension qu'elle est abordée par FDM. Il situe l'apogée du centralisme culturel à la française en plein cœur des années Lang, période qui est paradoxalement celle de la grande réforme de décentralisation. Ce paradoxe, accepté par les élus locaux (FDM, p. 47) dont J. Lang avait même obtenu qu'ils fassent un effort financier supplémentaire au moment où doubleraient les crédits nationaux, suffit à figer devant l'histoire l'image jacobine du ministre, voire son image "parisien-niste" si on se réfère aux lourds investissements pour les grands chantiers présidentiels (un Très Grand Bâclage dit FDM à propos de la Bibliothèque Nationale). MSP exerce également sa verve sur le "goût de la bâtisse" (p.189) que manifestent les élus locaux en suivant le mauvais exemple du président Mitterrand. MSP cite plusieurs fois dans le livre cette phrase, évidemment très révélatrice de F. Mitterrand :

"Dans toute ville, je me sens empereur ou architecte". Ces élus locaux ont donc quelques circonstances atténuantes, d'autant que la DATAR, une administration à qui elle prête un poids qu'elle n'a sans doute pas, "continue d'inciter villes et bourgs à se ruiner dans la pierre culturelle", faisant de l'ex-désert français un "pays de cocagne pour les chanteurs, fantaisistes, magiciens et humoristes en tournée" (MSP, p. 190-191). Pourtant, elle juge la décentralisation sous son aspect administratif et fonctionnel, allant même jusqu'à s'étonner des traditionnels arguments en faveur de la proximité à l'heure où grâce aux techniques de communications modernes les bureaux parisiens sont aussi accessibles que n'importe quel chef-lieu d'arrondissement ! (p. 163). L'argument selon lequel la décentralisation brise le monopole de l'administration parisienne et le monopole des "académies invisibles" lui paraît plus recevable (p. 166). Elle en veut pour preuve la méfiance des cliques d'artistes à l'égard de la décentralisation.

Si MSP consacre peu d'attention à la décentralisation, CM ne peut éviter de clarifier les positions de J. Lang, à qui est fait couramment le reproche de n'avoir pas joué le jeu. Il s'emploie d'abord à en redéfinir la perspective historique. La question de la décentralisation est une préoccupation du ministère Duhamel dont le directeur de cabinet, Jacques Rigaud, propose dès 1972 une version inspirée du principe de subsidiarité : "L'État ne doit intervenir en matière culturelle que dans la mesure et pour le temps où nul autre que lui n'est capable d'assumer la responsabilité correspondante", (J. Rigaud cité par CM, p. 147). Il évoque aussi la politique de coopération avec les collectivités territoriales grâce au Fonds d'innovation culturelle qu'il a contribué à instaurer, aux chartes inventées par Michel Guy. Le bilan est que l'action régionale du ministère est handicapée par sa faible implantation locale. CM le dit sans ambages : "la décentralisation doit donc commencer par... la déconcentration" (p. 320). Dès lors la stratégie suivie à partir de 1981 consiste à renforcer l'administration territoriale de la culture en dotant les DRAC de moyens d'intervention nouveaux, à faire piloter les orientations par une nouvelle administration créée en 1982, la Direction du développement culturel et à généraliser la contractualisation. Il ne saurait donc être question pour Lang d'accepter de transférer aux collectivités une partie de son budget, les 18 % que lui réclame G. Defferre. Il met en garde contre une "révolte des artistes" car "les hommes de culture français veulent d'abord une politique nationale et se méfient des élus locaux". Dans ce difficile dossier Lang aura toujours le soutien du président Mitterrand.

Rechercher, pour les comparer les positions de ces auteurs sur les grands problèmes des politiques culturelles, montrer comment ils hiérarchisent leurs priorités satisfait sans doute aux exigences de l'analyse intellectuelle mais ne rend pas vraiment justice à la singularité de chacun d'eux. En réalité, ces trois livres poursuivent des projets fort différents. Je voudrais les rendre plus sensibles maintenant.

#### Chronique de générations

Claude Mollard s'est voulu un chroniqueur aussi complet que possible de l'aventure de la politique culturelle depuis

quelque quarante ans. Le sous-titre de l'ouvrage (*La culture et l'État de Malraux à Lang*) est ainsi plus explicite et plus juste que le titre. "*Le cinquième pouvoir*" évoque en effet une réflexion politique sous la forme littéraire de l'essai qu'on cherche vainement à travers le livre. En revanche, quelle chronique ! Quelle précision dans la présentation des activités de la rue de Valois ! Quel souci de mise en scène des multiples acteurs du "milieu décisionnel-central" de la culture ! L'ouvrage en impose avec ses 570 fortes pages, sa souple construction chronologique et son abondant système de références. Il ne lui manque qu'un index thématique pour en rendre la lecture plus aisée à ceux qui cherchent à saisir, derrière la chronique, les continuités et les inflexions des grands problèmes structurels de la politique culturelle. Car le cœur de l'ouvrage est composé de deux motifs. Le premier fil directeur du livre s'attache à l'analyse du fonctionnement des deux couples fondateurs, celui formé par De Gaulle et Malraux ou "le fil de l'épée et le fil de la plume" (p.2) et celui qui lie Mitterrand et Lang dans une relation de père à fils. Le point commun de ces deux couples est d'avoir une vision nouvelle, presque sacramentelle, de la relation de l'art et de la culture à l'État républicain. Deux longs ministères, deux vedettes incontestables dans des registres différents. Là où Malraux enfièvre par son lyrisme et affecte des poses hugoliennes, Lang entraîne par son enthousiasme, sa pugnacité, en cédant parfois aux vertiges de la rock-star. Le contexte politique et social dans lequel ils s'inscrivent commande leur vision différente de la société. Malraux reste hanté par "une certaine idée de la France", non pas pareille aux princesses des contes de fée mais incarnant la figure mythique du peuple. Lang a compris et admis la différenciation sociologique du peuple et instaure la culture, les cultures, en point de rassemblement. Les sépare aussi le climat intellectuel et les styles artistiques de leur époque. Malraux comprend que les années 60 reprennent en les déconstruisant toutes les bases de la création ; il s'efforce de les intégrer à son action culturelle. D'une certaine façon, il leur court après car, il se rend compte que ces innovations sapent la vieille société tandis que Lang semble parfaitement à l'aise dans son costume de héraut des avant-gardes, jusqu'au point où elles font éclater le socle qu'il s'efforce d'arrimer. Bien entendu, la part la plus belle est faite au couple Mitterrand-Lang puisque CM est un témoin privilégié de leurs relations et qu'il dispose d'archives à lui seul confiées. CM écrit, avec une belle liberté de plume, qu'au retour de la gauche aux affaires en 1988 "Jack Lang est plus *tonton-idôlatre* que jamais" (p. 383). L'instigateur de la tontonmania ne cesse d'envoyer des notes au président. Il lui permet surtout de mener à bien les grands chantiers parisiens en échange de quoi il obtient son soutien dans la plupart des controverses gouvernementales : la décentralisation, le budget de la culture, l'élargissement du champ couvert par le ministère de la Culture, la stratégie culturelle européenne.

Un deuxième motif parcourt le livre d'une manière plus souterraine et discrète mais pas moins présente. Il concerne un autre couple, le couple Lang-Mollard. CM ne s'épanche pas

Guy Saez  
(suite page 40)

sur leurs relations, de même qu'il affecte d'aborder "objectivement" sa propre contribution à la politique culturelle. Mais on sent que la défense et illustration du style Lang - "l'étonnement, l'énergie, la ferveur" (p. 227) - de son choix en faveur de l'art contemporain, que CM met à profit pour créer la DAP et le Centre national des arts plastiques, de sa vision prospective des relations culture-économie, que CM met concrètement en œuvre en créant l'Institut supérieur de management culturel, sont aussi les siennes. Au-delà du couple, il me semble que CM représente aussi dans ce livre toute une génération, toute une série de couples formés par Lang et ses principaux collaborateurs. Une génération qui compte beaucoup d'énarques, et de militants ex-PSU ou proches du rocardisme, qui a vécu la période agitée des années 70 comme des trentenaires impatientes et qui se retrouve, quadragénaires dynamiques, "aux affaires". C'est là que la chronique du ministère et de ses titulaires devient témoignage et bilan de toute une génération.

### Le style procureur de

Maryvonne de Saint-Pulgent

À sa façon, le livre de MSP est aussi un témoignage. Contrairement à celui de CM, il ne concerne pas les hommes qui font la politique culturelle, mais la politique telle qu'elle se fait, jusque dans ses rouages les moins visibles et les moins exposés. Ce n'est pas ce qui brille et se met en scène qui attire MSP - on peut même trouver son austérité un peu *old fashionable* - mais la façon dont les choses se font, les inepties, les incuries ou les contradictions qui les empêchent de se faire convenablement. À cet égard, ses meilleures pages sont celles où l'administrateur(e) qu'elle est se transforme en sociologue de l'administration culturelle au cours des trois chapitres placés au cœur du livre. Celui sur "la faute aux bureaux" mériterait d'être proposé à la méditation de tous les futurs administrateurs et "managers" de la chose culturelle. Les diagnostics sont ici implacables, servis par une écriture à l'ironie mordante. MSP distribue les bons et mauvais points aux cercles étroits et néanmoins concurrents qui croient avoir un avis autorisé sur la politique culturelle. Cette posture intellectuelle de procureur s'étend aussi à la sociologie politique de la culture qu'elle propose. Ici, le discours avoue une très nette prise de position libérale dont l'inspiration vient des sociologues Pierre Grémion et Raymond Boudon. Mais dans deux courtes pages, là encore remarquables de clarté, ("Les y-a-qu'à", p. 119-120), elle aborde à sa manière fine et pénétrante trois types de critiques "libérales" portées contre l'existence de ministère, pour les rejeter. C'est la preuve que son libéralisme est plus complexe qu'il n'y paraît et qu'au fond, elle est une sorte de rebelle, une inclassable. En témoigne la discussion sur les hypothèses de "refondation" et de réorganisation du ministère. Elle ne craint pas, par exemple, de revenir sur l'insolite rattachement des politiques socio-culturelles au ministère de la Jeunesse, sports et loisirs, comme hypothèse d'élargissement du périmètre de la culture. Le leitmotiv "comment redonner un sens à l'existence de ce ministère ?" n'appelle pas selon elle une réponse en termes de meilleur fonctionnement administratif ou de stratégie politique. On sent que MSP évoque là une exigence morale. Au nom de cette exigence, elle égratigne la mégalomanie des puissants, les

projets dévoreurs de subsides publics, l'enflure des discours sur le "rayonnement" culturel de la France. De même, elle rejette l'actuelle politique des industries culturelles fondée sur le conflit insoluble entre notre imaginaire collectif et les réalités industrielles. D'un côté, on protège, par la théorie de l'exception, la production artistique nationale, de l'autre on encourage la participation au grand jeu de la mondialisation. "Il est devenu moralement et politiquement interdit de faire des choix, écrit-elle,.... Ce tabou oblige les pouvoirs publics à être inefficaces ou hypocrites, et plus souvent encore les deux à la fois" (p. 303). MSP n'est donc pas une "abstentionniste" ; son problème est plutôt de savoir comment intervenir à bon escient. Elle donne dans son chapitre sur le patrimoine des raisons très précises de le faire : le vandalisme menace toujours, tout comme la barbarie dit-elle plus loin. Il prend le visage de l'intérêt économique, de la création des emplois, des impératifs de l'aménagement. Elle met ici plus de passion qu'ailleurs pour défendre et le patrimoine et une conception éducative du patrimoine qui doit tout "à l'action obstinée des conservateurs et rien au pouvoir politique" (p. 226), conclusion qui va sidérer plus d'un homme politique !

### Sortir du piège

VD a montré que la question abstention/intervention est un piège. Intervenir signifie aussi choisir, mais l'État ne sait pas choisir parce que ses bureaux sont peuplés de béotiens. Les administrateurs sont condamnés à être les béotiens des artistes jusqu'au jour où les élus locaux s'avèrent encore plus béotiens que les fonctionnaires. Les dispositifs de choix mis en place par les pouvoirs publics créent fatalement des coteries plus ou moins institutionnalisées (sur le modèle de la commission supérieure des Beaux-Arts de jadis), et l'académisme comme goût officiel. D'un autre côté, il n'est pas possible d'attribuer des ressources sans critères de choix, comme l'avait montré également Philippe Urfalino. On s'en remet donc à des "académies invisibles" diverses et multiples sans que l'on perçoive clairement quelle est la régulation à l'œuvre. Au terme de ce système circulaire, c'est la légitimité de la politique culturelle qui est atteinte.

Cette légitimité n'est plus impossible à fonder aujourd'hui, tel est le message de FDM. Alors que MSP donne l'impression de céder au pessimisme - le pessimisme raisonné du moraliste - tant elle accumule un catalogue d'impossibilités, de désespoirs, de bévues - FDM affiche un optimisme raisonné puisé dans l'action politique locale. Comme adjoint au maire de Versailles et actuel président de la Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture, il voit dans la décentralisation "le changement le plus profond qui s'est opéré ces quinze dernières années dans le paysage culturel français" (p. 11). En réalité, les collectivités territoriales prennent le relais d'une politique culturelle d'État qui accuse un coup de vieux, qui est exsangue financièrement, et qui n'est pas bien placée pour répondre à l'inflexion des attitudes et des comportements culturels des populations locales. La fin du jacobinisme culturel est donc un moment historique qui correspond au double mouvement de l'épuisement du modèle d'intervention étatique et de la montée du volontarisme culturel qu'exprime la société civile. Ceci ne

signifie cependant pas que les collectivités se sont durablement inscrites dans un cercle vertueux qui leur permettrait de répondre favorablement à ces appétits nouveaux de consommation et d'expression culturelles. Les élus locaux ont encore beaucoup d'efforts à faire pour éviter le mirage des dépenses de prestige, le saupoudrage, la concurrence au sein d'une même agglomération. De plus, ils doivent se méfier des faux remèdes miracles que sont le recours au mécénat ou l'attente des crédits européens. Sur toutes ces questions, FDM donne des exposés lucides et parfaitement informés de la situation. Les exemples et les chiffres abondent, les démonstrations sont serrées et sans fioriture. Dans cet esprit, FDM administre au chapitre 7 (p. 157-172) une véritable leçon de "faisabilité" réaliste et concrète à l'usage de ses collègues qui voudraient réformer leurs politiques culturelles. Mais cette leçon ne vaut que parce qu'elle est assise sur une conviction forte qui permet peut-être d'échapper aux apories relevées jusqu'ici dans le débat sur la démocratisation. Dans nos sociétés avancées, "La culture n'est pas un luxe" a-t-il raison de dire et de répéter, ni un apanage ni un ornement, mais une construction personnelle et collective, nécessaire à "l'équilibre de nos sociétés contemporaines" (p. 201). En ce sens, le débat sur la légitimité de l'action publique doit se tourner vers d'autres objets que le dénombrement des "fréquentations" ou la distribution socio-professionnelle des "pratiqués".

#### Un débat peut en cacher un autre

J'ai fait référence à la controverse de la fin des années 80 et du début des années 90 qui a mobilisé de prestigieux intellectuels et les revues les plus influentes. Les trois auteurs recensés ici y consacrent également quelques pages. Ce qui me semble le plus remarquable, c'est que cette controverse a été en définitive peu féconde dans les milieux universitaires. Les meilleures thèses récentes, celles de Vincent Dubois et de Laurent Fleury, font prévaloir la dimension historique. L'existence du Comité d'histoire du ministère de la Culture, et le succès qu'il rencontre, atteste d'un nombre assez considérable de travaux universitaires eux aussi tournés vers des objets du passé. MSP, FDM et CM ne sont pas universitaires mais des acteurs de la politique culturelle, dont le point commun que je relevais en introduction est d'être anciens élèves de l'ENA et d'appartenir aux trois corps les plus prestigieux de l'administration d'État. Cette remarque ne signifie absolument pas qu'ils partagent une vision commune des questions en cause. Ils ont au contraire des positions nuancées et parfois opposées sur l'évaluation de la politique culturelle, fondées sur des parti-pris moraux, politiques et méthodologiques diversifiés. Mais le fait est troublant car au fond l'administration est ici juge et partie, acteur et penseur de sa propre action, ce qui, comme l'avait amèrement remarqué le politologue Jean Leca quand il était président du Comité d'évaluation, est une manière de conserver dans l'administration le savoir sur l'administration. Bien entendu, dans le cas de nos trois auteurs ce savoir est publiquement offert à travers les livres publiés. Mais on peut craindre qu'une sorte de clôture du champ ne s'installe, à l'intérieur duquel circulent les idées légitimes, s'échangent des arguments certifiés et les procédures de validation. À cette sorte d'emprise normative,

d'autant plus efficace qu'elle affecte les signes les plus délibératifs et critiques, les "pensées du dehors" - du dehors de l'administration, s'entend - se heurteraient comme sur une paroi étanche, comme s'il y avait une "académie invisible" du savoir autorisé qui produirait les problèmes officiels, ou une manière officielle de nommer les problèmes, en ménageant un espace de concurrence dans un univers clos - je songe aux deux derniers en date : les arts urbains et les amateurs - qui appauvrit et gauchit singulièrement la réalité.

Encore une fois, VD peut être appelé à la rescousse puisqu'il nous montre par quels mécanismes les problèmes qui nous paraissent légitimes, c'est-à-dire ceux que l'on discute quotidiennement dans le "monde de la culture" sont socialement construits par ce monde lui-même, et plus précisément ici, par la propre réflexivité de l'administration. Qu'il s'incarne dans la commission Rigaud ou se personnalise dans chacun de nos trois auteurs, le processus est inquiétant pour l'autonomie et la fécondité du champ intellectuel universitaire.

Guy Saez  
Cnrs-Cerat

## Brèves

L'engagement culturel des collectivités locales, Manifeste pour une nouvelle étape de la décentralisation, Yannick Guin, *Nantes, Éditions In-8°, 2000, 119 p., ISBN 2-908929-76-7.*

Si l'État a longtemps joué un rôle moteur et protecteur des arts, aujourd'hui, il n'est plus le seul. Les communes ont gagné en maturité, elles sont devenues des interlocutrices obligées, notamment en matière de politique culturelle. L'ambition de cet ouvrage engagé est de fournir à chaque militant, quel que soit l'endroit où il inscrit son engagement les moyens de dresser une solide politique culturelle. L'auteur prône une meilleure prise en compte de la culture par les élus. Yannick Guin a une longue expérience en tant qu'adjoint aux affaires culturelles de Nantes.

On ne peut que se réjouir que des élus prennent la plume pour défendre l'action culturelle publique car ils ne sont pas si nombreux à le faire. Ce livre est à mettre en parallèle avec celui de François de Mazières dont Guy Saez parle ci-dessus.

Développement culturel. Bulletin du Département des études et de la prospective, 2 rue Jean Lantier, 75001 Paris, tél. 01 40 15 79 25, fax 01 40 15 79 99.

*Les dépenses culturelles des collectivités territoriales en 1996*, Hors-Série, octobre 2000, 52 pages.

Ce hors-série du développement culturel présente les résultats d'une enquête réalisée en 1996 sur les dépenses culturelles des communes de plus de 10 000 habitants, des départements et des régions en France métropolitaine.

## Deux publications du Comité d'histoire du ministère de la Culture

Conscient que l'histoire du passé doit servir à préparer l'avenir, le comité d'histoire du ministère de la Culture vient de publier deux ouvrages sur la décentralisation :

L'implantation du ministère de la culture en région, Naissance et développement des directions régionales des affaires culturelles, Jean-Luc Bodiguel, *Paris, La documentation Française, 2000, 373 p., 131,19 FF, 20 euros.*

Plus personne aujourd'hui ne peut ignorer que les Directions régionales des affaires culturelles, dont l'histoire est analysée ici, sont devenues les chevilles ouvrières de l'action de l'Etat dans le domaine culturel. C'est concrètement et sur le terrain local qu'elles ont réussi à croiser l'action des professionnels et des artistes avec l'action globale d'animation des territoires qui est assumée par les élus. Elles sont désormais le ministère en région.

Affaires culturelles et territoires (1959-1999), sous la direction de Philippe Poirrier et de Jean-Pierre Rioux, *Paris, La documentation Française, 2000, 333 p., 131,19 FF, 20 euros.*

À travers ces pages qui reprennent les interventions des représentants de l'Etat, des acteurs locaux et des historiens, on voit se rejoindre la patiente déconcentration du ministère de la Culture et l'impatiente montée de la décentralisation. Elles affectent peu à peu toutes les disciplines de l'art et de la culture. L'inscription progressive des diverses politiques culturelles de secteur dans des territoires qui s'identifient peu à peu - pays, communautés d'agglomérations, syndicats de communes et districts, réseaux de villes, départements, régions - appelle certes un esprit de partenariat, suggère des formules juridiques nouvelles, et suppose une expérimentation en vraie grandeur avant que ne s'engage - comme vient de l'annoncer Catherine Tasca - "une nouvelle étape de la décentralisation culturelle".

**Augustin Girard**

Président du Comité d'histoire du ministère de la Culture

## Brèves

L'État esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts, Christian Ruby. *Paris, Bruxelles, Castells - Labor, 2000, 96 p. 59 FF, 8,65 euros.*

Depuis quelques années, à travers des commémorations, de nouvelles fêtes publiques, des opérations de rénovation urbaine où l'art prend une place particulière, l'Etat démocratique tente de réorganiser la coexistence des individus dans la cité autour de représentations nouvelles dont il s'institue maître de cérémonie.

Ce faisant, l'État tend à instrumentaliser la culture et les arts et parallèlement développe des processus d'esthétisation dont les conséquences sociales sont paradoxales puisque les citoyens se voient offrir des occasions de mobilisation dépourvue de véritable engagement politique.

C'est cette thèse qu'argumente Christian Ruby, philosophe de formation, dans cet essai, certes impertinent, mais où l'auteur fait plus part de ses doutes qu'il n'assène de lourdes vérités. Un ouvrage qui mériterait une discussion plus large dans la prochaine livraison de *L'observatoire*.

Cultures en ville, ou de l'art et du citoyen, Jean Métrol (coordonné par), La Tour d'Aigue, *Éditions de l'Aube, 2000, 256 p., 149 FF, 22,71 euros.*

"Qu'en est-il du rapport entre culture, ville et dynamiques sociales aujourd'hui ?" C'est de cette question posée dans le cadre d'un programme interministériel dont traitent la quinzaine d'auteurs de cet ouvrage à travers des approches urbanistique, sociologique, ethno-anthropologique. Parmi les thèmes abordés, citons l'action artistique dans l'espace urbain, la requalification culturelle de friches industrielles, le lien social, l'insertion, l'intégration et l'ethnicité, l'action culturelle et les cultures minoritaires...

*L'observatoire* reviendra sur cet ouvrage dans son prochain numéro.

La lettre d'info d'Un été au ciné/cinéville, décembre 1999, lettre mensuelle n°6.

Cette lettre d'information fait un bilan contrasté des différentes manifestations qui ont eu lieu au cours de l'année 2000 dans le cadre de l'événement "Un été au ciné". Ce bilan a porté plus particulièrement sur les régions Auvergne/Midi-Pyrénées/Poitou-Charentes. Il permet de tirer des leçons intéressantes pour les manifestations futures. Une nouvelle formule éditoriale de La lettre est attendue courant 2001.

Théâtre-éducation au-delà des frontières, Praticiens et pédagogues du théâtre en Grande-Bretagne, en France et dans la communauté Wallonie-Bruxelles, Université d'automne, Maison du geste et de l'image à Paris, 3 au 7 novembre 1999, *Lansman Éditeur, 2000, 141 p., 100 FF, 15,24 euros.*

Échanges de points de vue sur la place du théâtre dans les systèmes éducatifs européens.

# Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique

Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique, Anne Veitl et Noémi Duchemin, *Comité d'histoire du ministère de la Culture / La Documentation française, Paris, 2000, 472 p., 148 FF, 22,60 euros.*

L'hommage de Camille Roy, en tête de l'ouvrage, exprime bien l'émotion qui aujourd'hui encore saisit les anciens collaborateurs de Maurice Fleuret lorsqu'ils veulent témoigner des cinq années passées aux côtés de ce "patron" énergique et inspiré. Émotion, mais aussi parfois un peu de frustration, car comment rendre compte avec toute l'objectivité nécessaire, avec la lucidité de l'historien, d'une politique musicale dont on continue de partager l'engagement philosophique, artistique et humain ?

Le comité d'histoire du ministère de la Culture a donc eu mille fois raisons de confier à Noémi Duchemin et Anne Veitl la conception et la rédaction d'un ouvrage qui, partant de leurs travaux antérieurs, tenterait de décrire ce que fut la "politique démocratique de la musique" pensée et mise en œuvre par Maurice Fleuret, entre 1981 et 1986, au sein du premier ministère de Jack Lang. Car ces deux jeunes historiennes, dont une seule a eu l'occasion, brièvement, de connaître Maurice Fleuret, ont pu ainsi préserver leur approche de cette charge émotionnelle qu'on sent en revanche très présente, dans la dernière et volumineuse annexe de l'ouvrage : le texte de la conférence-débat présentée en mars 1999 par trois anciens collaborateurs de Maurice Fleuret (dont l'auteur de ces lignes) dans le cadre des "mardis de la culture" célébrant les quarante ans du ministère.

Anne Veitl et Noémi Duchemin s'attachent à décrire et analyser, mais surtout à comprendre et faire comprendre l'articulation complexe entre utopie et pragmatisme, entre fermeté de la ligne et disponibilité de l'écoute, entre approche artistique et pensée sociale, qui aura sous-tendu la politique de Maurice Fleuret.

Pour cela, il fallait d'abord remettre cette politique dans son contexte. L'introduction, rappelant l'histoire de la politique musicale en France depuis les années 1960, et la première partie consacrée aux débats dont cette politique fut l'objet jusqu'à la présidentielle de 1981, répondent admirablement à cette nécessité, même si elles sont un peu elliptiques sur l'évolution du paysage musical durant les deux décennies concernées.

Les lecteurs qui n'ont pas suivi de près cette évolution et les grandes controverses des années 1970 s'étonneront d'abord de la place donnée à Maurice Fleuret dans cette évocation. Mais ils comprendront ensuite que cette omniprésence du "héros" de l'ouvrage ne s'explique pas seulement par le souci d'éclairer son singulier parcours. En fait, par son double métier de journaliste et de directeur de festi-

vals, Maurice Fleuret était bien le témoin le plus sérieux de la vie musicale française et des forces qui l'agitaient. De la querelle entre d'une part Pierre Boulez, partisan d'une application à la musique de la politique d'action culturelle initiée par André Malraux, et d'autre part Marcel Landowski, patient rénovateur d'un paysage musical professionnel en pleine débandade, Maurice Fleuret avait tout compris, tout pesé, tout interprété. Surtout, il allait dépasser cette querelle pour forger sa propre pensée, qui va bien au-delà d'une synthèse entre deux conceptions dont il avait bien saisi qu'elles étaient tout aussi académique l'une que l'autre.

La seconde partie de l'ouvrage est tout entière consacrée à l'application politique que Maurice Fleuret va trouver pour cette pensée dont l'originalité profonde reste d'avoir su embrasser toutes les musiques et d'unir intimement l'écoute et le geste, l'individu et le collectif, l'artistique et le social. Après une minutieuse description de l'organisation mise en place et dynamisée par Maurice Fleuret, les auteurs abordent de front cette "politique de toutes les musiques" voulue par Jack Lang et portée par son directeur de la musique (et de la danse, discipline malheureusement exclue du champ de l'étude). Anne Veitl et Noémi Duchemin en démontent ensuite les mécanismes en plusieurs chapitres traitant des secteurs prioritaires de l'action mise en œuvre : l'enseignement spécialisé, la musique à l'école (avec une remarquable remise en perspective historique), la création et les grands projets présidentiels. Leur objectivité, leur esprit d'analyse et leur perspicacité permettent aux auteurs de dresser un bilan très fin, très construit, aussi nuancé qu'il est nécessaire dans certains domaines, d'une action qui aura marqué profondément non seulement son temps mais la décennie suivante, et sans doute encore celle à venir.

Disparu en mars 1990, Maurice Fleuret n'aura pas eu la chance de voir tous les résultats des expériences, des projets, des politiques qu'il avait lancés. Alors que la maladie le rongait, il apparaissait désabusé sur certains sujets : les grands projets de la Bastille et de La Villette dont il n'a pas pu apprécier la réussite finale, l'art lyrique dans lequel il finissait par douter, la création qui lui semblait manquer de nouveaux chefs de file. Or il convient aujourd'hui de relativiser ces constats en demi-teinte. Le travail d'Anne Veitl et Noémi Duchemin mériterait ainsi d'être complété par une lecture du paysage musical d'aujourd'hui (et non pas seulement de la politique musicale actuelle du ministère de la Culture) au crible de l'apport qui aura été celui de Maurice Fleuret. Une nouvelle génération de compositeurs est bien là, sur le devant de la scène. L'art lyrique n'est définitivement plus un genre "patrimonial" mais un art vivant, rajeuni par son public. De nouvelles régions, notamment le Centre et la Franche-Comté, veulent à leur tour avoir leur orchestre. Les musiciens intervenant à l'école ne sont plus de quasi-clandestins mais des professionnels reconnus, en nombre croissant...

Le phénomène qui aurait le plus touché Maurice Fleuret ? Sans doute la déferlante du rap puis celle de la techno, mouvements nés en marge des circuits institutionnels et commerciaux, renversant trente ans d'hégémonie esthétique du rock et témoignant donc bien de la vitalité des pra-

Alain Surrans  
*(suite page 44)*

# Un amour de bibliothèques

Éloge des bibliothèques, Baptiste Marrey, *CFD/Héli-con*, Paris, 2000, 232 p., 89 FF, 13,59 euros.

Cet éloge des bibliothèques, écrit par Baptiste Marrey, écrivain, après avoir publié antérieurement un "Éloge de la librairie avant qu'elle ne meure" (Le temps qu'il fait, 1988), et "Esquisse d'un discours sur le livre" (Le temps qu'il fait 1986) témoigne de son excellente connaissance des rouages de la chaîne complexe du livre. Cette connaissance est bien venue dans cette période de débats houleux autour du "droit de prêt". Il faut situer, en effet, ce livre dans cette perspective, même si l'auteur prépare un pamphlet plus spécifique sur cette délicate affaire.

Selon Baptiste Marrey, la bibliothèque est un maillon irremplaçable qu'il justifie en 10 points correspondant à autant de chapitres, par :

- Une approche historique qui vise à montrer comment depuis 1945 les bibliothèques françaises ont inégalement rattrapé leur retard ;
- Sur le mode de l'ironie, les soi-disant ravages que feraient peser à l'économie du livre le prêt gratuit dans les bibliothèques ;
- L'incapacité du SNE (syndicat patronal) à développer une vision dynamique de l'avenir de l'édition ;
- Le sort de la librairie, la fragilité de son tissu, le relâchement de son maillage et l'apport du prix unique et des bibliothèques pour conforter sa position dans la chaîne du livre ;
- À son tour, "la bibliothécaire", puisqu'il s'agit à 86 % de femmes, fait l'objet de sa bienfaisante sollicitude. Peuple silencieux, dispersé, décentralisé, agressé par le Front National, livré à lui-même dans les tourmentes, il a néanmoins su gérer et maîtriser en 10 ans deux mutations successives : le passage de l'éducation nationale à la culture, le passage du ministère de la Culture aux collectivités locales ;
- Malgré les occasions manquées par Jules Ferry ou par André Malraux, Baptiste Marrey montre l'éminence du rôle éducatif et culturel du livre ;
- Retour sur le métier qu'exercent les "hussardes bleues" de la république des livres à qui il rend un honneur mérité ;
- Combat à front renversé sur la notion d'auteur, qu'il définit comme celui qui produit quelque chose que personne n'attend et dont le statut peut être difficilement assimilé au régime commun du salariat. Qu'est ce qu'un écrivain qui n'écrit plus ?
- Dérives et absurdités auxquelles conduisent la conception du droit d'auteur porté à 70 ans après le décès du dernier créateur ;
- Enfin, pour éviter le pire, développement de l'idée que tout ce qui élargit le cercle des lecteurs est bon pour le livre, avec le développement d'une idée forte, celle de la bibliothèque "d'Art et d'Essai".

C'est un ouvrage que doivent lire d'urgence toutes les personnes qui s'intéressent au livre. On y trouvera tous les "fondamentaux" qu'il convient de maîtriser si l'on veut se faire un jugement éclairé sur la situation complexe de l'économie du livre. L'examen du dossier est précis, rigoureux, documenté. Il est, de surcroît, écrit avec un style alerte décapant, impertinent.

Il pose des questions qui valent toutes les réponses (qu'est-ce qu'un auteur retraité) et des vérités qui bouleversent les perspectives habituelles. De grandes idées enrichissent l'analyse : celle d'une grande école interprofessionnelle du livre, celle géniale, de la bibliothèque d'Art et d'Essai qui pourrait accroître le rayonnement culturel des bibliothèques.

Je me permettrai de formuler un seul mais lourd désaccord : celui de la nécessité d'un retour de l'État dans les affaires des bibliothèques et de la lecture publique. La situation de sous-développement des bibliothèques abandonnées par l'État et le développement de la lecture publique au cours de ces quinze dernières années, grâce au transfert vers les collectivités locales, justifient tout le contraire.

Pour le reste, cet éloge mérite d'être étudié dans tous les cours de formation professionnelle aux métiers du livre ainsi que par tous ceux qui s'intéressent aux politiques culturelles, l'auteur, dont l'itinéraire professionnel est jalonné par le livre, montre qu'il est un des rares militants de la culture ayant une vision approfondie de l'interprofessionnalité des métiers qui la constituent. La seule possible aujourd'hui pour sauver l'économie marchande et culturelle du livre.

Cécil Guitart

Conservateur général des bibliothèques

---

## Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique

(suite de la page 43)

tiques artistiques et sociales dont Maurice Fleuret entendait libérer les forces grâce à sa "politique de toutes les musiques". Malgré la réaction académique que, redevenu journaliste, il lui avait fallu combattre, avec toujours la même flamme et la même alacrité de plume, son héritage n'aurait pu être réduit à néant. Pour s'inscrire dans le temps, il ne faut pas seulement convaincre ; il faut compromettre. Ce credo qui était déjà le sien comme journaliste et comme directeur de festival, Maurice Fleuret l'aura magnifiquement mis en pratique au ministère de la Culture. Il n'est plus parmi nous, mais il nous a définitivement compromis par la force de ses convictions et de son action.

Alain Surrans

Conseiller pour la musique à la D.M.D.T.S.,  
ministère de la Culture et de la Communication

# Le cinéma : le plus démocratique des biens culturels

La Culture cinématographique des Français, Jean-Michel Guy, *La Documentation Française, Collection "Questions de Culture", Paris, 2000, 351 p., 144,31 FF, 22 euros.*

Dans une interview récente, le cinéaste Jean-Luc Godard déclarait : *"Les scientifiques sont plus forts que les autres parce qu'ils parlent entre eux de quelque chose qu'ils ont en commun. On peut le faire aussi avec le cinéma : c'est une représentation du monde. Si on filme une fleur, les gens disent : "ah, c'est une fleur", il y a un consensus. Plusieurs personnes peuvent la voir ensemble. Cette chose entre nous devrait permettre qu'on parle de et non pas sur".* Parler de cinéma et non pas sur le cinéma : ainsi pourrait-on résumer l'axe directeur qui détermine l'ambition sociologique de *La Culture cinématographique des Français*, première grande enquête nationale sur les Français et leur(s) cinéma(s) conduite sous la responsabilité du Département des études et de la prospective du ministère de la Culture et dont l'ouvrage de Jean-Michel Guy présente les résultats les plus saillants.

Tout en restant fidèle à l'esprit et au savoir-faire descriptifs qui caractérisent les grandes approches quantitatives du service ministériel des études, cette enquête marque une maturité scientifique inédite des problématiques telles qu'elles se posent dans les institutions publiques lorsqu'elles décident d'interroger le plan et, en l'occurrence ici, l'arrière-plan des pratiques qualifiées de "culturelles". Au reste, c'est en tentant d'estimer les manières et les façons plurielles dont les Français vivent le cinéma, organisent et partagent leurs univers de références cinématographiques que cette qualification - culturelle - d'une activité sociale prend ici un sens éprouvé empiriquement grâce à un questionnaire dense et raffiné. En effet, ce ne sont pas moins de 111 questions qui constituent la charpente de l'interview à laquelle a été soumis un échantillon de 1 500 personnes. D'une durée moyenne de 40 minutes, ces entretiens visent à informer l'ensemble des préoccupations propres à définir le champ cinématographique du spectateur : connaissances et reconnaissances de visages d'acteurs, de noms de réalisateurs, du vocabulaire technique le plus courant propre au travail cinématographique ; nature de la pratique et qualité de la fréquentation des films en salles, à la télévision ou en vidéo ; goûts et hiérarchie des préférences face à l'objet cinématographique et compétences pour le qualifier (via notamment les catégorisations en genres) ; et enfin, modes d'appropriation et de diffusion du cinéma dans les dispositifs de sociabilité et de socialisation des œuvres filmiques (ciné-clubs, vidéothèques, cinémathèques, cercles familiaux, amicaux...).

En ne se demandant pas, comme Pierre Bourdieu le fit en son temps, si le cinéma, et a fortiori les films de cinéma d'où qu'ils viennent, appartiennent ou non aux sphères sociales des objets culturels légitimes, J.-M. Guy aborde les

pratiques cinématographiques sans idées préconçues en s'installant dans une posture d'observation épistémologiquement très proche de l'école anthropologique américaine "culture et personnalité" ; en effet, en partant du principe que la culture cinématographique n'existe pas comme une réalité en soi, même si elle a bien une relative indépendance par rapport aux individus, l'enquête du DEP s'attache à décrire comment le cinéma se manifeste en eux, comment il suscite des conduites et comment, en définitive, ce bien culturel les fait agir et réagir. Subséquemment, c'est avant tout la forme de la culture cinématographique qui est dépeinte, une forme définie par un rapport de grandeur où les connaissances que l'on a des objets filmiques excèdent de très loin le goût que l'on possède pour certains d'entre eux, remarquables, et qui sont au fondement de la personnalité culturelle de chaque spectateur.

Les résultats de l'enquête sont présentés en trois temps. Le premier dresse un inventaire très complet des modes d'acquisition des connaissances cinématographiques : entre publics des sorties en salles et publics des pratiques audiovisuelles domestiques, le rôle intermédiaire et central de la cassette vidéo est mis en évidence en tant que vecteur désormais primordial de la culture cinématographique. Le deuxième temps de l'ouvrage vise à cartographier les modes de référencements du cinéma en s'intéressant longuement aux fonctionnements des connaissances et des goûts cinématographiques. En ce sens, si l'on peut noter que 2/3 des Français savent que Rambo est incarné par Stallone et pensent à Terminator lorsqu'ils entendent Schwarznegger, on comprend combien l'appariement entre un nom d'acteur et un film repose sur une maîtrise d'un savoir éminemment structuré par l'appétence plus que par la compétence. Le troisième et dernier temps du livre de J.-M. Guy présente une comparaison des profils socio-démographiques des publics de 80 films emblématiques : en se demandant socialement en quoi le public des *Dents de la mer* est différent de celui du *Charme discret de la bourgeoisie*, on se confronte à un retour aux œuvres elles-mêmes. Ces 80 entrées sont autant de pistes proposées pour réfléchir les notions de cinéphilie, de classicisation, d'authenticité et d'imaginaire cinématographique : ainsi en va-t-il du public de *la Dernière cigarette*, 64 personnes qui déclarent avoir vu sur grand ou petit écran ce film qui n'a jamais été tourné ! Situé entre d'une part, les sociologies du cinéma centrées sur les valeurs et les comportements pensés comme produits sociaux de l'univers filmique et, d'autre part, les études de réception des œuvres audiovisuelles encore trop peu développées en France, ce nouvel ouvrage du DEP comble incontestablement un vide. En dernière instance, il faut ajouter que le lecteur attentif aux questions politiques trouvera, à coup sûr, dans *La Culture cinématographique des Français* un fonds d'hypothèses non négligeables pour repenser - données à l'appui - des questions théoriques plus générales sur le fonctionnement d'un patrimoine vivant et sur la manière dont il se perpétue en contribuant simultanément à exalter la personnalité culturelle de chacun et à maintenir entre tous un lien identitaire avéré.

Emmanuel Ethis  
Sociologue du cinéma, Université d'Avignon

# Portrait économique des Arts de la Rue

Les Arts de la Rue, portrait économique d'un secteur en pleine effervescence, Elena Dapporto, Dominique Sagot-Duvaurox, *La Documentation Française*, Paris, 2000, 411 p., 144,31 FF, 22 euros.

En une trentaine d'années, les arts de la rue sont passés d'une marginalité, contestataire ou de tradition en survivance, à une grande visibilité publique et à une reconnaissance institutionnelle encore précaire, qui tend à les inscrire dans le "lot commun" des arts du spectacle. Ce qui ne va pas sans questions ni contradictions. Se fondant sur une approche économique précise, les auteurs proposent de ce domaine encore peu étudié une image éclairante sur la situation actuelle et ses enjeux.

L'ouvrage est l'aboutissement d'une étude demandée au Laboratoire d'économie sociale (Université Paris ID CNRS), par le Département des études et de la prospective du ministère de la Culture et de la Communication. Ses destinataires directs sont institutionnels : "Quels objectifs et quels moyens les pouvoirs publics, État et collectivités territoriales doivent-ils se donner pour que l'effervescence presque spontanée des arts de la rue ne produise que des effets positifs ?", écrit Jean-Michel Guy dans l'introduction. Le corpus est constitué à partir des données réunies par l'association "Hors les murs"<sup>1</sup>. Les deux chercheurs ont fondé leur analyse sur les documents chiffrés officiels, les réponses à deux questionnaires à choix multiples envoyés aux artistes et aux organisateurs d'événements "de rue", et un nombre important d'entretiens avec les uns et les autres. Cette méthode ne suppose aucune définition préalable du secteur. Appartiennent ou sont partenaires des arts de la rue ceux qui se déclarent tels. La première tâche est de l'ordre de la cartographie.

## Un archipel aux contours flous

Ainsi "de rue" ne signifie pas forcément "dans la rue" ni même "en plein air". Plutôt l'association, dans des proportions variables, de trois critères : l'usage d'espaces habituellement non dévolus à l'art, l'adresse à un public très large, et une dimension festive.

Du "cogne-trottoir" à la scénographie monumentale, le registre artistique est multiple, avec un aspect spectaculaire qui assimile souvent au théâtre l'ensemble des pratiques. À tort ou à raison. Esthétiquement, juridiquement, financièrement, les statuts et les enjeux sont des plus divers. Dans cette brousse, les auteurs définissent deux pôles extrêmes : d'un côté le solitaire (ou le duo), saltimbanque ou circassien, autonome, peu coûteux, adaptable à toute demande. De l'autre la troupe : plus de six personnes, un coût et un temps de production, un projet artistique. Dans l'entre-deux, la "petite entreprise familiale", choix de prudence ou attente de reconnaissance caractéristique des jeunes compagnies. Dans tous les cas, l'économie est déterminante.

## Une économie de marchés publics

Fait rare en ce qui concerne les arts de l'éphémère, l'économie de "la rue" est fondée sur le marché : 80 % des ressources proviennent des recettes propres, dont 68 % des ventes. Cette situation entraîne d'une part une réelle précarité, avec le recours, pas forcément choisi, à l'économie informelle et à la production "bouts de ficelles", d'autre part le risque de soumission aux désirs supposés des acheteurs. Foires commerciales, festivals, fêtes urbaines, Noël des écoles..., les scènes sont diverses. Les festivals demeurent l'outil principal de promotion, les parcs d'attractions un recours de sécurité pour les plus modestes. L'important est la place décisive qu'occupent les Villes. En ces temps de décentralisation, c'est une force. Ce n'est pas forcément une garantie artistique, tant les enjeux que sous-tend le recours aux arts de la rue sont confus : désir de fête collective, palliatif aux difficultés sociales, promotion touristique... Il n'empêche. L'exigence et la ténacité conjointes de praticiens et de programmeurs ont permis qu'émerge un registre artistique pour une grande part innovant.

## Tendances actuelles

Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaurox désignent plusieurs causes à l'évolution des politiques publiques : la professionnalisation des compagnies et leur désir de reconnaissance, le déclin du metteur en scène-roi, les critiques portées aux Scènes nationales jugées élitaires et budgétivores, le souci d'un ancrage civique de l'acte artistique, l'intérêt pour les cultures urbaines et les formes dites émergentes ...

Diverses mesures ont progressivement été prises qui à la fois confortent la spécificité du secteur et l'intègrent à l'ensemble du spectacle vivant, plus précisément du théâtre. L'existence de Lieux publics, de Hors les murs, la création de lieux de fabrication, par exemple, relèvent de la spécificité, tandis que l'aide aux auteurs ou l'assimilation aux compagnies théâtrales dans le budget des DRAC appartiennent au "droit commun" du spectacle vivant. La reconnaissance est ambiguë et il reste que les budgets consacrés aux arts de la rue sont notoirement inférieurs à ceux accordés aux autres domaines de la création contemporaine et permettent difficilement la maturation d'un projet exigeant.

La question de l'évaluation artistique des productions comme critère légitimant du soutien institutionnel est abordée de façon biaisée, en termes de "détournement de l'espace quotidien" ou de "surprise du public", dans les questionnaires adressés aux organisateurs. Il y a, me semble-t-il, un manque, mais ce n'était pas l'objet de l'étude...

Ce bref compte-rendu est évidemment réducteur d'un ouvrage riche d'informations et d'analyses pertinentes, dont l'intérêt concerne un public beaucoup plus large que le lectorat spécialisé. À ceux par exemple que rebutteraient a priori les "camemberts" et les tableaux, je conseillerais volontiers de commencer par l'introduction historique et les portraits qui ponctuent chaque chapitre. Ils rencontreront là toutes les figures représentatives des arts de la rue d'aujourd'hui.

Sylvie Clidière

<sup>1</sup> Association nationale pour le développement des arts de la rue et des arts de la piste  
- 68, rue de la Folie Méricourt - 75011 Paris

# Marché de l'art, mondialisation et nouvelles technologies.

Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies, Raymonde Moulin, Flammarion, Paris, 2000, 113 p., 42 FF, 6,40 euros.

Publié dans la collection Dominos, l'ouvrage de Raymonde Moulin reprend les résultats de ses études désormais classiques consacrées à la théorie sociologique et économique de la valeur artistique. Prolongeant cette réflexion, elle l'inscrit dans la situation actuelle de mondialisation du marché de l'art. L'auteur distingue deux types de marchés : le marché de l'art "classé" comprenant les œuvres ayant passé avec succès l'épreuve du "jugement de l'histoire" et celui de l'art actuel - ce terme ayant tendance à se substituer à celui de contemporain - tout en excluant de son champ les œuvres figuratives. Évinçant de son analyse toute allusion aux notions de qualité ou d'intérêt esthétiques, Raymonde Moulin expose les mécanismes de "fabrication" de la valeur artistique à l'intérieur de ces deux marchés. Les principaux enjeux du marché de l'art classé concernent l'authenticité de l'œuvre et la révision de l'échelle des valeurs. Participant au classement et reclassement des œuvres, effets de mode, reconsidérations esthétiques et intérêts marchands semblent solidement imbriqués. Au contraire, les créations actuelles n'ont pas à être authentifiées mais "labellisées" afin d'accéder au statut d'œuvre d'art.

Dans ce dernier cas, la reconnaissance de la valeur relève plus d'un travail de promotion d'un mouvement artistique que de la véritable découverte d'un artiste au talent singulier. Ce travail de consécration implique de nombreux acteurs parmi lesquels conservateurs, critiques, professeurs d'école d'art, collectionneurs, artistes eux-mêmes et enfin galeristes. Devenus marchands-entrepreneurs (au sens schumpeterien) ces derniers semblent bien être la clef de voûte de ce système. C'est donc à l'intérieur d'un réseau serré que se structure le secteur de l'art. Et c'est autour de quelques figures de marchands-entrepreneurs à la tête de galeries-leaders que des stratégies de promotion et de consécration de l'art actuel sont mises en œuvre, ces galeries-leaders s'assurant du même coup le monopole de la tendance artistique qu'elles ont elles-mêmes "créées". Dans ce système particulièrement compétitif, les lancements de mouvements et d'artistes se succèdent au rythme effréné des biennales, Documenta, foires et autres manifestations internationales. Désormais les échanges culturels et économiques ne se limitent plus à la scène nationale, mais se réalisent à un niveau mondial.

Sur la place internationale, la France, qui représente 7 % du montant des transactions du marché mondial, occupe la troisième position derrière les États-Unis (qui absorbent près

de la moitié du marché) et le Royaume-Uni (qui en détient un peu plus d'un quart). Mais c'est autour de deux firmes multinationales que la concentration du marché se réalise : Sotheby's et Christie's qui, bien que concurrentes, ont développé une politique commune en matière de tarification et manifestent depuis peu un intérêt croissant pour l'art actuel. Sotheby's se laisse séduire par la technologie et développe le commerce en ligne.

Il apparaît aujourd'hui que les nouvelles technologies de communication bouleversent l'organisation du marché. Ainsi, sous l'effet d'une part de la mondialisation des réseaux et des échanges et d'autre part de la multiplication des œuvres remettant en cause les notions de création, d'originalité et du même coup de rareté, il devient impossible de mettre en place des réglementations nationales et homogènes. Le fait marquant est l'entrée sur le marché de l'art du groupe LVMH, spécialisé dans les produits de luxe. Ce groupe présidé par Bernard Arnault détient entre autres, les principaux sites en ligne de vente, la troisième maison de vente au monde, l'étude Tajan, et vient d'acquérir la revue *Connaissance des arts*. Il entre alors en compétition avec François Pinault dans une logique entrepreneuriale se jouant au niveau mondial. Face à cette situation, la relance du marché extérieur de la France suppose une révision des dispositions légales et réglementaires concernant l'exportation, le marché intérieur bénéficiant déjà d'une participation importante de l'intervention publique.

On pourrait croire naïvement que la mondialisation, qui tend à développer et multiplier les lieux de création, de présentation et de vente, favoriserait la concurrence. En réalité, cette situation ne fait que renforcer la concentration du marché mondial. Les réseaux en place semblent maintenir la suprématie du noyau central et renforcer les dispositifs de fabrication des valeurs et des réputations. Envisagée sous cet angle, la consécration d'un artiste apparaît comme le résultat des stratégies de monopole de quelques-uns. Un glossaire et quelques références juridiques se révèlent fort utiles. Raymonde Moulin nous propose un ouvrage de synthèse indispensable à ceux qui souhaitent s'initier au fonctionnement du marché de l'art, comprendre les mécanismes de construction de la valeur artistique et surtout rompre définitivement avec toute image romantique de l'artiste "incréé".

Pascale Ancel

Maitre de conférences en Sociologie  
Université Pierre Mendès France, Grenoble

# Un combat pour l'éducation artistique

Théâtre, éducation jeunes publics : un combat... peut en cacher deux autres, Jean-Gabriel Carasso, *Lansman Éditeur, 2000, 115 p., 80FF, 12,21 euros.*

Ma première rencontre avec Jean-Gabriel Carasso remonte au mois de novembre 1986, à l'occasion d'un séminaire d'une semaine organisé dans l'île de Noirmoutier, à l'initiative du Rectorat de Nantes et de la DRAC des Pays de Loire : près de 80 enseignants et de 30 artistes étaient réunis pour une formation conjointe, à un moment où les dispositifs d'enseignement et d'atelier étaient encore à l'état embryonnaire. Quelques semaines plus tard, il devenait directeur de l'ANRAT, après avoir déjà longtemps milité et œuvré dans le domaine du théâtre pour la jeunesse et en faveur de ce que l'on n'appelait pas encore le partenariat entre le théâtre et l'éducation. Il allait le rester pendant douze ans, jalonnés de colloques, de stages, d'universités d'été, de missions en France et à l'étranger, ainsi que de publications et d'émissions de télévision, le tout pimenté par la recherche constante d'un dialogue constructif avec les institutions. Expérience riche au cœur d'un réseau de militants animés par le désir de promouvoir le théâtre par et pour les jeunes. Pratique théâtrale en milieu scolaire et école du spectateur, ce sont là les deux volets de l'ouvrage qu'il vient de faire paraître aux éditions Lansman.

Relire ou découvrir les textes rassemblés sous le titre de "Théâtre, éducation, jeunes publics : un combat... peut en cacher deux autres", c'est se donner le plaisir de suivre le parcours du combattant d'un homme de conviction et mesurer, comme il l'écrit, "le chemin éventuellement accompli, comme celui qui reste à parcourir". C'est aussi, à travers les différentes étapes, ressaisir, sous un regard singulier, les enjeux essentiels qui ont permis de fonder un projet collectif et de l'inscrire dans une histoire. Si l'on veut bien resituer chaque instantané dans l'évolution toujours tumultueuse et parfois exaltante des relations entre ces frères ennemis ou plutôt ces cousins passionnés que sont la culture et l'éducation nationale, ce précieux témoignage, préfacé par Robert Abirached et dédié à Miguel Demuynck, constitue quelque chose comme des mémoires d'avenir. À cet égard, la trentaine de pages inédites, datées d'août 1999, mérite toute l'attention de ceux et celles qui ont accompagné Jean-Gabriel Carasso et qui ne renoncent pas, comme de tous ceux qui aujourd'hui s'intéressent à la place du théâtre dans l'éducation. Il s'agit d'un bilan dressé au moment où, "lassé des tergiversations et du double langage ministériels", il décide de ne pas poursuivre sa mission. Décision qui peut sembler paradoxale en ces temps de relance de la politique d'éducation artistique et d'action culturelle, mais aussi riche de sens, tant il est vrai que rien n'est jamais acquis... Ce n'est pas un hasard si ces pages substantielles ont été rédigées à Angers, lieu d'un partenariat exemplaire entre l'association "En jeu" et le centre dramatique national dirigé par Claude Yersin.

Passée la déception, le désir d'aller de l'avant reste le plus fort et surtout celui d'assurer au mieux le relais entre la génération des pionniers et celle des néophytes. Ce livre peut incontestablement aider à perpétuer l'esprit militant indispensable à la concrétisation des avancées institutionnelles attendues. Tel est le sens profond de cette bouteille à la mer qui ressemble à tout sauf à un désengagement. On y trouvera raisons d'espérer, écueils à éviter, pistes de recherche, éléments de réflexion, que l'on soit enseignant, artiste, médiateur, élu en charge de la culture ou de l'éducation.

Depuis le milieu des années 80, le paysage culturel de l'École s'est peu à peu modifié et le théâtre est sorti lentement de la situation marginale, voire de la suspicion, où le tenaient des sceptiques ne voyant là que divertissement oiseux. Les représentations mentales des enseignants ont évolué sous l'action des héritiers de courants pédagogiques soucieux de donner la parole aux élèves et de pratiquer des méthodes actives. Dans le même temps, davantage d'artistes ont pris conscience des effets bénéfiques du contact avec les jeunes dans leur démarche de création. Enfin la demande culturelle croissante des élèves, attestée notamment lors de la consultation nationale des lycées, laisse penser que le moment est venu de franchir un nouveau seuil. Au combat pour la culture apparaît de plus en plus nettement lié le combat pour la maîtrise de la langue. Ils peuvent être gagnés l'un et l'autre, pas l'un sans l'autre. À condition de prendre garde que l'on ne parte pas de rien, de s'appuyer sur les points forts, de ne pas sacrifier la qualité et de préférer avec prudence et ténacité aux mirages d'une généralisation à marche forcée, la poursuite accélérée mais maîtrisée d'un développement durable.

Dans ce contexte, le chantier des relations entre l'école et le théâtre constitue un enjeu important de la prochaine décennie sur lequel doit s'engager fermement le service public de l'éducation et de la culture, dans un dialogue soutenu avec les collectivités territoriales. Si l'on choisit une bonne fois de renoncer aux effets d'annonce et aux coups médiatiques et de conduire une action en profondeur sur le long terme privilégiant la formation des partenaires, enseignants et artistes, mais aussi responsables de la médiation et de l'encadrement, alors ne seront pas perdues les avancées réalisées grâce à l'engagement de ceux que beaucoup regardaient, il y a une vingtaine d'années, comme des rêveurs et des utopistes.

Jean-Gabriel Carasso était de ceux-là et le recueil des textes qui ont jalonné son parcours à l'ANRAT vient en son temps. Il témoigne en effet d'un combat bien loin d'être perdu, mais surtout, à son contact, peuvent se retremper les énergies des compagnons qui, sur le terrain, aspirent, pour eux-mêmes et pour ceux qui vont assurer la relève, au passage de la période de la légitimation à celle de la légitimité. Pour qui souhaite que la démocratisation culturelle (et les relations du théâtre et de l'éducation en sont une des pièces maîtresses) ne demeure pas un vœu pieux, la lecture corroborative de cette description d'un combat à parachever ouvre de belles perspectives. Point de suspension ?

Michel Zanotti

IA - IPR de Lettres  
Chargé d'une mission d'inspection générale

# Nouveaux jeux d'hypothèses sur la médiation culturelle

La culture au secours de l'école. Pour une pédagogie renouvelée, Claire Monférier, *L'Harmattan, Paris, 2000, 191 p., 110 FF, 16,77 euros.*

Publics et projets culturels. Un enjeu des musées en Europe, ministère de la Culture et de la Communication/Direction des musées de France, CNRS/Centre de Sociologie des Organisations, Musée national du Moyen Âge, *Actes des Journées d'étude des 26 et 27 octobre 1998 organisées au Musée national du Moyen Âge, Éditions L'Harmattan, Paris, 2000, 313 p., 160 FF, 24,39 euros.*

Le regard instruit. Action éducative et action culturelle dans les musées, collection Louvre Conférences et colloques, *Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre le 16 avril 1999, La Documentation Française, Musée du Louvre, Paris, 2000, 204 p., 120 FF, 18,32 euros.*

Médiation de l'art contemporain. Perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques, collection conférences et colloques, Galerie nationale du Jeu de Paume, *Actes du colloque organisé les 2 et 3 mars 2000 à la Bibliothèque nationale de France, Éditions du Jeu de Paume, Paris, 2000, 187 p., 120 FF, 18,32 euros.*

Traces... pour l'éducation artistique, ministère de la Culture et de la Communication, *Actes des Rencontres organisées les 6, 7 et 8 octobre 1999 à l'Espace de l'Art concret de Mouans-Sartoux, Éditions 00h00, Paris, 2000, 193 p., 80 FF, 12,21 euros.*

Médiation des cultures, Textes réunis par Michèle Gellereau, collection Travaux et Recherches, *Actes des Journées d'étude des 26 et 27 mars 1999 organisées à la Maison de la Recherche de l'Université de Lille 3 par la SFSIC et le centre de recherche GERICO, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, Lille, 2000, 160.p, 90 FF, 13,72 euros.*

La lecture de cet échantillon contrasté de publications autour de l'éducation artistique et de la médiation culturelle appelle au moins deux constatations. D'une part, elle permet de prendre la mesure des défis auxquels sont confrontés les professionnels de la médiation dans un contexte d'offre et de demande culturelles de plus en plus complexes et montre d'autre part à quel point les réflexions sur la médiation se positionnent régulièrement dans un espace intermédiaire, toujours entre théorie et pratique, raison et conviction.

## La médiation comme conviction

L'ouvrage de Claire Monférier non seulement n'échappe pas à la règle, mais en est l'exemple le plus frappant. Il développe à travers *La culture au secours de l'école*, un propos qui repose sur une histoire de ce que l'on a pu appeler "la politique d'action culturelle" : initiés dès la fin des années 70 avec la volonté d'agrémenter les apprentissages fondamentaux d'activités d'expression et de création, et celle, plus implicite, de confier à l'école la mission de lutter contre les "inégalités sociales et culturelles", les Projets d'Action Éducative (PAE) ont vécu leur heure de gloire dans les années 80. Un bilan devait être dressé pour penser à nouveau la place que la culture (historique, artistique ou scientifique et technique) peut espérer trouver au sein de l'école. Plus qu'un état des lieux objectif, cet essai historique est marqué par la position même de l'auteur ; illustré de nombreux témoignages qui lui confèrent un caractère complice, l'ouvrage est autant fondé sur une raison historique que sur une logique militante. En cela, la médiation est plus qu'intermédiaire : si elle n'est pas seulement à équidistance de l'œuvre et du "regardeur", elle est encore moins neutre. Position active, la médiation a ceci de commun avec l'éducation artistique qu'elle est aussi une attitude politique.

## La médiation dans les musées : le mythe du public

L'éducation artistique et la médiation ne veulent plus être associées qu'aux publics scolaires ou jeunes : la médiation culturelle se donne pour finalité de sensibiliser un public plus large et plus distant des activités culturelles - et notamment adulte - en favorisant autant l'initiation que l'approfondissement des connaissances. Au regard de ces quelques ouvrages, il semble que les institutions muséales sont les lieux qui, actuellement, s'interrogent avec le plus d'ardeur sur la médiation et sur les publics.

Face à l'internationalisation des activités muséales autant qu'à l'émergence du public au cœur de l'identité muséale, les journées d'étude publiées sous le titre *Publics et projets culturels* visent notamment à penser la pertinence de notions telle que celle de "public international", et à interro-

ger les finalités locales, nationales ou internationales des activités des musées européens. L'interpénétration des interventions nous mène à comprendre l'importance qu'a pris le public pour les musées. Catherine Ballé, par exemple, discute, à partir des transformations récentes des musées, de l'émergence d'un nouveau modèle : le changement vécu par les musées lors des trente dernières années ne tient pas seulement de leurs financements, de leurs organisations mais plus encore d'une "redéfinition institutionnelle, c'est-à-dire d'une reconsidération des finalités culturelles, des modes de fonctionnement et du rôle social des musées". Au-delà de la rationalisation et de l'uniformisation relative des musées (ou du moins de leurs projets culturels), c'est autour des publics que se joue la majeure partie de l'évolution de l'identité des musées. C'est la raison pour laquelle, alors que la troisième phase de l'ouvrage concerne plutôt les rapports qu'entretiennent les musées à la mondialisation de la culture ainsi qu'à ses particularités locales, la quatrième partie s'intéresse davantage aux publics et aux expériences françaises en matière de projets culturels dans les musées. On peut notamment y trouver la réflexion de Claude Fourteau (très révélatrice de l'intention générale du colloque) sur la cohabitation et l'articulation de deux publics au sein du musée du Louvre : les publics internationaux en visite touristique ("publics passagers") et les publics locaux ("publics usagers").

Même si le cœur de l'interrogation du colloque *Le regard instruit* réside davantage dans une élucidation de l'intention éducative des musées, son orientation problématique recoupe en partie les questionnements sur les publics développés dans *Publics et projets culturels*. On retrouve là encore l'idée que les musées ont vécu leur "révolution démographique" et que l'importance nouvelle que les musées ont donné aux publics est un fait majeur de leur évolution. La structure même de l'ouvrage en témoigne : c'est l'analyse des publics et de ses attentes qui a le mot de la fin. En soi, cet intérêt pour les publics n'est pas nouveau mais c'est sa légitimation dans la période récente qui est la plus troublante : de la connaissance des publics, nous sommes passés à une phase où le public est devenu le principe organisateur de l'activité culturelle des musées (voire celui d'autres institutions culturelles). Au terme d'une analyse historique de la période récente, Dominique Poulot peut ainsi conclure que "le public est désormais au cœur de la réflexion sur la définition même du musée, ce qu'il n'avait jamais été à ce point" (p. 46).

Parce que le public est devenu un enjeu central et aussi, on l'a vu, parce que son internationalisation crée une fréquentation plus sporadique et moins prolongée, la médiation culturelle est amenée à chercher de nouveaux subterfuges pour accroître son efficacité. Les nouvelles technologies adaptées à la médiation (sites Internet des musées ou cd-roms par exemple) ouvrent indéniablement des voies pour l'action culturelle. Pourtant, pour formellement inédites qu'elles soient, ces méthodes de médiation ne relèvent cependant pas "d'une nouvelle médiation" mais s'intègrent dans une "continuité" comme le fait justement remarquer Emmanuelle Serres-Palson (*in* Médiation des cultures). Leur relative nouveauté offre même un terrain favorable à la

résurgence de desseins fondateurs de l'action culturelle (atteindre de nouveaux publics, proposer des produits adaptés ou adaptables à des publics différents) et contribue par là même à réactiver une utopie assoupie.

### L'art contemporain comme prisme de nouvelles interrogations

Les comptes rendus très hétérogènes d'expériences de professionnels (enseignants, "chargés de médiation" ou plasticiens) dont on peut aussi prendre connaissance dans *Traces... pour l'éducation artistique* (qui, trop rare pour ne pas être signalé, recense les coordonnées d'un bon nombre d'intervenants dans le champ des politiques de médiation vers les publics de l'art contemporain) tournent autour des mêmes interrogations. Bernard Darras par exemple peut s'inquiéter de la focalisation sur "l'éducation artistique de l'art contemporain" au mépris de ce qu'il appelle "l'éducation culturelle" qui pourrait être un enseignement visant à faire prendre conscience aux jeunes des débats et hiérarchisations culturels plutôt que de leur proposer une vision linéaire, acritique ou ethnocentrique de l'art contemporain, alors qu'Élisabeth Caillet, insistant elle aussi sur le caractère contemporain de "l'art en train de se faire", se demande jusqu'à quel point est possible une éducation artistique pour l'art contemporain.

Car il faut bien l'admettre, la question de la médiation, pour problématique qu'elle puisse être en ce qui concerne la culture classique, prend une dimension plus complexe encore quand il s'agit de l'art le plus contemporain. Le colloque *Médiation de l'art contemporain* est symptomatique de ces interrogations. Dans sa définition la plus commune, la médiation fait le lien entre deux entités (l'œuvre et le public) mais aussi entre deux moments historiques (les œuvres du passé et les réceptions du présent) et réclame en cela un caractère pédagogique et temporel. Dans le cas de l'art contemporain, on voit bien en quoi la faible distance temporelle mine en partie le projet médiateur ("on ne saurait faire visiter le présent" peut ainsi affirmer Nikos Paizis) et à quel point la médiation doit trouver la justification de son existence non pas dans la volonté de réduire une distance temporelle mais davantage dans le désir de détruire les obstacles symboliques et sociaux qui contrarient la fréquentation des œuvres.

En outre, si la médiation est à ce point égarée face à l'art contemporain, c'est que l'art ne s'est pas figé et qu'il paraît improbable d'initier à l'art contemporain avec les outils (cognitifs et matériels) habituels que les entreprises de médiation ont engagé jusqu'ici. À en croire les tenants de "l'esthétique relationnelle", des espaces entiers de l'art contemporain se fondent autour de l'idée de communication même. Pour pousser à son terme ce type de raisonnement, on imagine assez aisément la dérive qui peut consister à dire que l'art ayant intégré la médiation dans son processus même de création-réception et, que l'œuvre étant sa propre médiation, les projets de médiation vers le public n'auraient qu'une fonction superfétatoire. Mais le réalisme sociologique qui nous impose d'observer les réceptions effectives doit nous amener à nous opposer à de telles hypothèses idéalistes. Il faut en prendre son parti pour l'es-

thétique relationnelle autant que pour les œuvres du pop art. Le pop ne sera jamais le populaire. Parce que le mouvement pop est tout autant engouement stylistique que critique et intellectualisation du populaire, l'accès aux œuvres pop nécessite une distanciation et une médiation. Et l'esthétique relationnelle est elle aussi prise dans les mêmes filets : elle ne peut en réalité se passer de médiation.

Mais la difficulté dépasse la spécificité de l'esthétique relationnelle ou du pop art. Plus globalement, l'extension et la relativisation du concept même d'art, sa ponctuelle dématérialisation (performances, invitations, communications humaines...) voire même le relativisme culturel qui pousse certains artistes contemporains à critiquer le statut d'artiste (au grand dam des défenseurs d'un art classique qui regrettent davantage que les intéressés l'aura qui entourait l'artiste thaumaturge) peuvent déséparer le milieu de la médiation et rendre plus incommode leur prétention médiatrice.

Ces quelques traits les plus saillants qui font de l'art contemporain l'un des adversaires les plus mouvants de la médiation culturelle n'ont rien d'exhaustifs. C'est tout l'intérêt du colloque *Médiation de l'art contemporain* que de montrer en quoi l'art contemporain fait apparaître les ressorts de toute action de médiation et comment il peut déstabiliser ou mettre à mal l'attitude fondamentalement interventionniste qui définit la médiation culturelle.

#### La médiation comme pédagogie de la contradiction

Ce panorama rapide et forcément lacunaire des questions soulevées par les spécialistes et professionnels de la médiation culturelle tend à montrer qu'il est une constante dans leurs propos : on peut définir la médiation comme une "pédagogie de la contradiction" (définie par Joëlle Le Marec et Jean-François Rebeyrotte, dans leur analyse des représentations du musée chez les enseignants du primaire), comme "la promotion de l'émerveillement à condition qu'il y ait aussi acquisition de la capacité critique" (*in Médiation de cultures*). Cette double finalité de la médiation suppose un travail de longue haleine et une volonté de fer qui n'a d'efficacité réelle que dans la mesure où elle s'inscrit dans l'histoire. Émilie Da Lage-Py montre en effet comment la réussite des collections de musiques du monde Ocora Radio France (*in Médiation des cultures*), est liée à un souci constant d'évacuer le processus de production historique de la collection, donnant ainsi l'illusion d'un produit culturel pur et authentique à un public idéal parce qu'impliqué dans le processus même de médiation. Cette analyse permet de soumettre une dernière hypothèse : la meilleure des médiations peut être celle qui, par un long travail de construction du produit culturel et d'élaboration d'une relation avec le public, réussit, modestement, à se faire oublier. Si les réflexions et les témoignages qui parcourent ces six ouvrages peuvent aider à ce que les actions de médiation vers les publics se fassent efficaces parce que discrètes, et discrètes parce que profondément construites, elles auront montré toute leur nécessité.

Gil Arban

## Brèves

Cassandra, l'art principe actif, bimestriel, N°35 juin-juillet-août 2000.

Dans ce numéro, la revue Cassandra ouvre une nouvelle rubrique intitulée Chantiers. Il s'agit d'un dossier destiné à nous faire découvrir les aventures artistiques d'un pays ou d'une région. Le premier "Cultures en chantiers" est consacré à la politique culturelle en Belgique francophone.

Éducation prioritaire et politique de la ville, Ville École Intégration, N° 117, juin 1999, *Centre National de Documentation Pédagogique*, Montrouge, 185 p.

Ce dossier soulève et tente de répondre à certaines interrogations concernant l'éducation prioritaire et la politique de la ville.

L'invention de la ville, Yves Chalas, *Economica, Paris, 2000, 189 p., 149 FF, 22,75 euros.*

L'urbanisation massive de nos sociétés nous pousse à nous interroger sur l'évolution de la ville. Cet ouvrage répond à cette interrogation en réfléchissant sur ce qu'est la ville. Yves Chalas, sociologue et urbaniste, chercheur au CNRS, déchiffre, ce que la ville est devenue et définit des modèles de compréhension de la ville. Pour tenter d'expliquer ce processus toujours en marche, l'auteur privilégie trois approches : l'imaginaire social, les pratiques d'habiter et l'épistémologie architecturale et urbanistique. Ces approches et cette intelligibilité de la ville peuvent permettre d'aider les urbanistes, les architectes et les politiques à modifier le cours de l'évolution de ces villes en favorisant une action concertée plutôt qu'une action autoritaire, une "pensée faible" plutôt qu'une "pensée autoritaire".

La création de Beaubourg, Bernadette Dufrière, *Grenoble, PUG, 2000, 270 p., 180 FF, 27,44 euros.*

Cet ouvrage retrace l'histoire de la création du centre Georges Pompidou, analyse la dimension politique du projet, montre que la place de cette institution-pilote est tributaire d'une histoire artistique et culturelle qui commence dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle et dégage la réussite d'une architecture visant à accompagner l'évolution et la redéfinition de l'idée de culture. Cet ouvrage sera traité plus largement dans le prochain numéro de L'observatoire.

Culture et service public "Quelles évolutions pour les interventions culturelles des collectivités publiques ?", *Éditions Dalloz, Actualité juridique-Droit administratif, Numéro spécial annuel 20 septembre 2000, 160 p., 190 FF, 29,00 euros.*

Les travaux d'un colloque organisé par l'AJDA avec le ministère de la Culture et de la Communication les 25 et 26 mai 2000 ont servi de base à ce numéro spécial qui réfléchit sur la notion de service public culturel, de son rôle tant au niveau local que national et sur ses différents modes de gestion.

Brèves réalisées par Albine Ginon et J.-P. Saez.

- Agenda p. 2
- Paul Ardenne  
Enjeux du pluralisme artistique et mutation  
des critères esthétiques p. 4
- Jean-Pierre Saez  
Pense-bête sur la dynamique des échanges  
entre l'art, la culture et le social p. 12

## Séminaires et formations

- Séminaires et formations courtes  
de l'Observatoire p. 14
- Formation des cadres culturels territoriaux  
DESS "Direction de projets culturels" :  
vers un élargissement des publics p. 14

## Synthèses d'études

- Mireille Pongy  
La régionalisation de la politique culturelle en  
Corse : préfiguration ou exception ? p. 15
- Alain Pessin  
Perceptions et usages du chèque-culture  
en Rhône-Alpes" p. 20
- Alain Faure et Emmanuel Négrier  
Culture(s) d'agglomération : vers une  
nouvelle donne communautaire p. 25
- Cécile Martin  
La place de la francophonie dans  
les relations culturelles internationales  
des collectivités territoriales p. 30
- Cécile Martin, René Rizzardo  
Les parcours culturels à Annecy : vers la  
mise en œuvre d'une politique éducative  
locale concertée ? p. 31

## Droit de la culture

- Éric Baron  
Sur les modes de gestion  
des équipements culturels p. 33

## Biblio

- Guy Saez  
Le chroniqueur, le procureur,  
l'édile et le chercheur.  
Regards croisés sur la culture p. 36
- Augustin Girard  
Deux publications du Comité d'histoire  
du ministère de la Culture p. 42
- Alain Surrans  
Maurice Fleuret : une politique  
démocratique de la musique p. 43
- Cécil Guitart  
Un amour de bibliothèques p. 44
- Emmanuel Ethis  
Le cinéma : le plus démocratique  
des biens culturels p. 45
- Sylvie Clidière  
Portrait économique  
des arts de la rue p. 46
- Pascale Ancel  
Marché de l'art, mondialisation  
et nouvelles technologies p. 47
- Michel Zanotti  
Un combat pour l'éducation artistique p. 48
- Gil Arban  
Nouveaux jeux d'hypothèses  
sur la médiation culturelle p. 49
- Albine Ginon et Jean-Pierre Saez  
Brèves de biblio pp. 41, 42, 51

# sommaire

## L'observatoire

L'observatoire  
1 rue du Vieux Temple  
38000 Grenoble  
Tél. : +33 (0)4 76 44 33 26  
Fax : +33(0)4 76 44 95 00  
e.mail : opc.culture@wanadoo.fr

Directeur de publication :  
René Rizzardo

Rédacteur en chef :  
Jean-Pierre Saez

Comité de rédaction :  
Martine Ducor  
Michèle Ferrier-Barbut  
Cécile Martin

Secrétaire de rédaction :  
Albine Ginon

Secrétariat :  
Louise Rollet  
Marie-Claude Daval  
Samia Hamouda

Ont collaboré à ce numéro :  
Pascale Ancel

Gil Arban  
Paul Ardenne  
Eric Baron  
Sylvie Clidière  
Emmanuel Ethis  
Alain Faure  
Albine Ginon  
Augustin Girard

Cécil Guitart  
Cécile Martin  
Emmanuel Négrier  
Alain Pessin  
Mireille Pongy  
René Rizzardo  
Guy Saez  
Jean-Pierre Saez  
Alain Surrans  
Michel Zanotti

Fabrication :  
Imprimerie des Deux-Ponts  
Gères  
Tél. 04 76 59 19 59  
N°ISSN 1165-2675  
Dépôt légal, 1<sup>er</sup> trim. 2001.

## 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'Observatoire des politiques culturelles  
1 rue du Vieux-Temple  
38000 Grenoble

Tél. + 33 (0)4 76 44 95 04 - Fax + 33 (0)4 76 44 95 00  
e.mail : lobservatoire@wanadoo.fr