

Décentralisation culturelle : attention chantier permanent

À TROP L'ABORDER EN TERMES ADMINISTRATIFS OU JURIDIQUES, ON EN OUBLIERAIT QUE LA DÉCENTRALISATION EST PEUT-ÊTRE AVANT TOUT UNE AFFAIRE DE CIVILISATION. ELLE TRADUIT UN APPEL À INVENTER DANS LA SOCIÉTÉ MODERNE DES MODES DE GOUVERNANCE PLUS PROCHES DU TERRAIN ET DES CITOYENS. REDISONS AUSSI QUE LA DÉCENTRALISATION NE SE RÉSUME PAS AU TRANSFERT DE COMPÉTENCES LÉGALES DE L'ÉTAT AUX COLLECTIVITÉS TERRITORIALES.

Il s'agit évidemment d'un mouvement plus global qui intègre plusieurs autres phénomènes : l'accroissement du rôle politique et des responsabilités assumées par les autorités locales, le développement des politiques contractuelles, les transformations de l'organisation des territoires, le rôle essentiel des acteurs locaux dans la conduite de projets territoriaux...

Si l'on observe les débats tenus sur la décentralisation ces trois dernières années, force est de constater leur caractère paradoxal. S'ils ont montré que les acteurs publics et les professionnels sont en attente d'une amélioration de la contractualisation, d'une clarification des règles d'intervention de chaque collectivité à l'égard de chaque secteur, ils ont aussi confirmé que les acteurs restaient plutôt méfiants vis-à-vis d'une logique de transfert de blocs de compétences, s'il s'agit de confier, par exemple, tel domaine de la création artistique à telle collectivité à l'exclusion de tout autre. Les opérateurs artistiques et culturels dans leur majorité ont d'abord manifesté leur crainte de voir l'État se retirer, redoutant d'être placés dans des situations de face à face exclusifs avec des pouvoirs locaux dont certains discutent la légitimité culturelle et craignent l'ingérence. Cependant, chemin faisant, les mêmes opérateurs ont pu mieux apprécier à quel point les collectivités territoriales assument des responsabilités majeures pour que vivent leurs activités. Et qu'elles pouvaient être des alliées, notamment pour lutter contre la précarisation de l'emploi dans le spectacle vivant. De leur côté, les collectivités territoriales n'ont pas affiché de

Robert Abirached : Mieux connaître le théâtre amateur

p. 62

Emmanuel Wallon : Théâtre public, des pionniers aux héritiers

p. 63

Antoine Hennion : Les mutations du métier d'artiste

p. 59

Guy Saez : Histoire et politique culturelles : deux incontournables

p. 58

revendication claire en matière de décentralisation culturelle tout en souhaitant être mieux prises en compte, mais en se méfiant de tout désengagement de l'État, inquiètes du financement de la décentralisation dans un contexte où les finances locales ne disposent plus que de marges manœuvres limitées. Cette crainte ne se rapportait pas qu'à des questions budgétaires. Les collectivités territoriales continuent d'éprouver le besoin de recourir à l'expertise de l'État. Elles réclament de lui un repositionnement plus lisible, une reconnaissance plus marquée de leur rôle, des partenariats renouvelés, moins aléatoires, plus équitables, alors que les territoires ne cessent de se transformer de la plus petite échelle locale à l'Europe. Pour autant, se sont-elles montrées collectivement force de proposition ? Les villes, à travers leurs élus, ont fait remarquer qu'elles étaient les oubliées de cette étape alors qu'elles constituent les

Jean-Pierre Saez
(suite page 3)

dans ce numéro

Ferdinand Richard, "L'exception culturelle : stéréotype, confusions, stratégies" p. 4

Benoît Thiebergien, "Où est le monde ?" p. 9

Alain Faure, Emmanuel Négrier, "Les bruissements intercommunaux et la lecture publique" p. 13

Philippe Chaudoir, Jacques de Maillard, "Les enjeux culturels de la politique de la ville" p. 18

Eric Baron, "L'exception culturelle dans le cadre des marchés publics" p. 22

Décentralisation culturelle : nouvelle étape

Dossier p. 25

agenda

Janvier

27 janvier, Dijon

Le patrimoine en débat

Consacré à l'épistémologie du patrimoine, ce séminaire coordonné par Philippe Poirrier porte sur la patrimonialisation des biens.

Contact : MSH Dijon

E-mail :

jean-marc.bourgeon@u-bourgogne.fr

Site : mshdijon.u-bourgogne.fr

26-28 janvier, Dijon

Publics éloignés de la culture et expressions artistiques de la diversité

Les problématiques abordées croiseront les champs artistique, culturel, social et urbain et traiteront de la place de l'art dans la société.

Contact : Itinéraires singuliers,

tél. 03 80 41 37 84

E-mail : contact@itinerairesinguliers.com

Site : www.itinerairesinguliers.com

28-29 janvier, Paris

Un métier, des métiers. Convergences et spécificités des métiers des archives, des bibliothèques et de la documentation

Cette manifestation convie toutes les associations professionnelles des archives, des bibliothèques et de la documentation à réfléchir sur l'évolution éthique et technique de leurs métiers.

Contact : ADBS, tél. 01 43 72 99 80

E-mail : brigitte.tartavez@adbs.fr

Site : www.adbs.fr

29-30 janvier, Kingersheim

Rencontres professionnelles sur le spectacle jeune public en France et en Allemagne

Organisée par le festival Momix, en partenariat avec l'Onda et le Goethe Institut, cette 14^e édition accueille des compagnies d'Outre-Rhin pour réfléchir à la circulation des spectacles jeune public en Allemagne et en France, et à leurs spécificités.

Contact : CREA, tél. 03 89 57 30 57

E-mail : info@momix.org

Site : www.momix.org

31 janvier-1^{er} février, Lyon

Construire des projets culturels partagés

Rencontres régionales culture/éducation populaire Rhône-Alpes pour resituer, dans l'histoire récente, les enjeux des politiques de la culture et de l'éducation populaire. La question de l'expérimentation de nouvelles pratiques donnera lieu à six ateliers.

Contact : ARSEC, tél. 04 78 39 01 05

E-mail : m.mamouni@arsec.org

Site : www.culture.gouv.fr/rhone-alpes

Février

1^{er}-2 février, Istres

L'enfant et la création

Le festival « Les Élançées » propose de réfléchir à la place des arts à l'école et, plus largement, au rôle de l'éducation

artistique dans la construction de l'enfant.

Contact : Mission Culturelle Ouest

Provence/Istres, Céline Girard,

tél. 04 42 56 31 88

E-mail : cgirard@ouestprovence.fr

3 février, Paris

Réunion d'information autour de l'élaboration des schémas départementaux d'enseignement

Organisée par l'association Culture et départements, cette réunion est réservée aux directeurs des affaires culturelles des départements ou à leur association départementale pour la musique et la danse. Elle portera sur le schéma départemental de développement des enseignements artistiques que les départements sont amenés à élaborer dans un délai de deux ans conformément à la loi du 13 août 2004 relative aux libertés locales.

Contact : François Deschamps, Culture et départements

E-mail : contact@culturedepartements.org

3-4 février, Istres

Les fondamentaux du théâtre, de l'école à l'université, autour du jeu comme passage obligé

Destinées aux professionnels du théâtre et de l'éducation, le Pôle national de ressources théâtre d'Angers propose un séminaire sur le thème du jeu comme passage obligé vers le texte.

Contact : Anne Doteau, Nouveau théâtre d'Angers tél. 02 41 88 30 08

E-mail : anne.doteau@nta-angers.fr

Site : www.nta-angers.fr

10 février, Paris

Assises régionales de la culture en Ile-de-France

La région Ile-de-France propose de définir ses orientations en matière de politique culturelle de façon collégiale. La restitution des ateliers thématiques organisés depuis trois mois servira de contours à cette politique.

Site : www.arcidf.com/

19 février, Coventry (Angleterre)

Exploring critical and instrumental approaches to cultural policy research

Conférence internationale avec la participation de J. Mark Schuster et Henrik Kaare Nielsen et Oliver Bennett.

Contact : Humanities Research Centre, Sue Dibben, tél. (0) 24 765 23401

E-mail : HRC@warwick.ac.uk

Site : www2.warwick.ac.uk

Mars

9-11 mars, Clermont-Ferrand

2^e forum des acteurs du patrimoine rural

Cette 2^e édition alternera ateliers méthodologiques, visites sur le terrain et présentations d'experts en assemblées plénières.

Contact : Source, tél. 04 73 98 13 16

E-mail : source@enitac.fr

Site : www.source.asso.fr

10-11 mars, Nantes

L'après friche

Ce colloque international porté par les villes de l'Arc Atlantique dans le cadre de Cultur'At aborde la question de la reconversion des friches industrielles et de leurs réutilisations à des fins culturelles.

Contact : Geneviève Chignac, Mairie de Nantes, tél. 02 40 41 55 48

E-mail :

Genevieve.chignac@mairie-nantes.fr

15-16 mars, Barcelone (Espagne)

Final Events

Séminaire de clôture du programme Eurocult 21 coordonné par Eurocities et financé par la Commission Européenne réunissant 33 partenaires européens autour d'une réflexion sur la gouvernance culturelle des villes en Europe.

Contact : B. Raeva, tél. +32 2 552 08 54

E-mail : b.raeva@eurocities.be

Site : www.eurocult21.org

17-18 mars, Farnay et Saint-Paul-en-Jarez

Assises de la culture de la Vallée du Gier

Le syndicat intercommunal du Pays du Gier poursuit une réflexion sur la mise en œuvre d'un projet culturel territorial compris dans ses contrats de ville. Avec la participation de l'OPC.

Contact : Stéphanie Colomban-Brunon, tél. 04 71 61 23 21

E-mail : contact@luth-ic.com

Site : www.luth-ic.com

Avril

1-3 avril, Paris

Sommet mondial du hip-hop

Séminaires, projections de films, tables rondes et ateliers témoignent de l'impact de ce mouvement sur la culture mondiale, la politique et l'économie.

Contact : Conseil international de la musique, Maison de l'Unesco,

tél. 01 45 68 50 60

E-mail : info@hiphopworldsummit.com

Site : www.hiphopworldsummit.com

Mai

10-11 mai, Nevers

Jazz, région et interrégionalité

2^e rencontre du jazz en région, avec la participation de l'OPC.

Contact : Comité régional du jazz en Bourgogne, tél. 03 86 57 88 51

Site : www.crijbourgogne.org

Juin

3-6 juin, Montréal (Canada)

8th International Conference on Arts and Cultural Management

Contact : HEC Montréal, (514) 340-6827

E-mail : aimac2005@hec.ca

Site : www.hec.ca

principaux piliers des politiques culturelles publiques. Certes, le patrimoine et les enseignements artistiques constituent les deux domaines pour lesquels les collectivités étaient demandeuses de responsabilité et de clarification. Mais leur inquiétude dans la période actuelle porte davantage sur l'avenir de l'emploi culturel, les moyens de le conforter, les règles du jeu collectives à mettre en œuvre dans ce sens. Quant aux services et aux agents de l'État, ils semblaient animés par un double mouvement : conscients que les relations avec les collectivités territoriales doivent évoluer, que celles-ci disposent de véritables atouts pour assurer le développement des politiques culturelles, ils ont – au moins implicitement – fait valoir, dans une période d'interrogation sur les finalités de l'action de l'État, la crainte de toute réforme qui leur aurait retiré du pouvoir et du sens, considérant après tout que le champ d'intervention des collectivités était déjà fort large.

Néanmoins, on peut comprendre que, pour les professionnels de l'État, toute perspective de décentralisation soit déstabilisante. Tandis qu'ils perdent la légitimité qui leur avait été conférée par l'histoire et la loi, ils se demandent quelle sera leur nouvelle légitimité. Il leur faut élargir leur représentation des instances qui incarnent le service public. Celui-ci n'est pas l'affaire que de l'État. Toute collectivité publique a vocation à l'incarner. Leur tâche ne consistera-t-elle pas justement à en renouveler la vision ? C'est ici l'occasion de dire combien le développement des passerelles entre les fonctions publiques contribuerait non seulement à leur dynamisation mais aussi à ouvrir les enjeux des politiques culturelles.

Mais regardons la loi du 13 août 2004 sur les libertés et responsabilités locales de plus près. Côté patrimoine, l'inventaire général est confié aux régions, l'État conservant un rôle de contrôle scientifique et technique. Une série de 178 monuments historiques appartenant à l'État peuvent être transférés aux collectivités qui en font la demande. La loi confirme également la collaboration entre l'État et les Musées de France relevant des collectivités territoriales pour le prêt de collections. Des expérimentations en matière d'entretien ou de restauration d'éléments du patrimoine n'appartenant pas à l'État sont proposées aux régions ou, à défaut, aux départements. Enfin, les crédits mis en œuvre par l'État pour la conservation du patrimoine rural non protégé sont transférés aux départements.

Du côté des enseignements artistiques spécialisés de la musique, de la danse et de l'art dramatique, la loi organise la répartition des responsabilités entre les tutelles publiques. Les communes et leurs groupements gèrent l'enseignement initial et l'éducation artistique de ces établissements, les départements élaborent un schéma départemental d'enseignement artistique visant à améliorer l'offre de formation pour permettre un meilleur accès aux enseignements artistiques sur l'ensemble du territoire. La région organise et finance le cycle d'enseignement professionnel initial. Le classement et le contrôle scientifique des établissements demeure de la responsabilité de l'État.

Plusieurs constats s'imposent ici. Tout d'abord, le patrimoine comme secteur et la région comme niveau de collectivité ont été privilégiés. À ce propos, plusieurs voix ont fait entendre que l'expérience patrimoniale des départements aurait dû les désigner comme chef de file de l'Inventaire. Cela dit, la loi offre la possibilité aux régions de confier aux autres collectivités territoriales la conduite d'opérations d'inventaire. Ensuite, cette étape de décentralisation touche deux domaines retenus par les protocoles de décentralisation, ce qui atteste de leur utilité. En même temps, il faut bien souligner que la loi organise des transferts relativement modestes dans le patrimoine et propose essentiellement une clarification des responsabilités dans celui des enseignements artistiques, sans révolutionner le secteur. Lors de rencontres, assises et autres expérimentations de décentralisation en Lorraine et Midi-Pyrénées, bien des propositions élaborées par les acteurs invitent à un approfondissement de la coopération avec ou sans le recours de la loi. Il y a là des boîtes à idées à explorer.

La simple application de la loi nécessite cependant la mise en œuvre d'un chantier de négociations, de transformations de l'administration régionale, et de formation de l'ensemble des acteurs. Comment les personnels vont-ils être transférés ? À quelles places dans les administrations régionales ? Comment régions et départements vont-ils effectivement collaborer ? Peut-on imaginer que dans telle région, seuls quelques départements s'impliqueraient dans la conduite de l'Inventaire et pas d'autres ? Quelles conséquences cela aurait-il du point de vue d'une approche cohérente du territoire ? La problématique de l'Inventaire peut-elle être un point d'appui à une définition plus globale des politiques du patrimoine des régions en lien avec les départements ? La loi peut-elle avoir un effet d'entraînement pour les collectivités concernées, à l'instar de ce que l'on a connu dans les années 80 ? Ou bien la tension des budgets des collectivités territoriales (ainsi que les incertitudes sur le financement des intercommunalités) ne risque-t-elle pas de limiter leurs velléités éventuelles ? D'autant que les régions, principal fer de lance de cette décentralisation culturelle, ont affiché des priorités dans bien d'autres domaines : l'emploi et la formation tous secteurs confondus, le spectacle vivant, les industries culturelles, l'observation culturelle notamment.

Engagé dans ces problématiques depuis sa création, l'Observatoire des politiques culturelles entend jouer pleinement son rôle dans ce contexte. Outre le dossier qui est ici présenté, une série de séminaires de formation sur la décentralisation est ainsi programmée en 2005 (voir en page 34). Ils s'appuieront largement sur l'expérience des acteurs, l'observation des nouveaux chantiers, la capitalisation de diverses expérimentations, la comparaison des situations. Conçus comme des *works in progress*, ils ont également pour vocation de faire vivre un débat qui n'en est pas à son dernier mot...

Jean-Pierre Saez

L'exception culturelle française : stéréotype, confusions, stratégies*

DANS UNE ARÈNE QUI NE PEUT ÊTRE QUE GLOBALE, IL EST BIEN ÉVIDEMMENT IMPOSSIBLE, VOIRE INJUSTE, D'IMAGINER QUE L'EXCEPTION CULTURELLE NE POURRAIT ÊTRE QUE FRANÇAISE. LE MODESTE OPÉRATEUR DES MUSIQUES ACTUELLES QUE JE SUIS EST CHAQUE JOUR CONFRONTÉ À CETTE NÉBULEUSE NOTION, LARGEMENT INSTRUMENTALISÉE PAR TOUS LES POUVOIRS, CELUI DES MARCHÉS COMME CELUI DES POLITIQUES.

Il serait cependant ingrat de ne pas rendre ici un hommage préalable à tous ceux qui ont fait émerger cette notion d'exception culturelle (réflexions francophones, mais pas uniquement), compte tenu de l'universalité et de la légitimité de cette question. Paradoxalement, ces pionniers ne sont pas tous issus du secteur culturel, puisque certains économistes ou juristes ont, depuis longtemps déjà, pointé la nécessité de politiques culturelles volontaires et harmonisées, préservant à la fois l'efficacité et le sens d'une certaine dynamique économique.

Dans les dernières années, le fait de restreindre ce légitime combat à notre bien petit territoire n'a eu pour effet, à l'extérieur de nos frontières, que de marginaliser la question, de la folkloriser sous une forme pittoresque, très « frenchy », tout en laissant passer à plusieurs reprises l'opportunité d'en faire un combat global, dont l'avant-garde aurait pu être menée solidairement par les États européens et les collectivités qui les composent. Il y a déjà presque dix ans qu'un certain nombre de plates-formes culturelles européennes, notamment le Forum Européen pour les Arts et le Patrimoine, ont averti nos communautés sur l'absolue nécessité, face aux dangers à venir, de présenter un « front culturel uni », d'intégrer de manière irréversible à la démarche de la construction européenne quelque chose de l'ordre d'une politique culturelle commune, ou, à tout le moins, d'un « code européen de bonne conduite culturelle ». Ceci intégrait, entre autres,

la question des statuts professionnels des arts et de la culture, artistes, techniciens, administratifs, ou encore la question de la liaison du secteur avec celui de l'éducation, de l'économie, etc. Nous n'avons pas pu dépasser l'article 151 § 4 du Traité d'Amsterdam, de toute façon impossible à mettre en œuvre. Aujourd'hui, ayant manqué ces opportunités, nous nous retrouvons bien isolés, petits David francophones face à une industrie des loisirs carnivore, bien décidée, à la première négociation commerciale internationale, à faire passer ses concepts monopolistiques, ses fausses « libres-entreprises ». La responsabilité de ce combat bien mal conduit incombe avant tout à une certaine classe de dirigeants culturels francophones ou latins, tous horizons politiques confondus, et les intermittents du spectacle français qui, après d'autres, en font douloureusement les frais aujourd'hui, seraient bien avisés de ne plus se laisser dicter leur stratégie par des hiérarques, par ailleurs membres du système dominant. S'il en est encore temps...

Le fait de restreindre ce légitime combat à notre bien petit territoire n'a eu pour effet (...) que de marginaliser la question, de la folkloriser sous une forme pittoresque, très « frenchy », tout en laissant passer à plusieurs reprises l'opportunité d'en faire un combat global, dont l'avant-garde aurait pu être menée solidairement par les États européens et les collectivités qui les composent.

De nos jours, ce qui est largement défendu par notre classe politique comme une « exception culturelle française » est devenu un stéréotype reposant sur un certain nombre de confusions. Il nous semble pourtant qu'une des principales caractéristiques d'une population cultivée est bien de résister aux stéréotypes. À l'inverse, il nous semble aussi qu'une des principales méthodes de l'industrie des

loisirs est la reproduction des stéréotypes. Il convient aujourd'hui d'examiner de près ces attendus et confusions si l'on milite, comme l'auteur de ces lignes, pour qu'enfin, dans le monde entier, soit reconnu à la culture beaucoup plus qu'un rôle accessoire d'amusement, de délassement, de consommation, mais celui d'une véritable charpente sociale, interstitielle à tous les niveaux de la société humaine, au même titre que l'éducation ou la santé, sans laquelle nos projets politiques les plus nobles (la paix, l'Europe, le combat contre la pauvreté) comme nos constructions humaines de proximité (collectivités, initiatives citoyennes ou véritables « libres-entreprises ») ne resteront que des initiatives fragilisées. De plus, pour faire un vrai bilan de l'exception culturelle française, il faudrait prouver, autant en termes de qualité que de répartition au sein de toutes les

* Communication à l'occasion du séminaire d'entreprise EDF/GDF le 27 mai 2004 à Marseille. Texte également disponible en version anglaise, sur le site de l'AMI <http://www.amicentre.biz>

couches de la population, que cette politique publique a bien renforcé le nombre et la qualité des initiatives culturelles indépendantes, les capacités de tous nos concitoyens à porter des jugements personnels « argumentables », à « trier » l'information, à dépasser toute bi-polarité de la pensée, à inventer de nouvelles formes d'art, d'imaginaire, à innover comme à se ré-appropriier des éléments patrimoniaux communs, etc. bref, de l'indépendance de jugement, de la finesse d'appréciation en toutes circonstances, de l'audace, un pétitement global de « l'ordinaire social » sans lequel les espoirs de bien-être généralisé auront toute chance de s'évanouir rapidement.

C'est la culture et l'éducation qui nous sauveront assurément du chaos néo-fasciste, des clans, des mafias, toutes entités non seulement immorales mais aussi foncièrement anti-économiques, anti-développement. Ceci est d'autant plus évident dans les zones de conflits actuels, où souvent la reconnaissance de l'Autre dans son profil culturel est le déclencheur du processus de paix, lui-même condition préalable au développement. Vu de cette modeste position qui est la mienne, il semble *a priori* que ces confusions pourraient être regroupées en cinq familles que nous aborderons successivement.

Exception culturelle française et « sanctuaire social global »

Historiquement, l'affaire de l'exception culturelle française apparaît dans les médias lorsque nos gouvernants refusent de se plier à la demande des marchés globaux (où, au passage, il est bon de rappeler que l'on ne trouve pas que des Américains, mais aussi des Français) d'intégrer dans les calculs des accords internationaux les subventions publiques destinées aux produits de consommation culturelle (notamment cinéma et multimédia), voire d'autoriser l'accès à ces financements publics à tout producteur de quelque nationalité qu'il soit.

Cette réduction « à la machette » de l'action culturelle à une pure et simple dimension fiscale et financière des objets de consommation n'est heureusement pas acceptée par notre pays. Ceci n'implique pas pour autant que cette levée de boucliers soit uniquement due à une défense noble et citoyenne de nos principes de civilisation. La question légitime des parts de marché du cinéma ou de la télévision française est certainement la première motivation, et certainement pas un souci d'éducation populaire, de « culture de tous ». Il ne faudra pas l'oublier si la question de l'équilibre des financements publics et privés venait à être résolue (on peut toujours rêver...). Au-delà de cette circonstance conjoncturelle, il faut bien entendu se battre au niveau mondial pour préserver une sorte de « sanctuaire social », impliquant les droits à l'éducation, à la culture, à la santé publique, à l'habitat, etc., échappant à la pure logique des vases communicants de l'offre et de la demande, conformément aux principes d'équité et de soli-

darité figurant au fronton des constitutions de la quasi-unanimité des États du monde. Même si de nombreux aspects de ces activités doivent participer à une certaine logique de marché, la culture ne peut valablement être défendue qu'au sein de cet ensemble de valeurs non-marchandes, en intégrant précisément la ligne qui partage ce qui relève de l'espace privé et ce qui est du domaine public. En extraire ponctuellement l'une ou l'autre rubrique ne présentera que des résultats très provisoires.

À l'échelon mondial, la production et les statuts professionnels attachés à ce vaste secteur non-marchand (y compris les Français intermittents du spectacle) méritent d'être protégés par des conventions internationales. C'est aux populations et à leurs représentants de mener ce combat d'influence. Il s'agit d'une très longue lutte dont nous avons entamé les prémices avec énormément de retard, y compris et avant tout au niveau européen. L'enjeu est aussi important et du même ordre que celui des luttes pour le respect de l'environnement.

Exception culturelle et droits culturels

En réalité, on ne peut examiner l'exception culturelle sans examiner la question des droits culturels, des droits à l'éducation, et des droits économiques. Il est vrai que leur mention dans la Déclaration des Droits de l'Homme est elle-même ambiguë, voire inexistante, ceci facilitant la signature de cette Déclaration puisqu'elle ne deviendrait véritablement contraignante que si ces droits y étaient

adjoints de manière précise. En la matière, les travaux du Conseil de l'Europe sont cruciaux, mais peu divulgués. Les différentes publications qu'il en a fait devraient pourtant être le socle, la référence de nos avancées futures. Mais dans ce pays, ou même en Europe, quel décideur culturel les a lues ? C'est bien cette dimension des droits culturels qui fait cruellement défaut dans la panoplie des outils de la construction européenne, la mettant sous la menace permanente d'un

danger d'implosion. Elle n'y sera malheureusement pas réintégrée de sitôt. L'absence d'une position commune du secteur culturel européen a fait que les travaux de la Convention Européenne, destinés à avancer sur un projet de constitution, ne mentionnent pratiquement pas la question de la Culture. Cette « monstruosité génétique » laisse redouter toutes les déviances. Il aurait fallu, pour éviter cette navrante absence, que la culture, au sein du débat européen, passe d'un vote à l'unanimité au vote à la majorité qualifiée. C'est cette lutte qu'a menée, dans son immense majorité, le secteur culturel européen. À l'exception des professionnels français. Ce combat s'est terminé sur un échec, et le secteur culturel français devra assumer ses responsabilités à cet égard.

Ferdinand Richard
(suite page 6)

Garder un vote à l'unanimité pour la question culturelle, surtout si l'on considère désormais le champ d'une Europe à vingt-cinq, revient à dire que la question ne peut jamais être évoquée plus de quelques minutes dans une instance européenne, un seul pays ayant le droit de veto. Cela renvoie donc la question culturelle au seul niveau des états-membres. L'histoire de France des deux derniers siècles, toute entière tendue vers une intégration de ses diversités régionales au sein d'une « identité nationale » propre à défendre les acquis de la Révolution française (parfois de la manière la plus brutale qui soit), expliquera peut-être l'impossibilité, pour les « dirigeants culturels français historiques », d'imaginer qu'en matière de culture, on puisse en référer à d'autres qu'au ministère français de tutelle, instance suprême qui ne saurait, à leurs yeux, être dépassée par la commission culture d'un parlement européen majoritairement constituée d'étrangers. À l'inverse même de ses objectifs, cette attitude souvent arrogante, parfois paranoïaque, laisse le champ libre à « l'Entertainment Industry », puisqu'en Europe, aucune position culturelle commune n'a été ratifiée. Or, si nous voulons beaucoup plus que ce supermarché, il faudra bien que les artistes et leurs accompagnateurs s'emparent à bras-le-corps, au niveau européen, de ces questions. Les réseaux, les confédérations, les forums existent... Mais pour l'instant, nous autres « cultureux » français espérons naïvement que, comme le nuage de Tchernobyl, les médiocres images et sons du « diable américain » s'arrêteront à nos frontières...

Exception culturelle et production culturelle

Vu du terrain de la décentralisation culturelle, au contact le plus proche des destinataires depuis de nombreuses années, je considère que le débat a été jusqu'à présent limité à un seul niveau d'investigation, celui de la production culturelle, et que cette limitation du champ de réflexion contribue à l'absence de solution actuelle. Nous rebondissons ici sur la confusion entretenue depuis des années autour de la dialectique « culture pour tous/culture de tous », qu'on résumera rapidement dans une opposition consommation/développement. Encore aujourd'hui, les rapports les plus récemment commandés par le ministère de la Culture français continuent, consciemment ou non, d'entretenir cette confusion.

On retrouvera logiquement ce manque de clarté dans tout ce qui devrait réguler les rapports de la Culture et des Loisirs (Politiques culturelles et « Entertainment Industry » ne sont pas tout à fait la même activité), et sa traduction directe : les différences entre copyright, fondement du marché global, et droit d'auteur, fondement de l'exception culturelle latine. En guise d'exemple, on se penchera avec surprise (mais aussi tristesse) sur les statistiques suivantes, concernant, dans le secteur musical, le rapport entre les entreprises indépendantes et les cinq principales maisons de disques (*major companies*). À travers cet aspect économique au moins, et quelles que soient les louanges unanimement portées au succès de l'exportation des musiques françaises à l'étranger, force est de constater que la politique française d'une prétendue exception culturelle a largement ouvert la voie à l'ultra-libéralisme le plus archaïque et le moins artistique qui soit.

Comparaison des parts de marché des maisons de disques en Europe, en France et dans le monde en 2002

Indépendants dans le monde	23,5 %
en Europe	16,1 %
en France	3,3 %

source : Tout sur le Disque/SNEP

Malgré notre multicouche de programmes publics pour le soutien du secteur musical, nous sommes à la traîne... Ou bien cela voudrait-il dire que nos subventions-publiques-pour-l'exception-culturelle-française ne se retrouvent pas dans les poches des destinataires annoncés? Ou encore cela indique-t-il une incapacité systématique de nos programmes de soutien à favoriser l'émergence de nouvelles entreprises, créatrices d'emploi, décentralisées mais non délocalisées? Ou enfin cela démontre-t-il que les (rares) initiatives publiques prises pour la re-création de marchés culturels trans-régionaux, transversaux, n'ont pas su profiter des exceptionnelles chances que nous offre la construction européenne en la matière?

Exception culturelle et aménagement du territoire

Au cours des ans et des mandatures s'est développée dans notre pays une commode confusion entre « exception culturelle » et « aménagement du territoire », cachant une certaine faiblesse de doctrine, une bulle protectrice pour éviter de prendre à bras-le-corps les questions relatives à la société du spectacle, à la « festivalisation » de la culture, à la prévention des conflits, à l'identité culturelle, etc. On a donc, à grands frais, préféré mailler le territoire national de différents objets architecturaux plus ou moins harmonieux et plus ou moins utiles. Il va de soi que ce ne sont pas ces objets en tant que tels qu'il faut contester. C'est éventuellement leur piètre niveau d'intégration dans ce que devrait être une politique culturelle harmonieuse qui pose question. Ainsi, dans la proximité d'une grande métropole régionale, voit-on la construction de six salles de spectacle de grande capacité, toutes construites avec de l'argent public, toutes concurrentes en termes de programmation, toutes fermées aux émergences artistiques locales, au moment précis où, dans la même métropole, le tissu des petites salles de proximité se dégrade inexorablement. Personne n'oserait questionner ce que veut vraiment dire cette curieuse manifestation de l'exception culturelle à la française.

Nous augmentons notre parc de matériel, déjà bien confus, avec tous ses centres nationaux, ses scènes nationales, ses SMAC, ses CAC, ses CNAM, etc. de « pôles d'excellence », de « nouveaux territoires de l'art », etc. Les formations des personnels qui y sont affectés subissent la même confusion, et présentent une multicouche de DESS, de mastères, de certificats, dont beaucoup sont incompatibles (au moins au niveau européen), voire contradictoires. Pis... ce « modèle » est celui que nous exportons (de préférence dans les pays de ressources modestes qui n'ont pourtant pas les moyens de s'offrir ce genre de débauche). Nous contribuons à créer, à l'étranger, les mêmes éléphants blancs, un opéra par-ci, un réseau de maisons de la culture par-là, au détriment du développement culturel local, du commerce culturel indé-

pendant local, de l'émergence des élites culturelles locales. Comment « vendre » l'exception culturelle au Congo, au Mali, au Mozambique, puisqu'on ne peut que difficilement y parler, pour des raisons évidentes, de maisons de la Culture, de conservatoires et écoles diverses, d'opéras, de grands musées, de bibliothèques, de médiathèques, etc. ? Ou bien espère-t-on peut-être garder à nos anciennes colonies une certaine dépendance vis-à-vis de notre « ingénierie culturelle », à l'exclusion de toute autre, une sorte de chasse gardée de l'exception culturelle française ? Il ne s'agirait plus là d'un noble combat, mais bien d'une lutte d'influence, compromettant en tout état de cause, quel que soit le vainqueur, l'émancipation culturelle et politique des « bénéficiaires ». Tout cela favorise évidemment l'extension du monopole de l'industrie des loisirs et pose, de surcroît, l'inévitable question de ce qui se fait dans d'autres régions d'Europe et du monde.

Mais connaissons-nous ce qui se fait ailleurs ? Où sont les documents, études, chiffres ? Y avons-nous jamais prêté la moindre attention ? Qui, en France, connaît les politiques culturelles de proximité mises en place en Catalogne, en Flandres, à Glasgow, à Prague, en Scandinavie, ou encore en Italie, voire même (provocation ultime !) dans certaines collectivités territoriales d'Amérique du Nord, parfois plus avancées que les nôtres ? Chacune tente d'y mettre en place des éléments d'exception de traitement, à des niveaux différents, et avec diverses méthodes, mais pour des objectifs souvent communs. Confronter ces expériences nous semblerait être une des priorités positives de cette inéluctable globalisation.

Exception culturelle et « bon goût »

Est-il exceptionnellement bon de consommer un maximum d'objets culturels et, si oui, lesquels, en quelle quantité ? Après trente ans d'ingestion quasi-obligatoire de nourriture culturelle, nous sommes fatigués de cette consommation. Vient l'envie d'écouter sa « culture » intérieure... On s'aperçoit vite que, pour ce faire, il faut des outils spécifiques, du temps... On s'aperçoit aussi que si elle ne se résumait qu'à la mémoire d'un unique livre (ou disque ou image), cela ne voudrait évidemment pas dire qu'on est automatiquement moins cultivé qu'un académicien, de même qu'on ne peut pas dire d'un Indien du bassin amazonien qu'il n'est pas cultivé parce qu'il ne dispose d'aucun de nos supports/objets culturels occidentaux habituels. *A contrario*, la nécessité d'acquérir de grandes quantités d'objets culturels implique automatiquement un ordre d'importance, un système de choix et de recommandations autorisées reposant sur la notion de bon goût, ce qui invariablement renforce le grand retour (mais ont-elles jamais disparu ?) des notions de culture bourgeoise, de culture de l'élite. Le bon goût règne, selon ses codes non-écrits, ses pseudo-intuitions, à travers les états d'âme de ses communicateurs, toujours plus ou moins inféodés au pouvoir, quoiqu'ils en

disent. Comme il ne semble pouvoir s'exprimer que par l'acquisition ou la consommation d'objets, qu'ils soient bon marché ou extrêmement coûteux, on comprend facilement à quel point cette définition du « bon goût » devient un élément indispensable pour le contrôle des masses et des marchés. Et ce « bon goût » triomphant relègue systématiquement (selon le syndrome du « peintre du dimanche ») les pratiques culturelles autodidactes au rang « d'éducation populaire », entendue par cette élite (et par elle seulement) comme une appellation négative, un anti-label de qualité. On va même jusqu'à dire que les amateurs mangent le pain des professionnels... Exit l'art naïf, les musiques non-savantes ?

Il nous faut dire ici que tout ce que le bon goût bourgeois déclare en ce qui concerne la médiocre télévision populaire (il est vrai, réel terreau d'un retour néo-fasciste) escamote à bon compte un certain nombre de questions, à peine secondaires, concernant le droit à la prise de parole, le droit à la création. En effet, beaucoup plus que son fatras hétéroclite ou sa piètre qualité de fabrication, ce qui est totalitaire

dans la culture télévisuelle de masse, c'est ce qu'elle implique en termes d'interdiction d'interactivité, de passivité du consommateur. Et ceci est bien sûr et avant tout une atteinte aux droits culturels. Mais, de manière strictement identique, cela sera aussi le cas dans la consommation de nos grand-messes culturelles « de bon goût », qu'elles soient dédiées au théâtre, à l'opéra, à la danse contemporaine, aux grands rassemblements artistiques et destinées aux « jeunes ». Autant de passivité, autant de démission...

Même la chaîne ARTE, se démarquant pourtant de la médiocrité ambiante par la qualité régulière de sa programmation peut, cependant, nous montrer de blafardes séries européennes lourdement co-produites avec de l'argent public, dont le « bon goût » est pour le moins questionnable. Et pour ce qui est du mécanisme d'exception culturelle qui a permis de les produire, il est permis de penser que la preuve n'est pas faite d'une relation automatique de cause à effet entre ce mécanisme et la « finalité artistique » de l'œuvre...

En aparté, et pour clore ce chapitre, une élémentaire précaution s'impose : il n'est pas très original, mais peut-être utile, de rappeler ici que « mode » et « bon goût » ne procèdent pas de la même genèse. Quand elle est créative, iconoclaste, la mode commence par s'affranchir du bon goût. Elle suit un mécanisme de création imprévisible, incontrôlable, et rafraîchissant. L'étape suivante, le marché de la mode, son exploitation, est précisément le moment où cette pulsion anarchisante rentre logiquement dans le rang, jusqu'à ce qu'une autre la dépasse à son tour. Cette vitale respiration n'est évidemment pas malsaine, mais il convient que les rôles ne soient pas confondus, et qu'on dessine clairement pour chacun, pouvoirs publics ou marchés

Ferdinand Richard
(suite page 8)

privés, son espace d'intervention. C'est bien l'idée que nous nous faisons de l'objet d'une politique culturelle.

En conclusion, nombreuses sont les pistes de travail aptes à redonner quelque chance de succès à cette question prioritaire que constitue le traitement exceptionnel de la culture, à lui conférer une certaine cohérence stratégique. On peut les regrouper sous trois échelons territoriaux, tout en soulignant qu'il ne s'agit pas ici d'un ordre de priorité, les actions listées devant être, le plus possible, concomitantes.

- Au niveau national, lancer un débat de fond sur les attendus et les objectifs de cette exception culturelle puis, en fonction de ce débat, réformer les grands axes de nos politiques culturelles. Élargir ce débat à l'ensemble de la population, au-delà des corporations. Impliquer le secteur éducatif, acteur majeur du développement culturel, sur le rôle de l'art dans les cursus d'acquisition de connaissance. Sensibiliser le secteur économique à l'impact, à long terme, de politiques culturelles de qualité. Les collectivités territoriales en particulier, mais aussi les groupements citoyens, les réseaux culturels locaux, etc. devraient prendre l'initiative de tels forums.

- Élargir le débat au-delà des frontières de l'Hexagone, sécuriser au niveau du droit européen la question de l'inscription de la culture dans le projet communautaire, tout en passant à la question des statuts professionnels du secteur. Il conviendra, entre autre, de s'appuyer sur les réseaux culturels professionnels, sur les confédérations syndicales, sur les commissions institutionnelles *ad hoc*. Il conviendra surtout, en ces temps d'élections au Parlement Européen, d'interpeller nos futurs élus par un débat de qualité, préparé en connaissance de cause...

- Au niveau des institutions internationales, contribuer à lancer un débat sur le rôle de la culture dans les relations internationales, dans les responsabilités partagées par les États. Il y a plusieurs approches tactiques possibles. Ce type d'actions de sensibilisation ne peut être mené qu'à partir des plateformes constituées en vue des actions ci-dessus. En tout état de cause, il faut rester conscient que chaque jour perdu est un jour gagné pour la désagrégation de politiques culturelles dignes de ce nom et, par conséquent, pour l'appauvrissement culturel de nos populations. Ce « ralentissement des particules du savoir » ne peut qu'entraîner, à terme plus court qu'on ne l'imagine, un énorme coût économique et humain. Ceux qui, aujourd'hui, se réclamant d'une vision pragmatique, imposent sans discernement de sombres coupes aux budgets publics non-marchands, devront répondre de leur gaspillage intellectuel, *in fine* désastreux sur le plan économique. Ceux qui, aujourd'hui, sous prétexte d'excellence artistique, dépouillent des pans entiers de populations de leurs droits fondamentaux à l'expression, devront expliquer leur conception de la démocratie. Défendre une certaine idée de l'exception culturelle, c'est investir « écologiquement », au sens propre du mot, dans un bien-être social le plus largement partagé. C'est aussi redonner à l'artiste son précieux devoir de transcendance, cette distance dont nous avons tous besoin pour affirmer nos choix.

Ferdinand Richard

Directeur de l'AMI, Centre national de développement pour les musiques actuelles (Marseille)

Brèves

Des écoles d'Art en Europe, Actes du séminaire sur l'enseignement de l'art en Europe, 6 et 7 mars 2002 au Domaine de Kerguehenec, par l'Association des écoles d'art de Bretagne, 160 p., ISBN : 2-908373-41-6, 5 €

Cet ouvrage propose une approche comparative de l'enseignement supérieur des arts plastiques dans 6 pays européens : la Belgique, la France, le Portugal, l'Italie, les Pays-Bas et la Grande-Bretagne. Cette réflexion correspond à la fois à une interrogation sur les fonctions des écoles d'art et les types de pédagogies mises en œuvre selon les pays, et à une mise en perspective des questions sur la décentralisation en France qui pousse les collectivités locales à s'engager plus avant dans le soutien à l'enseignement artistique supérieur.

C. M.

Les arts visuels en Europe, *Culture Europe International*, n°42, 40 p., ISSN : 1766-2931

Culture Europe International propose un dossier sur les arts visuel en Europe aux travers des politiques culturelles et des principes qui en font le substrat. L'enjeu européen de l'art contemporain est abordé à partir des questions fondamentales de la mobilité et des échanges artistiques, de l'éducation artistique, puis, sous le prisme de la construction de l'économie européenne des arts visuels : financement privé, mécénat, droit de suite, marché de l'art. Au moment où se pose globalement la question de l'emploi culturel en France, ce dossier nous rappelle que la spécificité des artistes visuels en Europe est prise en compte de manière très hétérogène. En effet, les mesures sociales et fiscales en faveur des arts visuels sont encore bien disparates et n'atteignent pas les acquis du spectacle vivant. À noter également l'hommage rendu à Edouard Delgado, pionnier des réseaux européens.

J-P. Q.

Déchiffrer la culture au Québec, vingt ans de pratiques culturelles, *ministère de la Culture et des Communications, Sainte-Foy – Québec, Les Publications du Québec, 2004, 355 p., ISBN : 2-551-19642-6*

L'objet de l'ouvrage, qui présente les résultats de cinq enquêtes ministérielles effectuées de 1979 à 1999, est de rendre compte de l'évolution de la pratique culturelle des Québécois. La réflexion, autour de l'accessibilité des équipements culturels, souligne l'influence positive des pouvoirs publics à partir de 1961, notamment en termes de diffusion de l'identité et de la culture québécoise en région. Parallèlement, l'essor des industries culturelles et l'entrée des équipements audiovisuels dans les foyers a contribué à instaurer une démocratie culturelle.

E. R.

Où est le monde ?

Communication à l'occasion du colloque des Ateliers d'ethnomusicologie de Genève "Musiques Migrantes, Musiques Mouvantes", novembre 2003

DÈS QUE L'ON PARLE DES MUSIQUES DU MONDE, APPARAÎT UN ENSEMBLE DE QUESTIONS INHÉRENTES À CE « GENRE MUSICAL ». OÙ EST LE MONDE ? DE QUEL MONDE PARLONS-NOUS ? LES PAYS OCCIDENTAUX FONT-ILS PARTIE DU MONDE ? SOMMES-NOUS ENCORE PRISONNIERS, DANS LES TERMES QUE NOUS EMPLOYONS, D'UNE REPRÉSENTATION DU MONDE DATANT DE L'ÉPOQUE COLONIALE ? LE MONDE SERAIT-IL ENCORE À LA PÉRIPHÉRIE DE L'OCCIDENT, À LA MARGE DU MONDE MODERNE, TANTÔT EXOTIQUE ET ATTIRANT, TANTÔT CHAOTIQUE ET MENAÇANT ?

Parler des Musiques du Monde pose inévitablement la question du rapport à la tradition. Les musiques traditionnelles, indemnes de la modernité, seraient restées archaïques et « primitives » ou bien trésors vierges de toute pollution moderne, selon la manière dont on les observe ! Nos ethnomusicologues sont-ils encore les dépositaires de ce regard ethnocentriste bienveillant, défenseurs d'une authenticité encore préservée d'archipels musicaux paradisiaques guettés par la lame de fond de la modernité et ses effets dévastateurs sur les cultures minoritaires ? Ou bien, au contraire, peuvent-ils, par leur connaissance approfondie des musiques traditionnelles qu'ils étudient, nous révéler à quel point elles sont aujourd'hui (et ont toujours été) en pleine évolution, qu'on le veuille ou non, ancrées dans les cultures vivantes qu'elles (en)chantent et n'ont définitivement rien à voir avec une sorte « d'archéologie du présent », survivance du passé qu'il faudrait sauver de l'extinction ?

Invariablement le vieux débat sur l'opposition entre tradition et modernité apparaît. A-t-il encore un sens aujourd'hui ? Sans la notion même de modernité, la tradition n'aurait pas de sens, puisque les deux concepts n'existent que l'un par rapport à l'autre. Les traditions ne sont-elles pas qu'une succession de « modernités » qui sculptent la musique, au rythme des transformations des cultures qu'elles habitent ?

Les musiques traditionnelles évoluent d'elles-mêmes, pourrait-on dire, au gré des apports des artistes qui les pérennisent. Entre répétitions et improvisations, des compositions collec-

tives, enrichies d'apports individuels restés souvent anonymes, apparaissent naturellement et dégagent peu à peu des tendances stylistiques qui s'affirment et font école. À la surface de la tradition, les formes musicales voyagent au gré des courants, des migrations, des transformations des modes de vie, des échanges culturels incessants.

Des métissages successifs

N'en déplaise aux puristes, les musiques traditionnelles sont bien la synthèse de métissages successifs, d'influences multiples qui modulent et transforment les langages et les esthétiques. Le mot est lâché ! Non, le métissage n'est pas un effet de mode. Il est au cœur des évolutions musicales d'hier et d'aujourd'hui. Il est consubstantiel à la tradition. Il en est même son plus fidèle associé car, sans lui, la tradition disparaîtrait, devenue stérile et repliée sur elle-même. Mais que se passe-t-il aujourd'hui dans ce monde nouvellement « globalisé » ? Il semble qu'il y ait là une transformation radicale du paysage musical, un changement de paradigme, comme diraient les sociologues, à l'échelle de la planète. Quand l'écrivain antillais Edouard Glissant dit que nous sommes aujourd'hui dans un monde fini où toutes les cultures sont en interférences immédiates, en voie de « créolisation », probablement a-t-il raison. Après celui des Amériques au XV^e siècle, le grand métissage planétaire a commencé...

Faut-il s'en plaindre, le craindre, s'en réjouir ? Peu importe. Ce qui est intéressant, en revanche, c'est d'observer ce qu'il provoque, ce qu'il génère aujourd'hui dans le paysage musical mondial. D'un côté, nous avons le spectre de la standardisation de l'industrie culturelle, à la recherche d'un grand marché mondial sous l'étiquette de la « World Music ». À la recherche de nouveaux marchés, elle renouvelle son catalogue de mélodies et de timbres venus d'ailleurs et « d'appellation d'origine contrôlée ». Un marché à la mesure de l'extension des grandes métropoles multiculturelles du Nord comme du Sud.

Benoît Thiebergien
(suite page 10)

On connaît les productions lénifiantes de grands labels World qui ont « aseptisé » la carrière d'artistes traditionnels incontestés, à coup de nappes de synthétiseurs ou l'importation « sous cellophane » de chanteurs africains ou arabes « variétisés ».

Faut-il pour autant jeter le bébé avec l'eau du bain ? Même si ses productions sont inégales, voire parfois consternantes, la World Music a révélé des artistes de grand talent venant des pays du Sud (Afrique et Amérique latine principalement). À l'instar d'un Youssou N'Dour dans la capitale sénégalaise, d'un Carlinhos Brown dans sa favela de Candéal à Salvador de Bahia, ils ont souvent investi localement dans des moyens de production performants. Encourageant l'émergence d'économies culturelles locales, de structures de formation musicale leurs actions ont généré des retombées significatives, financières et sociales, dans leur propre pays aux économies fragiles, informelles, voire privé de tout.

Artistes bien souvent emblématiques dans leur pays, ils représentent une résistance et une indépendance face aux multinationales. De plus, leur engagement et leur liberté de ton aiguillonnent des États souvent immobilistes et peu enclins à laisser s'exprimer ainsi des sujets de société « sensibles ». La musique, « porte-parole » d'une pensée libre, retrouve là sa « fonction subversive ». On pense, bien sûr, aujourd'hui, à des artistes comme Fémi Kuti au Nigéria, Tiken Jah Fakory en Côte d'Ivoire, les rappeurs du groupe Pee Froiss au Sénégal... Quand la griotte « moderne » Malouma, en Mauritanie, chante aujourd'hui ses propres compositions inspirées de thèmes traditionnels, avec la liberté de ton qui la caractérise, elle symbolise le renouveau et l'ouverture, dans une république islamique, pour toute la nouvelle génération du pays. Ici la modernité est synonyme de liberté et d'indépendance.

Face à la World Music, il y a l'Institution. L'intervention publique des démocraties occidentales consacre les grandes formes savantes (et populaires) des musiques « premières ». Les grandes institutions théâtrales et musicales des pays européens accueillent religieusement les danses des masques du fleuve Zambèze, le *Ramayana* version Thaï, les Derviches et autres tourneurs, repérés et ramenés après des missions exploratoires traquant « l'authenticité » et formatés pour les scènes des théâtres occidentaux. Que ce soit du côté des Majors et de leur fantasme de « sono mondiale », ou de celui des grandes maisons institutionnelles préservant le « patrimoine musical de l'humanité », c'est toujours ce même regard moderne et ethnocentriste sur des cultures traditionnelles.

En renversant le point de vue, il est intéressant d'observer la réappropriation locale des effets de cette modernité, sur les esthétiques, ainsi que sur les pratiques musicales des pays du Sud. Cette autre conséquence de la mondialisation, que

l'on évoque rarement, montre la formidable capacité des populations et des cultures locales à se réapproprier et à « convertir » ce qui leur est destiné en tant que nouveau marché de masse en une denrée nouvelle diversifiée et adaptée à la situation locale. Un détournement imprévu et imaginaire de produits culturels standards des marchés américains, européens, voire indiens ou chinois...

En musique, on constate une appropriation et une adaptation ingénieuses des lutheries modernes occidentales – guitares, claviers, percussions et autres – aux formes musicales traditionnelles, sans qu'il y ait pour autant dénaturé mais plutôt enrichissement. Depuis longtemps, le guide-chant d'origine anglaise, s'est intégré aux traditions afghanes, au *qawwali* pakistanais et aux musiques carnatiques indiennes. Le violon et le triangle de nos chers orchestres symphoniques trouvent, à Java, leur place au côté des gongs bulbés pour accompagner les danses de séduction du Gandrung indonésien. La guitare électrique, fleuron des musiques populaires modernes, remplace sans rougir le *n'goni* dans la musique

maliennne ou le *tidinit* en Mauritanie, non pas en plaquant des accords à l'occidental mais, au contraire, en adaptant son jeu au phrasé si spécifique de ces instruments traditionnels auxquels elle se substitue. Les exemples ne manquent pas.

Dans l'autre sens, on ne se pose pas la question de la « bâtardisation » de notre tradition musicale occidentale par l'introduction, dans son instrumentarium classique, de percussions traditionnelles (gongs, peaux, claves, sonnailles...) venant d'Asie ou d'Afrique. Ni même de l'appauvrissement de l'écriture contemporaine par l'emprunt de structures rythmiques, timbres, modes de jeu inspirés directement des musiques traditionnelles. On pense à Debussy et sa gamme par tons inspirée des gamelans balinaï, Messiaen et ses modes à transposition limitée issus de l'étude des ragas indiens, aux études pour piano de Ligeti influencées par les polyrythmies d'Afrique centrale. Sans parler des « répétitifs » américains tels que Steve Reich, Terry Riley, Phil Glass et leurs sources d'inspiration venant d'Afrique ou d'Asie... Là non plus les exemples ne manquent pas.

Il n'y a que le changement qui ne change pas

Alors, le débat polémique sur le métissage, sur l'hybridation musicale n'a pas vraiment lieu d'être puisqu'il s'appuierait sur une mystification : la quête des origines, dans le déni de la réalité d'une mouvance permanente des cultures. « Il n'y a que le changement qui ne change pas » dit le Livre des Transformations chinois. Ce qui change aujourd'hui, c'est que ce métissage planétaire s'accélère à la vitesse des technologies de la communication et des transports internationaux. Développement des radios internationales, généralisation des cassettes audio, « parabolisation » des médias audiovisuels dans les banlieues des grandes villes comme dans les villages reculés. Démocratisation des déplacements

transcontinentaux, téléphonie portable et cybercafés... Les musiques traditionnelles, folklorisées du temps des États-Nations, revivent aujourd'hui. Elles revisitent le passé et réinventent le présent. Elles interrogent la modernité. L'engouement des musiques du monde sur les scènes occidentales y est sans doute pour quelque chose. Les musiques actuelles voyagent d'un continent à l'autre. Les rencontres se multiplient. Les réseaux ne sont plus bilatéraux mais multilatéraux et complémentaires, « rhizomatiques » dirait Deleuze.

Les itinéraires changent. Le Kronos Quartet passe commande aux musiciens africains et asiatiques, les compositeurs marocain Ahmed Essyad ou libanais Zad Moultaqa insufflent leur tradition d'origine dans leurs partitions pour orchestres occidentaux, le rap américain, français ou wolof invoque la même urgence, les chants du Moyen Âge croisent ceux des troubadours Pachtous. Les musiques électroacoustiques pointent leurs micros dans la brousse africaine ou dans les temples chinois. Le beat électronique, pouls musical planétaire, s'allie aux tablas ou au djembé, au shakuachi ou à la trompette.

Le Nord perd le Nord au Sud du Sud, l'Occident glisse à l'Orient. Où est le monde? Partout et nulle part! Il « s'archipélise » dirait encore Edouard Glissant, l'opposant au déclin des cultures ataviques centrées sur un territoire, terreau d'un peuple, de sa langue, de son histoire et de ses mythes fondateurs.

De nouveaux archipels musicaux

Comment s'y retrouver sans boussole dans ces nouveaux archipels musicaux aux contours mouvants qui ne sont pas repérés sur les vieilles cartes marines? Comment, en tant qu'« acteur culturel » travaillant dans les musiques du monde, ne pas se perdre sous les fourches caudines de la tradition et de la modernité? Comment ne pas se laisser piéger par les ambiguïtés des coopérations commerciales et/ou culturelles internationales? Car, au fond, toutes ces questions se posent à chaque réalisation d'un projet impliquant des artistes du Sud, ou à chaque projet « transculturel » impliquant des artistes d'origine et de tradition différentes. Comment éviter que la coopération culturelle Nord/Sud ne reproduise les mêmes erreurs que la coopération économique entre les pays riches et les pays pauvres?

D'un côté, nous avons des artistes qui se battent pour exister et survivre au quotidien dans des sociétés bien souvent sinistrées et, de l'autre, des professionnels du Nord, pétris de bonnes intentions et de moyens considérables au regard des ressources des pays du Sud, qui cherchent à ajuster des impératifs artistiques à l'action culturelle ou aux lois du marché. Sommes-nous en train d'encourager la production de spectacles ou de musiques « digestibles » pour un nouveau marché mondial de la musique ou bien formatés pour les arts de la scène « contemporaine » des circuits de diffusion culturelle « légitimes »? Ne crée-t-on pas de nouvelles dépendances esthétiques, technologiques et financières? Esthétiques, par la standardisation des modes de jeu, l'occidentalisation des tempéraments, l'utilisation des coûteuses

technologies du spectacle (amplification, effets, éclairages, écrans vidéo, etc.), l'adaptation des formats musicaux à ceux de la scène occidentale et du marché du CD. Ou bien par la « re-ethnisation » de musiques traditionnelles urbanisées pour les adapter à la demande du public occidental en mal d'exotisme et en recherche d'authenticité.

La dépendance financière des pays pauvres envers les bailleurs de fonds culturels des pays riches reste bien souvent entière. Les aides institutionnelles des pouvoirs publics occidentaux, les festivals et réseaux de diffusion des scènes occidentales, l'industrie musicale, culturelle et médiatique représentent aujourd'hui les principales sources de revenus des artistes du Sud. Cette situation invite ces artistes à épouser les canons esthétiques dominants, ceux des pays du Nord, dans l'échelle du progrès artistique telle qu'elle est définie par ces pays mêmes.

Répondant à la demande de « l'Acheteur », (c'est bien le mot qui est inscrit sur les badges des producteurs occidentaux dans les grands marchés des musiques du monde, tels que le WOMEX en Europe ou le MASA en Afrique), le musicien va tenter d'adapter sa tradition, sa musique à l'attente qu'il croit être celle des clients du Nord. Il imagine ainsi pouvoir accéder à la notoriété ou la reconnaissance institutionnelle pour pénétrer le marché de la diffusion, et devenir une valeur commerciale ou institutionnelle monnayable sur le marché culturel occidental. Bref, faire carrière, réussir, sorte de revanche sur la domination du Nord, ou faire de l'argent là où il en manque cruellement pour vivre, tout simplement.

Commençons par ne plus aborder les relations culturelles internationales en termes d'aide, de soutien, de réponse à une demande supposée, mais de partage, d'échanges et de réelles collaborations. Compagnonnages entre institutions du Nord et opérateurs du Sud, transferts de compétences dans le domaine des arts de la scène, développement de réseaux de diffusion culturelle Sud/Sud, de centres de ressources locaux, professionnalisation des acteurs culturels du Sud, mise en œuvre de projets à petite échelle adaptés aux réalités du terrain, accompagnement d'initiatives de la société civile, développement d'ONG culturelles... Lutter contre l'instrumentalisation des artistes par les appareils d'État et la fuite des talents musicaux vers les pays occidentaux... Créer, au fond, les conditions d'un « développement culturel durable », épousant les contours d'une nouvelle géographie multilatérale née de la mondialisation, brisant le rapport bipolaire entre l'occident et le reste du « monde », entre les riches, les émergents et les pauvres.

Créer de nouveaux concepts « nomades »

Sur le plan esthétique, indissociable du plan culturel ou politique, cela suppose de créer de nouveaux concepts « nomades » pour penser l'intermédiaire, l'entre-deux, pour sortir de cette ligne de partage entre deux types de cultures, celles d'avant et d'après la modernité. Celles fondées sur la

Benoît Thiebergien
(suite page 12)

coutume, le lien familial, le mythe, la religion face à celles du droit, de la science et du progrès.

Les rencontres, les « résidences croisées » entre le Nord et le Sud, le partage des expériences et des savoir-faire, favorisent cette nouvelle « nomadité » musicale, cet aller et retour entre sa culture et celle de l'autre. Chacun vient travailler chez l'autre, s'imprègne de sa pensée musicale, des systèmes de valeurs et des représentations du monde qui ont nourri son imaginaire. Le projet élaboré en commun élargit chacun des systèmes de pensée musicale et le rend poreux à l'autre. Cette rencontre casse les représentations fantasmatiques du marché de la musique pour les uns et de la tradition pour les autres. Elle assouplit les formes musicales identitaires, et élargit les horizons esthétiques.

La démarche est expérimentale, sans garantie ni nécessité de résultat, mais elle crée les conditions de l'émergence d'un « art métis », tel que le définissent Alexis Nouss et François Laplantine¹, qui s'inscrit ni dans l'une ni dans l'autre des cultures d'origine, ni entre les deux, mais s'assume pleinement dans l'une et pleinement dans l'autre.

Quand Adama Dramé, djembéfola du Burkina Faso, rencontre les Percussions de Strasbourg ou travaille avec la compagnie Royal de Luxe, cela ne l'empêche pas de continuer à animer des mariages et cérémonies à Bobo-Dioulasso et de former de jeunes percussionnistes (africains bien sûr mais aussi occidentaux) à la tradition mandingue dans l'école qu'il a créée dans sa ville. Quand le percussionniste iranien Keyvan Chemirani croise ses rythmes avec les chants et musiques carnatiques de l'Inde du sud et ceux de la musique bambara du Mali, c'est chaque musique qui s'en trouve enrichie. Le métissage n'est ici, comme le définit encore Alexis Nouss, ni fusion ni juxtaposition. « Chaque élément conserve son identité en même temps qu'il s'ouvre à l'autre ». Le métissage est la rencontre de récits, d'histoires, les passages incessants d'un récit à un autre, d'une mélodie à une autre, d'une culture à une autre. Il relie aussi le passé au présent. C'est un « *Ida y vuelta* », un aller et retour, jadis entre l'Espagne et la Caraïbe, aujourd'hui à l'échelle de la planète.

« La mondialisation, conçue comme non-lieu, en effet, mène à une dilution standardisée. Mais pour chacun de nous, la trace qui va de son lieu au monde et retour et aller encore et retour encore indique la seule permanence² » dit encore Edouard Glissant. Où est donc le monde ? Ici et maintenant ! Peut-être est-il à l'intérieur de soi d'abord, dans le regard intime que nous portons sur le monde, dans l'expérience esthétique de ces représentations artistiques qui nous entraînent loin de nos repères et puis nous ramènent sur les rivages de nous-mêmes et de l'Autre...

Benoît Thiebergien

**Directeur artistique du Festival 38^e Rugissants de Grenoble/France
et du Festival International des Musiques Nomades
de Nouakchott/Mauritanie**

¹ François Laplantine, Alexis Nouss, *Le métissage*, Éditions Flammarion, coll. Domino, 1997.

² Edouard Glissant, *Traité du Tout Monde*, Éditions Gallimard, 1997.

Vient de paraître

La lecture publique à l'heure intercommunale

Alain Faure, Emmanuel Négrier (dir. scientifique)

Philippe Teillet, Stéphane Cadiou

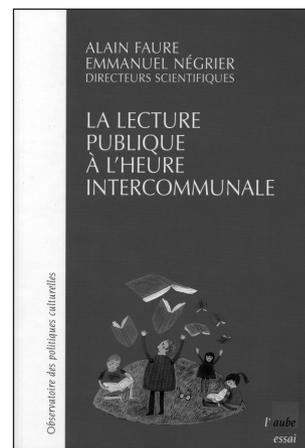
Commanditée par deux associations de professionnels de la lecture publique (l'ADBDP et l'ADBGV) et réalisée par l'Observatoire des politiques culturelles, cette étude apporte de nouveaux éléments d'appréciation de la dynamique intercommunale, en poursuivant la réflexion sur l'adéquation entre bibliothèques et territoires.

Comment, pourquoi et à quelles conditions les enjeux de la lecture publique s'accordent avec ceux de l'intercommunalité, sans rien cacher des freins éventuels, des résistances

ou des contradictions que cela peut provoquer dans le monde des bibliothèques. Quelles conséquences peut avoir le fait intercommunal sur la mutualisation des moyens, la professionnalisation du secteur, la transformation du métier de bibliothécaire, les équilibres entre monde rural et monde urbain, les règles partenariales avec l'ensemble des collectivités publiques (communes, intercommunalités, départements, régions, État) ?

Éditions de l'Aube/Observatoire des politiques culturelles, 2004, 272 pages, prix de vente : 20 €

En vente sur le site de l'OPC : www.observatoire-culture.net



Les bruissements intercommunaux et la lecture publique

ON A LONGTEMPS CONSIDÉRÉ QUE L'INTERCOMMUNALITÉ ÉTAIT EN FRANCE RÉSERVÉE À DES COOPÉRATIONS FONCTIONNELLES, SOUCIEUSES DE L'ÉCONOMIE D'ÉCHELLE ET PLUS VOLONTIERS AXÉE SUR LES TUYAUX QUE SUR LES HOMMES, SUR LES ENJEUX TECHNIQUES « TRANSPARENTS » QUE SUR CEUX, PLUS VISIBLES, DU VIVRE ENSEMBLE ET DE LA CULTURE. UN DOMAINE, EN SOMME, ACCAPARÉ PAR DES TECHNICIENS ROMPUS À SE FRAYER UN CHEMIN DANS LES ARCANES DE LA FISCALITÉ ADDITIONNELLE, AUXQUELS LES ÉLUS AURAIENT DÉLÉGUÉ, SANS AUTRE FORME DE PROCÈS, LA CONDUITE D'AFFAIRES À LA FOIS SUPRACOMMUNALES ET SUBSIDIAIRES.

Ce temps est révolu, comme le montre l'ampleur du mouvement intercommunal et le déplacement qualitatif des enjeux. La question culturelle figure comme un bel exemple de ce renversement de perspective même si elle renvoie à une assez grande hétérogénéité d'objets, depuis le financement d'équipements jusqu'à celui d'événements, du patrimoine aux arts contemporains, des acteurs professionnels aux pratiques en amateur. Dans cette diversité, la vaste enquête qualitative et quantitative que nous venons de terminer sur la lecture publique en France (voir encadré p.12) permet de progresser dans la compréhension des transformations en cours. Si ce secteur n'est pas par nature plus intercommunal qu'un autre, l'ensemble des perceptions politiques, professionnelles et territoriales qui l'entourent en font un objet de choix pour décrypter les bruissements contemporains de l'intercommunalité culturelle. On présentera ces résultats en deux temps : d'une part en décrivant les bénéfices, les contraintes et les dynamiques observées et, d'autre part, en explorant les nouvelles pratiques et les nouveaux cadres d'action coopérative qui s'y dessinent.

La lecture publique en révélateur

Une double impression générale traverse la question de la place de la lecture publique dans l'intercommunalité. La première est celle du moment privilégié où le mouvement intercommunal apparaît comme une fenêtre d'opportunité au bénéfice d'objectifs depuis longtemps poursuivis par les acteurs de ce domaine (professionnalisation, mutualisation, animation). La seconde impression est, au contraire, celle d'un mouvement qui désigne plus spécifiquement la lecture publique (par rapport à d'autres secteurs de la culture) comme cible des politiques intercommunales et qui affecte la

forme et le contenu mêmes de ces services publics, en zone rurale comme dans les agglomérations urbaines. En ce sens, les transformations ne sont pas seulement celles du moment à saisir, mais aussi celles qui sont précisément liées aux nouveaux territoires en projection ; où l'on voit poindre des modes d'actions spécifiques, des expérimentations qui, parfois, reviennent sur les cloisonnements hérités de plusieurs décennies d'action publique municipale, départementale et étatique. Ici, la lecture publique en intercommunalité offre à la fois des perspectives convergentes et des mises en œuvre spécifiques dont l'analyse par questionnaire et, plus encore les études de cas, permettent de faire le constat.

Un transfert choisi

La lecture publique apparaît comme un domaine choisi de coopération intercommunale. Elle fait partie des secteurs pour lesquels la question des charges de centralité est à la fois présente et spécifique. Présente, parce que la fréquentation des équipements, notamment les plus importants, déborde largement le seul public municipal ; spécifique, parce qu'en comparaison avec d'autres domaines culturels (le spectacle vivant, les musées et centres d'art, le patrimoine à certains égards), sa présence est diffuse sur le territoire, et n'est pas le seul apanage des villes-centres. Ce secteur peut donc incarner une coopération fondée sur la mise en œuvre d'un réseau d'action publique qui touche, simultanément, plusieurs types d'équipements et donc plusieurs catégories, sociales et géographiques, de bénéficiaires. De plus, il s'agit d'un domaine où les professionnels se sont saisis, plus tôt et plus systématiquement que les autres, de l'enjeu intercommunal. Ce n'est pas par hasard que les associations professionnelles ont, dès les premiers mois de la mise en œuvre de la loi Chevènement, organisé assises et rencontres afin d'adapter l'enjeu institutionnel à leur situation alors qu'il a fallu attendre plusieurs années pour qu'une telle idée émerge pour les musées, le patrimoine ou le spectacle vivant. Enfin, il apparaît que la lecture publique fait l'objet auprès des élus d'une perception plus systématiquement sensible à la notion d'intérêt général. La bibliothèque reste, avec l'école de musique, ce que l'on pourrait appeler le « minimum vital culturel » sur un territoire, celui dont le défaut s'apparente à la défaillance. Le rapport au livre, dans le chemin symbolique d'accès à la culture, et le rapport au lieu de lecture, dans le registre de la convivialité urbaine ou villageoise, sont constitutifs d'un besoin

Alain Faure, Emmanuel Négrier
(suite page 14)

ressenti comme public et légitime, plus public et plus légitime que les autres.

Des modalités plurielles

La communautarisation de la lecture publique n'est irrépressible ni dans sa forme ni dans son contenu. De fortes divergences de degré et de nature existent entre les différentes communautés actuellement à la tête d'une politique de lecture publique. L'examen de nos monographies en donne une première illustration. C'est parfois la nécessité de seuil (atteindre, pour une bibliothèque, le niveau fatidique des 100 000 habitants) qui justifie un transfert de compétence, dont l'étendue demeure très limitée dans le secteur même des bibliothèques. Ailleurs, l'héritage historique du couplage entre bibliothèques municipale et universitaire constitue une première originalité, tandis que le retard, encore vif, du « réseau » dans l'agglomération plaide pour un mouvement simultané de construction d'un équipement central et le renforcement du réseau municipal de base au sein même d'une politique communautaire. Un autre cas de réseau très hétérogène, à l'échelle communautaire,

avec un projet d'envergure au centre montre que cette double démarche n'emporte pas toujours facilement la conviction, faute de ressources, d'un partenariat coopératif au plan local, ou d'un savoir-faire disponible. Finalement, deux choix l'emportent nettement et constituent deux réponses opposées au défi de la lecture publique intercommunale. Le premier est le transfert du seul équipement central, qui privilégie le rayonnement sur la proximité, et suppose un accord politique délicat, parfois considéré comme une étape dans un processus de moyen terme. Le second consiste, au contraire, à transférer tous les équipements existants, articule rayonnement et proximité au sein d'un schéma qui s'oblige à penser en réseau et pour lequel la complexité est davantage d'ordre technique et sociale.

Des finalités convergentes

Sur le registre des objectifs recherchés, on observe une certaine homogénéité dans les valeurs de référence affichées, même si leur mise en œuvre concrète incite à une certaine prudence quant à leur généralisation. Les attentes se regroupent en trois mots clés : *la professionnalisation*, la mutualisation, et les nouveaux services et nouveaux publics. La professionnalisation passe pour plus sensible en zone rurale ou dans les petites villes que dans les aires urbaines, déjà réputées dotées de ressources humaines en abondance. Cette présentation est inexacte à bien des égards. Elle passe en effet allègrement sous silence les disparités encore élevées qui affectent les villes françaises (et les départements entre eux également) dans leur manière de prendre en charge la lecture publique. D'une manière générale, l'intercommunalité est bien la promesse de renforcer considérablement les équipes en place, d'en faire évoluer le management et la compétence, mais c'est une opportunité de choix qui se traduit de façon différente au gré des territoires, *La mutualisation* vise, dans les zones urbaines et

rurales, des objectifs en partie communs et en partie spécifiques à chaque espace. Elle dépasse le strict intérêt « corporatiste » d'une augmentation du nombre d'agents pour la mise en œuvre d'une action partagée et, partant, d'une amélioration substantielle de l'offre documentaire. Elle concerne donc simultanément les dimensions techniques (l'informatisation), les échanges documentaires (avec l'idée de thématisation des fonds), et les personnels eux-mêmes. Enfin, *l'innovation sociale et culturelle* (les nouvelles approches des publics et les pratiques d'animation) est en tête des pratiques professionnelles qui, aux dires des agents, enregistrent les évolutions les plus nettes à la faveur de la progression de l'intercommunalité. L'extension des publics est une préoccupation constante des politiques de lecture publique même si sa réalisation n'est pas seulement liée à la mise en œuvre d'une politique communautaire.

Bénéficiaire ou fer de lance ?

Enfin, la place du politique dans les dynamiques à l'œuvre apparaît à la fois cruciale et relative. Autant le politique

semble déterminant dans les phases constitutives (la constitution d'un périmètre, sa négociation politico-administrative, son équation initiale en termes de ressources), autant son rôle devient plus interdépendant avec d'autres variables dans les phases plus stabilisées. Les exemples d'élus réticents devenus convaincus et porte-voix des enjeux culturels ne sont pas rares et parcourent nos monographies. L'intercommunalité n'est pas une fin en soi, mais un moyen sans doute privilégié

d'atteindre des objectifs formels et substantiels dont la connaissance est ancienne et la légitimité partagée. C'est en cela que la lecture publique se place de façon singulière dans l'écheveau intercommunal. Sa première place (avec les enseignements artistiques) signale que les agents de ce domaine sont en droit d'attendre beaucoup des projets actuellement en cours, au-delà des obstacles qui se dressent, techniques, politiques et sociaux, face à telle ou telle dynamique particulière. Elle est donc un bénéficiaire sectoriel sans doute largement mieux placé que le sont d'autres dimensions des politiques culturelles municipales pour tirer parti de la communautarisation de la culture. Outre son statut de (premier) bénéficiaire sectoriel de l'intercommunalité, la lecture publique apparaît même parfois comme un fer de lance territorial, celui à partir duquel, en zone urbaine comme en zone rurale, s'instille une véritable sensibilité de l'action communautaire à la culture.

Nouveaux métiers, nouvelle action publique ?

Les quatre monographies et les 88 questionnaires révèlent donc une série précieuse d'indications et d'éclairages concernant la progression des pratiques tant professionnelles que politiques, dans une dynamique où dans chaque configuration territoriale invente pour partie les règles du jeu politique et la codification des normes professionnelles. Ces indications permettent de mieux comprendre comment se

structurent les principaux forums d'échanges dans lesquels se négocient les termes d'un *bien commun territorial* jusqu'alors désigné comme *l'intérêt général*.

Cent fois sur le métier...

Pour les professionnels de la lecture publique, il y a consensus sur l'idée d'une évolution inéluctable vers les regroupements intercommunaux et sur le nécessaire « passage à la vitesse supérieure ». Ce sentiment d'un nouveau départ (souhaité ou contraint) est exprimé sur deux défis de nature assez différente : d'une part, absorber les contrecoups d'une spécialisation accrue des missions et, d'autre part, faire face à la modification des règles d'échange avec l'extérieur. Le processus général de spécialisation qui est à l'œuvre dans le monde des bibliothèques demande au « corps » des bibliothécaires d'intégrer en même temps des mutations technologiques (passage du livre à une multitude de supports) et des changements d'échelle (fonds documentaires augmentés et fusionnés). Il s'agit d'une modification dans la division du travail, tant administrative que technique, au sein de chaque unité opérationnelle. Dans ce contexte, la question du rapport bénévoles/professionnels se pose souvent sur les compétences requises pour continuer à proposer des « services de proximité » et ce, aussi bien au cœur d'une métropole que dans une périphérie périurbaine ou un petit bourg rural. Si les professionnels sont déstabilisés sur certaines de leurs convictions dans ce domaine, chacun sent que la professionnalisation échouerait si elle se traduisait par la défection de bénévoles qui sont encore, numériquement, très importants dans la chaîne fragmentaire de la lecture publique.

Même constat sur la formation : les besoins s'expriment au cœur du dilemme secteur/territoire : les bibliothèques ont, certes, d'immenses besoins pour augmenter les niveaux de qualification, mais la formation sans doute la plus urgente concerne la capacité des professionnels à comprendre la nouvelle donne relationnelle de la décentralisation et faire passer des messages auprès des décideurs politiques. Comment assurer le « passage au territoire » sans trahir la profession, sans dénaturer les missions initiales ? Le problème porte moins sur la spécialisation des compétences que sur les enjeux de management technique et organisationnel des bibliothèques. La mise en réseau constitue par exemple une façon pour les professionnels de plaider une technicité complexe (à la fois informatique et humaine) qui les extrait des contraintes locales, c'est aussi une façon pour les bibliothèques d'affirmer les spécificités que chaque structure intercommunale souhaite, d'une part, imposer en interne et, d'autre part, valoriser dans les relations avec la BDP et les autres bibliothèques. L'intercommunalisation des services montre que cent fois sur le métier l'ouvrage doit être remis... Les agents territoriaux sont contraints d'expérimenter progressivement et patiemment, dans chaque contexte intercommunal, les nouvelles normes qu'ils souhai-

tent mettre en application. Et tout se passe comme s'ils ne parvenaient plus à se contenter de reproduire, par mimétisme et par propagation, les orientations impulsées ou suggérées au sein de leur communauté professionnelle.

Un système d'action publique en transition

Ce constat nous a entraîné à étudier l'autre facette collective des transformations en cours, celle qui concerne les processus politiques qui accompagnent les transferts de compétences et les réorganisations de services. Roland Barthes, éphémère bibliothécaire à ses débuts professionnels, évoquait avec talent dans *La Chambre claire* ce qu'il appelait le *punctum* d'une photographie, cette intuition diffuse mais puissante, à l'étude d'une image, que certains détails transforment profondément l'évocation d'ensemble. Dans tous les clichés que nous livrent les quatre monographies et l'enquête par questionnaire, on décèle, en trois points, cette présence d'éléments qui *révèlent* des transitions, qui donnent au tableau une tournure particulière, qui suggèrent les fragments d'une rupture de sens. Première-

ment, l'étude de la relation entre l'urbain et le rural ne conforte pas vraiment le cliché attendu sur le divorce entre le rural et l'urbain et sur l'urgence de politiques de planification centrées sur les compensations et les rééquilibres. En matière de lecture publique, les intercommunalités semblent favoriser l'émergence de solutions qui rassemblent de façon très contrastée les priorités à la spécialisation, au maillage et à l'aménagement du territoire. Ce constat permet d'évoquer le

second point de transition : les BDP sont à un tournant de leur histoire. Les témoignages suggèrent trois scénarios d'évolution (la disparition programmée, la spécialisation sur le rural ou la recomposition partenariale) qui reflètent bien les différentes formules de partenariat en perspective et les logiques d'intérêts qui les animent. Troisièmement enfin, le décryptage des discours sur le service public et l'analyse des programmes publics dédiés au développement des bibliothèques ne donnent pas seulement à voir un processus de territorialisation de l'intérêt général, c'est-à-dire d'exportation et d'application dans chaque département d'un modèle déjà testé sur des sites pilotes et validé par des instances nationales. La lecture publique est un laboratoire des politiques culturelles au sein duquel les décideurs publics locaux n'hésitent pas à mélanger de façon inédite les impératifs sectoriels et les enjeux territoriaux.

On soulignera en conclusion l'extraordinaire diversité de résultats que la formule intercommunale génère à partir de la simple combinaison entre les impératifs sectoriels de la lecture publique et les enjeux politiques du développement territorial. Les professionnels et les élus semblent, pour partie, prisonniers d'un « sentier de dépendance » strictement balisé par l'histoire de leur milieu, avec une solide tradition

notabiliaire d'un côté et une non moins solide tradition corporatiste de l'autre. Et pourtant... Les enquêtes montrent l'étonnante différenciation qui caractérise les initiatives dans chaque contexte communautaire et la non moins étonnante impression d'incertitude sur les enjeux à venir. Peut-être la lecture publique agit-elle comme le révélateur d'une inédite « démocratie différentielle » en gestation, au sens où chaque intercommunalité urbaine bricole et expérimente sa conception de l'intervention publique au gré d'arrangements à la fois politiques et catégoriels. Malgré un univers professionnel réputé pour sa stabilité et sa technicité. Malgré des élus communautaires privés de légitimité électorale directe et condamnés à construire des compromis avec les autres échelons de collectivités, au rang desquels le niveau municipal reste particulièrement légitime.

Tous les enseignements de notre étude tiennent peut-être dans la compréhension de ces « malgré » parce qu'ils nous informent, de façon plus générale, sur le chemin incertain que se frayent les politiques culturelles dans le *vivre ensemble* des villes et des régions. L'État s'est placé de lui-même au second plan. Ni les agents des administrations déconcentrés, ni les hauts fonctionnaires des états-majors, ni les experts des ministères ne semblent vouloir peser sur les recompositions en cours. En revanche, ce retrait apparent de l'État ne signifie pas pour autant la disparition des forums collectifs où s'ébauchent des solutions, où se dessinent des référentiels, où s'affrontent des conceptions du service public. Les agences, la fédération des BDP, les réseaux de professionnels, les groupes d'intérêts, les cercles spécialisés. La communauté des acteurs qui forment le champ du développement culturel n'a pas cessé de *produire du sens* au simple motif que l'État ne jouait plus son rôle de grand horloger. C'est dorénavant dans l'espace régional des départements et des agglomérations que se régulent, de façon chaotique, les controverses de ce *bien commun territorial* émergent, version décentralisée et européenne de *l'intérêt général* des années 2000.

Alain Faure

Chercheur en science politique au CNRS, Pacte/Cerat,
IEP de Grenoble

Emmanuel Négrier

Chercheur en science politique au CNRS,
Cepel-Université de Montpellier

Autres travaux de l'Observatoire des politiques culturelles :

sur le thème de l'intercommunalité

L'Observatoire des politiques culturelles mène des travaux sur l'intercommunalité culturelle depuis le début des années 1990. Citons notamment :

- Jean-Pierre Saez, *Bibliothèques et territoires*, communication au congrès de l'ABF, 10-11 juin 2004, Toulouse (www.observatoire-culture.fr).
- Pierre-Antoine Landel et Philippe Teillet, *La Place de la culture dans la recomposition des territoires. Le cas des pays issus de la loi Voynet*, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, 2003.
- Alain Faure, Emmanuel Négrier (dir.), *La Politique culturelle des agglomérations*, La Documentation française, Observatoire des politiques culturelles, 2001.
- Cécile Martin (dir.), "La culture dans l'intercommunalité", dossier thématique, *L'observatoire* n°19, été 2000.
- Jacques Palard, *Action culturelle et Intercommunalité. Territoire et système d'acteurs*, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, 1997.

sur le thème : culture et politique de la ville

- étude en cours sur la place de la culture dans la lutte contre l'illettrisme, en partenariat avec l'Agence nationale de lutte contre l'illettrisme et la Direction du livre et de la lecture du ministère de la Culture et de la Communication (parution prévue 1^{er} semestre 2005),
- Lisa Pignot (dir.), "Ce que les artistes font à la ville", dossier thématique, *L'observatoire*, n° 26, été 2004.
- Emmanuel Négrier, Philippe Maffre, *Vers une fonction-ressource culture et ville en grand Sud-Est. Une nouvelle aire d'action culturelle ?*, MIIAT Grand Sud-Est, Observatoire des politiques culturelles, 2001.
- Jean-Pierre Saez (dir.), *Développement urbain et Culture*, actes de séminaires organisés en région pour les professionnels de la politique de la ville, OPC, DIV, DDAT, 2002.
- *Cités vivantes, émergences culturelles, dynamiques urbaines et citoyenneté*, actes des séminaires européens organisés par l'Observatoire des politiques culturelles et le réseau Banlieues d'Europe en 2001 et 2002.

Culture et ville : évaluer pour évoluer

LES QUINZE DERNIÈRES ANNÉES ONT ÉTÉ MARQUÉES PAR UNE ÉVOLUTION DES VALEURS DE LA CULTURE INSPIRANT LE CHAMP DES POLITIQUES CULTURELLES : OUVERTURE DES INSTITUTIONS ARTISTIQUES EN DIRECTION DE NOUVEAUX PUBLICS, ÉMERGENCE DE PROJETS ÉLABORÉS GRÂCE À UN PARTENARIAT ENTRE ARTISTES, ASSOCIATIONS, PROFESSIONNELS DES SECTEURS SOCIAUX ET CULTURELS, RECONNAISSANCE DE NOUVELLES FORMES D'INTERVENTION ARTISTIQUE EN PRISE DIRECTE AVEC DES POPULATIONS, CONSIDÉRATION ACCRUE ENVERS LES PRATIQUES ARTISTIQUES EN AMATEUR..., AUTANT DE SIGNES DE L'INTRODUCTION DE PLUS DE DÉMOCRATIE DANS LES POLITIQUES CULTURELLES QUI DOIT BEAUCOUP À DES EXPÉRIENCES MENÉES AVEC L'APPUI DE LA POLITIQUE DE LA VILLE.

C'est dire que, si la place de la culture dans la politique de la ville peut être parfois considérée comme marginale, on ne peut ignorer l'importance qu'elle a eue sur la définition du champ culturel et sur les orientations des politiques culturelles, notamment municipales. Aujourd'hui, à l'heure où la culture en tant que telle ne fait plus partie des objectifs prioritaires de l'État en matière de politique de la ville, il est d'autant plus intéressant de s'interroger sur ce paradoxe afin d'identifier les enjeux dont sont porteurs les liens entre culture et ville sous leurs différentes formes. Cette thématique des interactions entre culture et ville constitue l'un des chantiers de réflexion permanents de l'Observatoire des politiques culturelles, c'est pourquoi la Délégation interministérielle à la ville et le ministère de la Culture et de la Communication (délégation au développement et à l'action territoriale) lui ont confié un programme d'évaluation des volets culturels des contrats de ville. L'objectif de cette mission consistait à identifier les enjeux culturels des contrats de ville et apprécier l'impact de la démarche en prenant appui sur l'analyse détaillée de quatre situations : le contrat de ville de la ville nouvelle de Sénart, ceux des agglomérations de Strasbourg et Grenoble (avec pour cette dernière une observation plus fine des politiques des villes de Grenoble et Echirrolles), et celui de la commune de Vénissieux inscrite dans le contrat de ville de l'agglomération lyonnaise, également en GPV (grand projet de ville). L'évaluation devait à la fois porter sur une analyse des modes d'élaboration des volets culturels, sur les interactions entre ces volets thématiques et les politiques culturelles municipales ou intercommunales et sur l'étude des effets de la politique de la ville sur les

problématiques en réflexion dans le champ culturel (démocratie/démocratisation, culture légitime/culture populaire, acteurs professionnels/amateurs...).

L'Observatoire des politiques culturelles a confié la direction scientifique de cette étude à Jacques de Maillard (politologue, Cerat-IEP de Grenoble) et Philippe Chaudoir (sociologue, Institut d'urbanisme de Lyon) qui ont également réalisé les monographies de Grenoble et Vénissieux. Les monographies de Sénart et Strasbourg ont respectivement été traitées par Sophie Le Coq (sociologue, Lares-université de Rennes) et l'équipe de chercheurs de Maurice Blanc (sociologue, Institut d'urbanisme de Strasbourg).

Cécile Martin

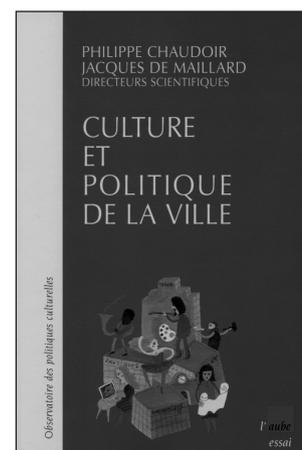
Responsable des études, Observatoire des politiques culturelles

Vient de paraître

Culture et politique de la ville

Philippe Chaudoir, Jacques de Maillard (dir. scientifique)
Maurice Blanc, Sophie Le Coq

Réalisé par l'Observatoire des politiques culturelles, à la demande de la Délégation interministérielle à la ville et du ministère de la Culture et de la Communication, cet ouvrage interroge les frottements, tensions et hybridations qui naissent de la rencontre entre culture et politique de la ville. Levier de renouvellement des politiques culturelles, la politique de la ville se construit sous la forme d'une contractualisation entre l'État, les collectivités territoriales et une multitude d'acteurs locaux. Ces différents aspects sont au cœur de cette étude qui analyse la place de la culture dans ces dispositifs.



Éditions de l'Aube/Observatoire des politiques culturelles, 2004, 208 pages, 18 €.

En vente sur le site de l'OPC : www.observatoire-culture.net

Les enjeux culturels de la politique de la ville

CET ARTICLE PRESENTE UNE SYNTHÈSE DU PROGRAMME D'ÉVALUATION DES VOLETS CULTURELS DES CONTRATS DE VILLE, CONFIE À L'OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES PAR LA DÉLÉGATION INTERMINISTÉRIELLE À LA VILLE ET LA DÉLÉGATION AU DÉVELOPPEMENT ET À L'ACTION TERRITORIALES - MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION.

Plusieurs axes de recherche ont structuré cette réflexion. L'étude a d'abord interrogé la place accordée à la culture comme dimension thématique par les différents décideurs locaux. Mais la dimension culturelle des contrats de ville ne se limite pas au seul volet culturel et l'effet transversal de la culture, son rayonnement, en dehors du seul volet culturel, a également été analysé. Le rôle des agglomérations en matière de politique culturelle a ensuite été abordé dans la mesure où près de 70% des contrats de ville sont intercommunaux. L'analyse de la répartition des rôles entre les municipalités et les EPCI et celui des représentants locaux de l'État a été un second angle d'attaque de ces dynamiques. Les logiques de réseaux, de manière *supra* ou *infra* communale, constituent le troisième axe de cette étude. Elles s'articulent étroitement aux conceptions de la culture que véhiculent les différents acteurs. Ceci a permis de mettre en évidence la récurrence d'un débat autour d'actions qui peuvent soit être considérées comme faisant partie des logiques de « démocratisation » (accès aux œuvres), soit de « démocratie culturelle » (accès aux pratiques artistiques et culturelles).

Les conditions d'élaboration des volets culturels des contrats de ville ont ensuite servi de support pour analyser l'articulation avec la politique culturelle des différents territoires (structuration d'un projet culturel global ou juxtaposition d'actions). L'analyse des logiques des porteurs de projets constitue un cinquième axe à partir duquel se dégagent les modalités d'ajustement entre ces porteurs de projets et le monde institutionnel. Enfin, au cœur de cette recherche est posée la question des effets des actions culturelles conduites au sein du contrat de ville. Elle a été traitée sous l'angle des modes de reconnaissance individuelle et collective et sous celui de la requalification des territoires.

Des stratégies d'affichage différentes quant à la place de la culture dans la politique de la ville et une identification difficile de cette place

On peut observer deux types de configurations de la place de la culture dans la politique de la ville. Dans la première, le volet culturel est clairement identifié, alors qu'il est inclus dans un ensemble plus large dans la seconde. Ces catégorisations ne sont pas neutres ; elles ont été souvent l'objet de conflits entre les différents protagonistes. Afficher un volet culturel, c'est incontestablement important sur un plan sym-

bolique. C'est le rendre visible comme étant l'un des axes structurants de l'action. On note cependant que le non-affichage de ce volet ne signifie pas pour autant une action restreinte ou qu'il masque une réelle dynamique transversale dans des champs tels que ceux de l'éducation, de la prévention ou de l'insertion par l'économie. On voit donc se dessiner deux logiques différentes : une culture autonome, affichée comme telle, et une culture diffuse, présente dans d'autres actions qui n'auront pas nécessairement le « label

culture ». Si la culture apparaît parfois de façon diffuse dans des actions portant un autre label, cela ne facilite pas l'identification de ces actions culturelles. Du point de vue budgétaire, également, les chiffres disponibles ne sont pas d'une fiabilité absolue et dépendent largement des définitions que l'on donne à la culture, de manière précise ou extensive. Il existe, en tout état de cause, un écart relativement important entre des objectifs initiaux ambitieux¹ et les réalisations effectuées. Ce décalage renvoie à la difficulté pour les acteurs de la politique de la ville – et cette situation n'est pas spécifique au domaine culturel – de peser sur les orientations plus générales des politiques sectorielles.

Le rôle des agglomérations

Dans les quatre sites analysés dans l'enquête, les contrats de ville ont été signés au niveau intercommunal. Dès lors, plusieurs questions se posent : comment les rôles entre les municipalités et les établissements publics de coopération intercommunale se répartissent-ils ? Comment différentes municipalités s'associent-elles pour soutenir une action culturelle sur plusieurs territoires ? Le contrat de ville aide-t-il à la structuration d'actions culturelles au niveau intercommunal ?

Les résultats de la recherche pour les quatre sites montrent que le contrat de ville n'est pas en mesure d'impulser de lui-même une dynamique d'agglomération mais qu'il s'inscrit dans la dynamique existante ou son absence. À Lyon ou à Grenoble, la mise en œuvre du contrat de ville témoigne de l'absence de prise en compte de la compétence culturelle par le niveau métropolitain. Alors que pour les autres volets (logement, éducation, etc.), une dynamique intercommunale se dessine, le volet culturel reste, lui, fortement attaché au niveau municipal. À Sénart, c'est un problème plus général de légitimité que connaît le niveau agglomération dans l'élaboration et la mise en œuvre des politiques culturelles. Enfin, à Strasbourg, l'élaboration et la mise en œuvre du contrat dépendent très étroitement de la dynamique d'intégration entre la ville de Strasbourg et les services de l'agglomération. Ainsi les contrats de ville se sont inscrits dans des logiques existantes de résistance municipale, d'incertitude ou d'intégration supracommunale, selon les cas.

La question se pose alors de savoir si le contrat de ville a favorisé la mise en place de projets à un niveau intercommunal. Là encore, les effets sont plutôt réduits. Les budgets, limités, ne permettent pas d'impulser une mise en réseau des équipements ou la genèse d'initiatives d'importance. On notera cependant qu'il existe des effets diffus, éventuellement contradictoires, sur un certain nombre de points tels que le rapprochement des acteurs, des mises en réseaux ponctuelles (autour de la lecture, par exemple) ou le soutien à des actions événementielles développées au niveau de l'agglomération (les biennales à Lyon). Des actions impulsées dans le cadre des équipements peuvent, bien sûr, avoir un impact au-delà de la commune mais c'est surtout parce qu'elles s'inscrivent dans des réseaux préexistants. Au total, le constat montre que les contrats de ville n'ont que faiblement permis le développement d'actions situées à un niveau supracommunal.

Quelles conceptions de la culture ?

L'analyse des types d'action est une première indication des conceptions sous-jacentes de la culture où peuvent se repérer les modes d'implication du public, les attendus esthétiques, la diversité des propositions. Les débats qui agitent les acteurs sont un second indicateur de la question.

Un premier constat concerne la diversité et la pluralité des actions soutenues au titre du contrat de ville. Cette diversité tient autant des champs disciplinaires mobilisés que de la forme des projets. Ceux-ci concernent tout autant le spectacle vivant dans son ensemble, avec une attention souvent portée aux formes « émergentes », que les arts plastiques et visuels (cinéma, photographie), ou la lecture publique. Ils impliquent des modalités événementielles, festives et/ou ancrées dans les territoires, avec un recours fréquent à des modes participatifs mais également un travail s'appuyant sur

des activités culturelles plus classiques, soit sous l'angle de la diffusion, soit sous l'angle du soutien aux pratiques artistiques. En tout état de cause, ces actions révèlent souvent une dynamique, voire, dans certains cas, une capacité d'innovation (développement des résidences d'artistes, formes pluridisciplinaires, etc.). Au-delà de leur diversité, ces actions renvoient à des conceptions de la culture où se croisent des rationalités différentes.

On sait que le débat démocratie culturelle/démocratisation de la culture traverse la conduite des politiques culturelles depuis leur création. La démocratie culturelle consiste à reconnaître et à valoriser les pratiques des populations tandis que la démocratisation consiste à diffuser des œuvres artistiques reconnues. Comment la politique de la ville se situe-t-elle dans cette opposition ? Contribue-t-elle à la dépasser ? La politique de la ville n'est-elle pas, en fait, une politique de démocratie culturelle qui ne dit pas son nom. On pourrait être tenté de répondre positivement pour deux raisons différentes : d'une part, on trouve un nombre important d'actions portées par des habitants et des associations qui s'inscrivent dans une volonté de soutenir les pratiques artis-

tiques et culturelles ; d'autre part, on note une difficulté de la part des acteurs du contrat de ville à peser sur les orientations des grands équipements culturels.

Du fait de la multiplicité des acteurs et de la diversité des systèmes de valeurs auxquels ils font référence (éducation populaire, approche socioculturelle, volonté de diversifier les publics, problématiques intégratives, etc.), le débat ne peut entièrement être abordé de manière aussi tranchée. En effet, dans certains cas, les équipements peuvent être à la source de la plupart des pro-

jets et ce sont donc, concrètement, eux qui sont porteurs d'une logique d'élargissement et de confortation de leurs publics, tout en étant pourtant sensibles à la question des pratiques artistiques.

En dehors de cette relativisation, le schéma simplifié distinguerait deux tendances différentes, même si la réalité montre que les oppositions ne sont pas aussi caricaturales :

– Opposition entre excellence culturelle et lien social

Dans le cas de Strasbourg, deux logiques coexistent sans pour autant être complètement étanches : l'une, sur le registre de la « culture territoriale » (ce qui devient premier dans l'expression culturelle, c'est son assise sur des identités de territoires ; le territoire pouvant être entendu comme projet construit à partir de ressources endogènes), l'autre sur le registre de la « culture de la qualité » (ce qui devient prioritaire, ce sont des critères relatifs à la qualité culturelle des projets produits, et notamment au recours à des professionnels du domaine). C'est aussi le cas dans l'instruction réalisée

par certains services à Grenoble où l'on sent poindre très clairement une opposition entre insistance sur la qualité artistique des projets et effets en termes de lien social.

– **Combinaison entre excellence culturelle et lien social**

Dans chacune des villes, pourtant, il existe des tentatives de croisement entre ces dimensions. Ceci passe souvent par la coexistence d'actions d'accompagnement et de médiation sociale et d'éveil artistique ainsi que par l'implication de professionnels de la culture. À travers cette combinaison, c'est le débat entre démocratisation et démocratie culturelle qui se trouve pour partie dépassé. La référence aux travaux de Jacques Palard, parlant de « perturbation du système d'action dominant » pour désigner des opérations qui résultent de l'effet d'un métissage par conjonction de l'approche légitimiste et de l'approche relativiste, qui résulte notamment de l'engagement d'un artiste professionnel dans des secteurs urbains « périphériques »² nous semble correspondre à nos observations. Pour le dire autrement, il y aurait ici une tentative de dépassement de l'opposition entre une vision légitimiste (la culture est incarnée par les artistes professionnels en place dans les centres culturels) et une vision relativiste de la culture (valorisant la production d'une culture non savante et les formes de participation collective)³.

Du volet culturel au projet culturel?

Le constat général est celui d'un émiettement des actions menées et non celui de la cohérence d'un projet culturel. Dans la plupart des villes, une succession d'actions est inscrite dans le volet culturel, sans nécessairement de lien les unes avec les autres, portées par des acteurs différents, voire concurrents et ne reposant pas sur une vue d'ensemble. On est plus dans une logique d'agrégation que d'intégration : des projets sont ajoutés les uns aux autres sans qu'une perspective d'ensemble volontariste donnant un cadre ne se dégage.

On peut trouver les causes de cet émiettement à travers deux processus différents. D'une part, la pluralité des acteurs institutionnels en présence ne favorise pas la définition d'objectifs communs opérationnels mais plutôt des objectifs généraux de compromis. D'autre part, la multiplicité des sollicitations par les porteurs de projets en recherche de financements tend également à la dispersion. On trouve ici rassemblées les conditions pour que se mette en place une politique caractérisée par un fort émiettement des actions conduites qui signifie pourtant également la diversité et le soutien au foisonnement des actions culturelles.

L'articulation entre volet culturel des contrats de ville et politiques culturelles locales est un second angle d'analyse de cette question. La relation entre politique de la ville et politique culturelle des villes met en tension potentiellement deux orientations des politiques culturelles. De façon emblématique, cette dissociation s'incarne dans des politiques culturelles municipales centrées sur la visibilité nationale voire internationale, tandis que la politique de la ville serait, elle, préoccupée par les quartiers (nécessairement en difficulté), avec un registre d'action fortement teinté de socioculturel.

Que nous disent nos cas d'étude? Sur cette question, les cas de figure diffèrent fortement en fonction des villes, tant du point de vue des échelles urbaines que de ces conceptions différenciées des politiques culturelles. On distinguera entre trois logiques distinctes :

– *l'indifférenciation* lorsque la distinction entre le volet culturel de la politique de la ville et la politique culturelle est floue. Les deux registres visent un même public et poursuivent de mêmes objectifs avec des financements indifférenciés. Il en résulte une dilution de la politique de la ville dans la politique culturelle locale comme dans le cas du contrat de ville préventif de Sénart.

– *la séparation* lorsque le volet culturel est séparé de la politique municipale avec des publics, des territoires d'intervention et des objectifs différents. La culture dans la politique de la ville s'inscrit dans une logique de lien social tandis que la politique culturelle revendique une visée d'excellence culturelle (Grenoble et Strasbourg). Ici, la politique de la ville joue même un rôle de substitution vis-à-vis d'une politique culturelle municipale jugée trop élitiste.

– *l'intégration* du volet culturel dans la politique municipale où les actions soutenues au titre de la politique de la ville s'inscrivent dans les priorités de la politique culturelle municipale. Vénissieux et Échirolles correspondent à cette conception avec un pilotage du volet culturel par les directions municipales en charge de la culture et/ou par des équipements en charge de la politique culturelle municipale (que ce soit en régie directe ou par délégation) qui intègrent largement les objectifs du contrat de ville dans leurs actions.

Les porteurs de projet

Les porteurs de projets peuvent être des acteurs institutionnels non culturels⁴, des institutions culturelles publiques ou des structures relevant de l'initiative associative. Dans les deux derniers cas, les statuts peuvent éventuellement être associatifs ce qui nous amène à dire que notre typologie est plus fonctionnelle que statutaire.

On définit souvent implicitement comme « porteurs de projet » les habitants d'un quartier (sous-entendant par là une certaine « informalité ») ou une sorte d'insaisissable « catégorie associations » (signifiant, à l'inverse, un relatif mode d'organisation des initiatives). Dans les faits, la catégorisation nous semble plus complexe. S'il existe, effectivement, des initiatives portées par des associations ne relevant pas de l'action culturelle, nous avons pu remarquer au moins trois autres types d'opérateurs pouvant adopter le statut associatif mais ne procédant pas de la même rationalité. Il s'agit des acteurs du secteur socioculturel et de l'éducation populaire, des acteurs culturels non institutionnels et des opérateurs artistiques. L'ensemble de ces porteurs de projets est à la fois à l'initiative des projets et en position de médiateurs entre publics et artistes. En fait, deux grands modes de portage des projets semblent se distinguer. Le premier d'entre eux est orienté vers une sorte de maîtrise institutionnelle du projet, soit à travers les équipements, soit sous l'angle d'une sorte de leadership des directions en charge des affaires culturelles. Le second semble, à l'inverse, beaucoup plus s'orienter vers la prise en compte de

projets provenant directement d'initiatives de terrain. Parfois une double logique peut être à l'œuvre, renvoyant dos à dos une « culture de qualité » et une « culture d'égalité » à travers la coexistence d'une double logique, étanche, de guichet.

La question des porteurs de projets doit également se lire à travers celle de son articulation avec le monde institutionnel. Le constat est ici également assez sévère. La complexité des procédures de financement et le manque de lisibilité des objectifs d'une politique, la complexité de la constitution des dossiers de financements (multiplicité des interlocuteurs, délais de paiement, procédures informatisées de saisie défectueuses, etc.) et l'incertitude des règles qui président à l'attribution des financements sont des critiques récurrentes portées par les porteurs de projets sur la sphère institutionnelle. Ces critiques traduisent la continuelle tension entre gestionnaires administratifs de cette politique et porteurs de projet, dans un domaine où les procédures, réunions et financeurs sont multiples.

La question des effets

Deux aspects permettent, en synthèse, de traiter de cette question. Les actions culturelles menées dans le cadre de la politique de la ville paraissent d'abord très conditionnées par des objectifs de reconnaissance des populations, dans une double visée individuelle et collective. La culture semble être utilisée aujourd'hui, à l'instar des projets culturels à visée sociale, comme un vecteur d'expression individuelle et de reconnaissance de soi en tant que personne, favorisant un processus de reconstruction de soi pour des individus touchés par la désaffiliation. De façon à la fois complémentaire et concurrente, la culture peut être également un vecteur d'identification collective. À ce titre, la politique de la ville encourage de petites initiatives fourmillantes avec une capacité de mise en lien, elle permet le croisement entre des pratiques culturelles différentes et participe à la construction d'un sentiment de reconnaissance culturelle. De manière plus négative, tout un discours de non-professionnalisation des initiatives locales s'accompagne d'un processus non – ou mal – maîtrisé. Ainsi, de nombreuses associations encouragées s'engagent dans des dynamiques qui les dépassent et finissent par se retrouver en difficulté. D'autre part, on peut également constater un certain mélange, dénoncé par beaucoup, entre un enjeu d'insertion sociale et de dynamique culturelle. En soi, le mélange n'est pas nécessairement problématique, mais force est de constater que les dimensions sociales prennent la plupart du temps le dessus.

Du point de vue de la requalification des territoires, ensuite, le bilan est contrasté mais globalement plus positif. On peut prendre acte de la mise en place d'équipements dans un but de désenclavement spatial. Cette requalification se constate également à travers le croisement entre des publics de territoires différents et une mise en contact entre une population et des institutions culturelles. Enfin, la dimension des événements festifs dans les quartiers, laquelle est couplée avec une forte visibilité sur la ville, participe également de ces effets positifs. Cependant, il reste difficile de jouer sur la mobilité des populations des quartiers au centre et récipro-

quement. Ces effets d'enclavement semblent encore s'accompagner de « frottements » sur les territoires, en particulier à travers la question de l'acceptation de certaines structures par les populations des territoires de la géographie prioritaire de la politique de la ville.

Philippe Chaudoir
Maître de conférences en sociologie et aménagement,
Institut d'Urbanisme de Lyon

Jacques de Maillard
Politologue, PACTE/CERAT-IEP Grenoble

- 1 Par exemple, « favoriser l'aménagement culturel de l'agglomération », « mettre en réseau les équipements culturels », « démocratiser l'accès aux équipements ».
- 2 Palard (Jacques), « Stratégie politique, action culturelle et intégration socio-spatiale », *Sciences de la société*, n°31, février 1994, p. 14.
- 3 Saez (Guy), *Diversités associatives dans les quartiers urbains : du modèle républicain à la problématique de l'insertion*, Rapport CERAT, 1998, p. 172-173.
- 4 Telles que les écoles, par exemple.

Brèves

Les artistes revisitent le social, *De l'hiver à l'été* n°3, juillet 2004.

Les 19 et 20 janvier 2004, l'Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire, organisait des rencontres sur la relation entre les artistes et la société, de nouvelles formes artistiques et des populations exclues de la culture. « De l'hiver à l'été » en restitue les morceaux choisis. Une collection de paroles, de réflexions et de convictions d'artistes et de professionnels pour dire les difficultés et les chances de cette rencontre, et confirmer le propos du philosophe Richard Shusterman, selon lequel « l'art est communicationnellement social », autrement dit que l'important est la rencontre entre une œuvre et un public, et que celle-ci, celle-là, et celui-ci sont multiples...

J.-P. S.

Agir sur la ville. Habitants et transformations urbaines en Rhône-Alpes, DRAC Rhône-Alpes, Editions La passe du vent, 2004, 136 p., ISBN : 2-84562-074-8, 12 €.

Cette publication s'inscrit dans la collection que la DRAC Rhône-Alpes consacre depuis plusieurs années aux interactions entre culture et développement urbain. La description d'actions publiques sur la ville et la réflexion qui l'accompagne forment la trame de cet ouvrage (par ailleurs très bien mis en valeur par les photos choisies pour « illustrer » la ville). Cela va des actions engagées dans la perspective d'une réhabilitation aux opérations qui prennent la ville pour objet : citons, entre autres, le travail mené par les compagnies SKÉMée et KompleXXapharnaüm à Villeurbanne, ou Ici-Même à Grenoble.

L. P.

L'exception culturelle dans le cadre des marchés publics

DÉBATTUE DANS LE CADRE DES ACCORDS INTERNATIONAUX, L'EXCEPTION CULTURELLE, TOUT AU MOINS LA QUESTION DE LA RELATION ENTRE LA CULTURE ET LE MARCHÉ, EST ÉGALEMENT APPRÉHENDÉE PAR NOTRE DROIT NATIONAL (IL EST VRAI, S'AGISSANT DU CODE DES MARCHÉS PUBLICS, SOUS LA COUPE DES DIRECTIVES COMMUNAUTAIRES). COMME POUR LES AUTRES BIENS ET SERVICES COMMANDÉS PAR LES PERSONNES PUBLIQUES, LA CULTURE PEUT-ELLE ÊTRE L'OBJET D'UN MARCHÉ ET, DANS L'AFFIRMATIVE, DOIT-ELLE BÉNÉFICIER D'UN RÉGIME DÉROGATOIRE ?

Schématiquement, le nouveau code des marchés publics (issu du décret n° 2004-15 du 7 janvier 2004, JO du 8) répond deux fois positivement, l'instauration d'une procédure dérogatoire impliquant nécessairement l'existence d'une commande publique culturelle. Le code (comme le précédent) dispose donc d'un régime des marchés publics culturels. La notion même en la matière reste cependant floue et la portée de la dérogation encore très incertaine.

La qualification des flux

Plusieurs réglementations, applicables notamment aux activités culturelles, visent à garantir la transparence de l'attribution et le bon emploi des fonds publics. Les obligations et les sanctions attachées à leur non respect étant distinctes selon les textes, il a été progressivement nécessaire de qualifier les flux financiers d'origine publique. Initialement, cette distinction a au moins partiellement été effectuée sur la base des critères définissant le champ d'application de la TVA (instruction du 8 septembre 1994, BOI 3 CA). L'existence d'un lien direct, critère établissant le caractère taxable d'une subvention, incitait à considérer cette subvention comme le prix d'un marché. Une telle analyse fondée exclusivement sur des critères fiscaux a été, à juste titre, critiquée, la question étant plus largement de déterminer la signification du financement public (soutien financier, achat d'une prestation, etc.). Cette demande a été reprise par le code des marchés et la circulaire du 7 janvier 2004 portant manuel d'application de ce code.

La notion de marché

Les marchés publics sont des contrats conclus à titre onéreux avec des personnes publiques ou privées par des personnes morales de droit public, pour répondre à leurs besoins en matière de travaux, de fournitures ou de services (code des marchés, art. 1^{er}). Cette définition positive est

complétée, dans le corps de la circulaire précitée, par des définitions visant à distinguer le marché d'autres notions. Aux termes de cette circulaire : « Le marché public se différencie de la subvention qui constitue une contribution financière de la personne publique à une opération justifiée par l'intérêt général mais qui est initiée et menée par un tiers. Il s'agira d'une subvention si l'initiative du projet vient de l'organisme bénéficiaire et si aucune contrepartie directe n'est attendue par la personne publique du versement de la contribution financière. Dans le cas contraire, il s'agira d'un marché public. La notion d'initiative implique non seulement l'impulsion du projet mais aussi sa conception et sa définition ».

Ce même texte distingue également le marché de la délégation de service public en rappelant que ces deux contrats se distinguent au regard du mode de rémunération retenu : « Pour un marché public, le paiement est intégral et immédiat et effectué par l'acheteur public. Pour une délégation de service public, la rémunération est tirée principalement de l'exploitation du service ». Enfin, la jurisprudence permet également de différencier le contrat de travail du marché public, le contrat avec l'artiste étant un contrat de travail dès lors qu'il existe un lien de subordination entre l'employeur et l'employé (CAA Marseille, 23 janvier 2001, Van der Walt, *Contrats et marchés publics*, septembre 2001, n° 165, p. 24). Le contrat d'engagement de l'artiste sera alors soumis, selon le statut de l'employeur, au Code du travail ou au droit de la fonction publique, et non au code des marchés. On peut rappeler que le Code du travail pose un principe de salariat de l'artiste (article L.762-1) qui ne tombe que si celui-ci a un pouvoir d'organisation sur le spectacle.

Application aux secteurs culturels

- La notion de besoin

L'application de ces définitions aux secteurs culturels est très délicate compte tenu de leurs spécificités et, plus fondamentalement, en ce qu'elle impose de définir le contenu et le sens de l'activité culturelle. Ainsi, le taux de recettes propres de nombre d'activités culturelles permet-il de considérer que la rémunération du gestionnaire est substantiellement liée aux résultats de l'exploitation (le caractère substantiel de la rémunération tirée de l'exploitation est généralement évalué en jurisprudence à un taux de recettes propres de 30 %, mais peut parfois se situer en dessous, par exemple à 20 % – voir CAA Marseille 13 avril 2004, n° 00MA00393, Ville de Marseille). Comment appréhender, par rapport aux définitions précitées, la notion de subvention complément de prix ? Surtout, la reconnaissance d'un marché public suppose d'identifier en quoi le contrat dont il

s'agit répond à un *besoin* de la collectivité publique. Cette identification est simple en cas de commande ponctuelle et précise. Lorsque le contrat porte plus globalement sur la gestion d'une activité (financements octroyés dans le cadre de la gestion d'un théâtre par exemple), on pourrait soutenir que l'identification du besoin est largement liée à celle du service public. L'existence d'un service public, notion dont on sait que la jurisprudence consacre une conception extensive, implique pour la collectivité de rattachement la responsabilité de définir et d'organiser le service. C'est cette responsabilité qui permettra de rattacher le contrat dont il s'agit au besoin de la collectivité. Ce contrat sera alors, selon les critères classiques de distinction (celui du mode de rémunération notamment) un marché ou une délégation de service public.

- Le caractère culturel

Les marchés publics culturels sont ceux qui concernent l'aspect artistique du projet. Pour être considéré comme « culturel », l'objet du marché doit donc répondre à des critères d'originalité et de créativité. Les marchés relatifs à la réalisation technique du projet culturel ne sont donc pas des marchés culturels nécessitant une dérogation aux procédures normales de passation. Lorsqu'un marché comprend à la fois des prestations techniques et des prestations artistiques, il pourra être passé selon les procédures adaptées si la valeur des services culturels dépasse la valeur des autres services (code des marchés publics, article 30). La détermination des marchés de services relevant de l'article 30 permet d'obtenir une liste des marchés publics considérés comme culturels.

En effet, l'appartenance du marché à l'une des catégories mentionnées à l'article 30 se vérifie notamment par référence aux catégories de services énumérés en annexe II-B de la directive européenne 2004/18 du 31 mars 2004 portant coordination des procédures de passation des marchés publics de services. Cette annexe renvoie à la nomenclature dite « CPV » (Common Procurement Vocabulary) établie par règlement n° 2195/02/CE du 5 novembre 2002 qui prévoit un système de classification unique pour tous les marchés publics. Selon l'annexe II-B de la directive, les services récréatifs, culturels et sportifs correspondent aux numéros 74875000-3 à 7485200-5 et 92000000-1 à 92622000-7. Il s'agit par exemple des services de production cinématographique et de vidéos, des services de divertissement prestés par des metteurs en scène, des orchestres, des auteurs, des compositeurs, des services d'exploitation de salles de spectacle, de musées, des services de création et d'interprétation d'œuvres artistiques, des services de jardins botaniques, etc.

Il faut noter que les contrats d'acquisition, de développement, de production ou de coproduction de programmes par des organismes de radiodiffusion et les contrats concernant les temps de diffusion en sont exclus (cette exclusion étant transposée à l'article 3 du code des marchés). La nomenclature complète est disponible sur le site Internet simap.eu.int.

Le régime des marchés publics culturels

Les contrats exclus du champ d'application du code en raison de leur objet

La liste de ces contrats est établie par l'article 3 du code. Il s'agit, dans le secteur de la culture :

- des contrats qui ont pour objet l'achat, le développement, la production ou la coproduction de programmes par des organismes de radiodiffusion et des contrats concernant les temps de diffusion ;
- des contrats qui ont pour objet l'achat d'œuvres d'art, d'objets d'antiquité et de collection ainsi que des contrats ayant pour objet l'achat d'objets d'art qui, en raison de leur nature et de leurs caractéristiques, ne permettent pas la mise en œuvre de procédures de publicité et de mise en concurrence.

Selon l'instruction d'application du code des marchés publics du 28 août 2001, cette exclusion couvre aussi bien les contrats pour lesquels la personne publique acquiert une œuvre déjà existante que ceux pour lesquels elle fait réaliser une œuvre plastique. Cette instruction a été abrogée avec l'entrée en vigueur du nouveau code. Et l'on peut penser que cette interprétation pourrait aujourd'hui être remise en cause. En effet, on peut s'interroger sur la question de savoir si l'exclusion des achats d'œuvre à réaliser est justifiée en raison de leur nature et de leurs caractéristiques¹. De tels marchés pourront en revanche être conclus sans publicité ni mise en concurrence préalable, au terme d'une procédure négociée, en vertu de l'article 35 du code (voir *infra*). On peut noter par ailleurs que les contrats de location d'œuvres pour l'organisation d'expositions ne semblent pas bénéficier de l'exclusion, alors qu'ils présentent, du point de vue de l'impossibilité intrinsèque de mise en concurrence, les mêmes caractéristiques que les contrats d'achat.

Les marchés publics culturels de l'article 30

Ces marchés, définis par leur objet, dérogent aux règles de passation des marchés (appel d'offres ou marchés négociés) même lorsqu'ils dépassent les seuils à partir desquels les procédures formalisées sont obligatoires (150 000 euros et 230 000 euros pour les collectivités locales).

Ils sont soumis à deux obligations :

- la définition des prestations par référence à des normes, lorsqu'elles existent (description de la prestation objet du marché en termes standardisés),
- l'envoi d'un avis d'attribution au-dessus du seuil de 230 000 euros (cette obligation renvoie à l'article 80 qui dispose que les marchés relevant de l'article 30 doivent être envoyés à l'Office de publication officielle des Communautés européennes, tout en précisant que la personne responsable du marché peut décider de ne pas les publier – la publication ne sera donc obligatoire qu'en vertu des directives communautaires, c'est-à-dire pour des marchés atteignant le seuil de 162 000 euros ou 249 000 euros pour les collectivités territoriales).

Sous l'empire de l'ancien code des marchés publics, les marchés de l'article 30 n'étaient soumis qu'à ces deux obligations (voir CE, 5 mars 2003, n°238039, qui confirme cette interprétation à propos des contrats de conseil en matière juridique). Le nouvel article 30 renvoie aux titres I (champ d'application et principes fondamentaux), II chapitres 1 et 2 (détermination des besoins à satisfaire et définitions des prestations), IV, V et VI du code (exécution et contrôle des marchés). À ce titre, les marchés de l'article 30 doivent respecter les principes de liberté d'accès à la commande publique, d'égalité de traitement des candidats et de transparence des procédures. Ces principes exigent une définition préalable des besoins de l'acheteur public, le respect des obligations de publicité et de mise en concurrence et le choix de l'offre économiquement la plus avantageuse (article 1^{er} du code). Les marchés publics culturels n'échapperaient donc pas à l'obligation de mise en concurrence.

Mais il existe une véritable incertitude sur le contenu et la portée de cette obligation.

– Au regard du code des marchés publics : comment faire respecter les principes fondamentaux de liberté d'accès à la commande publique, d'égalité de traitement des candidats et de transparence des procédures (principes qui découlent des articles 6 et 14 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen selon le conseil constitutionnel : décision n° 2003-473 DC 26 juin 2003), alors que l'article 30, censé mettre en place une procédure allégée, ne prévoit aucune procédure de mise en concurrence particulière ?

– Au regard du droit communautaire : le principe fondamental de transparence impose un degré de publicité adéquat à la passation d'un marché en toutes circonstances (CJCE 7 décembre 2000, Aff. C-324/98 *Telaustria Verlags GmbH*).

L'existence d'une procédure allégée dispensée de publicité dans le précédent code des marchés avait d'ailleurs fait l'objet d'un avis motivé (phase précontentieuse de la procédure en manquement) de la commission européenne le 17 octobre 2002. La soumission des marchés de l'article 30 à une mise en concurrence préalable n'a pas résolu le problème et la commission a donc saisi la Cour de Justice des Communautés Européennes (phase contentieuse de la procédure de manquement) le 4 février 2004 (IP/04/162) pour non conformité du code des marchés publics à la directive marchés publics. La question de la nature exacte des obligations de la personne publique au titre de la procédure adaptée de l'article 30 est donc loin d'être résolue.

Les autres procédures

- Le concours (articles 38 et 74)

Cette procédure n'est pas spécifiquement conçue pour les marchés publics culturels mais se révèle bien adaptée². La personne publique choisit, après mise en concurrence et avis du jury, un plan ou un projet, notamment dans le domaine de l'aménagement du territoire, de l'urbanisme, de l'architecture et de l'ingénierie ou des traitements de don-

nées, avant d'attribuer, à l'un des lauréats du concours, un marché. La mise en concurrence se fait donc ici sur la base d'un programme prédéterminé par la personne publique.

- Les marchés de définition (article 73)

Cette procédure peut être choisie lorsque la personne publique n'est pas en mesure de préciser les buts et performances à atteindre par le marché, les techniques de base à utiliser, les moyens en personnel et en matériel à mettre en œuvre. Ces marchés ont pour objet d'explorer les possibilités et les conditions d'établissement d'un marché ultérieur, le cas échéant au moyen de la réalisation d'une maquette. Ils doivent également permettre d'estimer le niveau de prix des prestations, les modalités de sa détermination et de prévoir les différentes phases de l'exécution des prestations.

- Les marchés publics culturels de l'article 31 (le « 1 % culturel »)

Il s'agit des marchés ayant pour objet des réalisations relatives à l'obligation de consacrer 1% du montant des travaux à la décoration des constructions publiques. Leur régime juridique découle du décret n° 2002-677 du 29 avril 2002.

- Les marchés publics culturels de l'article 35

L'article 35 prévoit que :

– les marchés de services, notamment les marchés de prestations intellectuelles telles que la conception d'ouvrage, lorsque la prestation de services à réaliser est d'une nature telle que les spécifications du marché ne peuvent être établies préalablement avec une précision suffisante pour permettre le recours à l'appel d'offres *peuvent être négociés après publicité préalable et mise en concurrence* ;

– les marchés de service qui sont attribués à un ou plusieurs lauréats d'un concours et les marchés qui ne peuvent être confiés qu'à un prestataire déterminé pour des raisons techniques, artistiques ou tenant à la protection de droits d'exclusivité *peuvent être négociés sans publicité et mise en concurrence préalable*. L'article 35 est d'interprétation stricte et l'administration doit établir objectivement les raisons du recours à cette procédure (voir l'instruction d'application du 28 août 2001 : « dès lors que plusieurs prestataires peuvent fournir la prestation requise, il n'est plus possible de recourir à cette procédure ».) La procédure négociée permet de dispenser la personne publique de l'obligation de définition préalable des besoins et d'associer le cocontractant à la mise au point du cahier des charges. Elle est particulièrement précieuse dans le domaine artistique et culturel, puisqu'elle permet à l'administration d'être conseillée au stade de la conception des projets et pas seulement de leur réalisation.

Eric Baron

Avocat au Barreau de la Cour d'Appel de Paris

1 L'exclusion des œuvres à réaliser a d'ailleurs été remise en cause par la Commission européenne, voir sur ce point Olivier Hache, *Les marchés publics dans le secteur culturel*, in *Les modes de gestion des équipements publics culturels*, Eric Baron et Michèle Ferrier-Barbut, Presse universitaire de Grenoble, 2003.

2 *Ibidem*

Décentralisation culturelle : nouvelle étape

Dossier coordonné par **Jean-Pascal Quilès**, en collaboration avec **Sandrine Dupuy**

Une nouvelle étape de décentralisation a été franchie avec le vote de la loi constitutionnelle du 28 mars 2003 relative à l'organisation décentralisée de l'État, et celui plus récent de la loi du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales.

Si cette étape concerne relativement peu la culture, elle consacre cependant la légitimité culturelle du dernier-né des échelons territoriaux : la région. Reconnue aujourd'hui constitutionnellement, la région incarnera de plus en plus une partie de l'ascendant qui revenait à l'État déconcentré. Cette tendance s'illustre notamment par l'arrivée d'agents de l'État aux postes de responsabilités culturelles en région. Un nouvel équilibre doit donc aujourd'hui se construire entre les collectivités publiques. Ce dossier de *L'observatoire* s'interroge sur les notions de « décentralisation » et de « compétences », sur leur sens du point de vue des politiques culturelles publiques et examine la contribution potentielle des protocoles de décentralisation et des expérimentations. Quelles incidences ces lois ont-elles sur les finances locales ? Reste-t-il des marges de manœuvre pour la culture ? Quels sont les changements provoqués par la décentralisation sur l'emploi culturel ? Les contributions des élus, de l'État, des chercheurs et des professionnels permettent de mieux cerner le contenu et les conséquences de la loi du 13 août 2004 et d'éclairer l'évolution des relations entre les collectivités publiques en insistant sur les conséquences dans les domaines spécifiques de l'enseignement artistique et du patrimoine. Cette nouvelle étape peut être qualifiée de décisive car, pour la première fois, les collectivités territoriales et notamment les régions sont attendues comme force de proposition et de structuration pour construire avec l'État, les départements, les communes et leurs regroupements de nouvelles politiques territorialisées de la culture.

Jean-Pascal Quilès

Sommaire

- **Jean-Marie Pontier**
La loi du 13 août 2004 relative aux libertés et aux responsabilités locales p. 26
- **René Rizzardo**
Décentraliser c'est responsabiliser, mieux répartir les rôles, mieux coopérer p. 28
- **Jean-Pierre Saez**
Les expérimentations de décentralisation culturelle en Lorraine et Midi-Pyrénées p. 31
- **Catherine Giffard**
La place des enseignements artistiques spécialisés dans la loi du 13 août 2004 p. 34
- **Michel Clément**
Patrimoine et décentralisation : un engagement commun de l'Etat et des collectivités territoriales p. 36
- **Daniel Barroy**
La mise en œuvre de la loi de décentralisation dans le domaine du patrimoine : l'exemple de la Lorraine p. 39
- **F. Baraize, Ph. Maffre, E. Négrier**
Lecture publique et archives départementales : vingt ans de décentralisation en Languedoc-Roussillon p. 40
- **François Deschamps**
La décentralisation culturelle - phase 2 : les départements plus dubitatifs que conquis p. 43
- **Gille Pette**
La décentralisation culturelle : des régions attentives mais prudentes p. 45
- **Jean Perrin**
Quel rôle pour les grandes villes et leurs regroupements dans la décentralisation ? p. 46
- **Jean-Pierre Heintz**
Les villes et la décentralisation : enjeux et incertitudes p. 48
- **Yvon Rivoal**
Les interrogations des professionnels p. 49
- **Philippe Maillet**
Formation pour les métiers culturels de la fonction publique territoriale : les incidences de la loi du 13 août 2004 p. 50
- **Philippe Laurent**
Quelles finances locales pour la culture ? p. 52

La loi du 13 août 2004 relative aux libertés et aux responsabilités locales

Caractéristiques générales

La France est un État décentralisé. Une telle affirmation, énoncée dans les manuels de droit, affirmée régulièrement comme une évidence, fut longtemps loin de la réalité. Si, juridiquement, notre pays pouvait être ainsi qualifié, du fait de l'existence de collectivités locales qui sont des collectivités décentralisées, celles-ci ne disposaient en revanche que d'une autonomie limitée et, d'ailleurs, dans le monde, la France était bien considérée comme incarnant la centralisation. Progressivement, à partir du début de la V^e République, des réformes sont entreprises pour moderniser l'Administration, notamment au niveau local, et cette modernisation passe par la reconnaissance de pouvoirs plus étendus à ces collectivités.

La loi du 13 août 2004 n'est qu'un avatar, qui n'est pas le moindre, mais pas le dernier, de cette évolution. Une loi, surtout concernant les collectivités territoriales, a une forte connotation politique ; ses auteurs comme ses détracteurs lui donnant une certaine signification politique. Mais, au-delà de ces considérations immédiates, une loi doit être envisagée par rapport à ce qui existait pour déterminer les changements qu'elle entraîne. De ce point de vue, la loi s'inscrit dans une certaine continuité, mais comporte une grande diversité de mesures qui peuvent décourager une appréhension globale.

Une loi qui s'inscrit dans la continuité

La loi du 13 août 2004 est une loi de continuité parce qu'il s'agit d'une loi de transferts qui prolonge une politique entamée bien des années auparavant.

Une politique de transferts engagée depuis de nombreuses années

La loi du 13 août 2004 était initialement intitulée « projet relatif aux responsabilités locales ». Les responsabilités ne sont pas exactement les compétences, mais elles indiquent sur quel terrain on se situe. Que l'on parle de compétences, de

responsabilités ou d'attributions, on veut en tout cas dire que la décentralisation se réalise par des transferts opérés de l'État vers les collectivités locales (devenues collectivités territoriales) et que ceux-ci représentent sans doute l'une des composantes les plus déterminantes de la décentralisation. On s'est longuement interrogé, en effet, sur la définition de la décentralisation territoriale, sur ce qui la qualifiait.

À l'époque contemporaine la question des compétences a pris une importance qu'elle ne pouvait pas avoir pour qualifier cette décentralisation. Or, compte tenu de l'histoire de notre pays, le développement des compétences locales ne pouvait que passer par un transfert de compétences de l'État aux collectivités territoriales : le premier s'étant reconnu des compétences dans des domaines toujours plus différenciés, et s'étant largement approprié les nouveaux champs de l'intervention publique. C'est à partir des années 60 que l'accent commence à être mis sur cet aspect et, après la suppression de la tutelle réalisée par les lois de 1982, les lois de 1983 ont logiquement consisté en des transferts.

La loi du 13 août 2004 est une suite de nombreuses mesures intervenues auparavant. Il arrive que les dirigeants affirment, après le vote d'une loi, qu'elle est en rupture avec ce qui a précédé. C'était ce qui avait été affirmé, à tort d'ailleurs, avec le vote des lois de 1982 précitées. En 2003, en déposant le projet de loi, comme auparavant avec la réforme constitutionnelle, les dirigeants ont invoqué le rapport de la commission Mauroy, alors que l'on eut pu, tout aussi logiquement, plus, politiquement, se prévaloir du rapport Guichard, beaucoup plus ancien il est vrai (bien qu'il ne date « que » de 1976). Et l'intitulé retenu en définitive (« libertés et responsabilités

locales ») est une référence explicite à l'intitulé de la loi du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions. Mais la référence, maintes fois faite, à un prétendu « Acte II » de la décentralisation est inadéquate, car ce processus n'a pas commencé en 1982, et si l'on veut en rester au théâtre ce serait au moins l'acte IV. On pourrait tout aussi bien, et de manière tout autant critiquable, parler de « vingt ans après ». Plus

sérieusement, la loi de 2004 est une suite parce que tous les domaines pris en compte par la loi ont été envisagés, et partiellement réglementés, par des lois antérieures. La continuité semble beaucoup plus forte dans le domaine législatif que dans le domaine constitutionnel dans lequel la réforme, en 2003, a représenté de l'inédit.

L'extension des transferts

Les deux lois de 1983 (loi des 7 janvier et 22 juillet 1983), qui demeurent, pour l'essentiel, non codifiées (puisque le Code général des collectivités territoriales, malgré sa dénomination, trompeuse, de code général, n'est en fait qu'un code de structures, ce n'est pas un code de compétences, sauf rares exceptions), sont des lois relatives à la répartition de compétences entre l'État et les collectivités territoriales. Cela signifie que ce sont seulement certaines compétences qui ont alors

fait l'objet de transferts. Ces lois n'ont effectivement pas entendu redéfinir l'ensemble des compétences détenues ou reconnues aux collectivités publiques et n'ont donc pas épuisé les possibilités de transferts de l'État vers les collectivités territoriales. Elles n'ont par ailleurs pas plus entendu déterminer des transferts entre ces collectivités. Ainsi, comme cela a pu être constaté dans le cadre du groupe présidé par R. Rizzardo qui a « piloté » les Protocoles de décentralisation culturelle, il restait, dans le domaine de la culture comme dans d'autres domaines, des « objets » à transférer. La loi de 2004 se situe dans cette perspective de transferts. Son ampleur même semble décourager une vue d'ensemble. Son contenu paraît assez hétéroclite et l'on a du mal à trouver une unité. Mais au-delà de cet aspect foisonnant donnant un peu l'impression d'une forêt vierge, il reste que l'idée est bien de transférer, à la fois des compétences, des biens, des personnels et aussi, même si ce dernier point demeure naturellement le plus contesté, des ressources. Ces transferts s'effectuent principalement de l'État vers les collectivités territoriales. Toutefois, à y regarder de près, on se rend compte que l'on amorce aussi des transferts possibles entre collectivités territoriales elles-mêmes.

Les dispositions sur l'intercommunalité, qui ont donné lieu à beaucoup moins de réactions que les autres dispositions, sont cependant importantes par ce qu'elles impliquent, peut-être pas immédiatement, mais à moyen terme. Ce renforcement de l'intercommunalité est potentiellement source de transferts (déjà étendus lorsqu'il s'agit de communautés) des communes vers l'établissement dont elles sont membres. Il ne faut pas oublier, non plus, que si dans certains domaines, comme celui de la culture, la volonté (apparente) de l'État est de décentraliser, on assiste également, parallèlement, à un certain transfert des collectivités territoriales vers l'État. Il s'agit en fait d'un retour, comme, par exemple, dans le domaine de la santé, où le transfert vers l'État de la responsabilité des campagnes de prévention et de lutte contre les grandes maladies, revient sur celui qui avait été opéré aux départements par les lois de 1983. De même, en matière culturelle, la loi sur l'archéologie préventive a pu être analysée comme une « recentralisation ». Il n'existe donc ni fatalité, ni même pérennité assurée sur le sens dans lequel sont effectués des transferts à un moment donné. Ceci étant, on pourrait pratiquement, pour présenter les transferts figurant dans la loi, décliner tous les domaines de l'action publique, qu'il s'agisse du développement économique, de l'action sociale et de la santé, de l'enseignement, de la voirie, sans oublier, naturellement, la culture.

En ce qui concerne la culture, la loi envisage deux domaines, qui sont précisément ceux qui ont fait l'objet des protocoles de décentralisation culturelle : le patrimoine et les enseignements artistiques. Ils sont très différents, non seulement quant à leur objet et leur organisation mais, surtout, du point de vue qui nous occupe, quant à leur prise en charge : pour des raisons largement historiques, le patrimoine (en particulier immobilier) est d'abord l'affaire de l'État, tandis que l'enseignement artistique est considéré, tout aussi traditionnellement, comme étant décentralisé et, en tout état de cause, se trouve pris en charge, principalement, par les collectivités locales.

Dans les deux cas, une réforme était nécessaire, dans le cas du patrimoine parce qu'il existait une demande des élus locaux, dans le cas de l'enseignement artistique parce que certaines questions n'avaient pas été réglées depuis la loi du 22 juillet 2003 (et ne le sont toujours pas vraiment après la loi).

La grande diversité de mesures contenues dans la loi

S'il est un trait que personne ne songe à contester, c'est la complexité (au sens courant du terme) de plus en plus grande des lois, et qui est devenue inévitable pour des raisons que l'on ne peut guère développer ici. Cette complexité se retrouve dans les formes de transferts. Le temps est terminé – à vrai dire il n'a jamais existé –, d'une simplicité des transferts, comme s'il suffisait de décider que tel domaine relèvera de telle collectivité.

La diversité des types de transferts

Il est possible de transférer, si l'on peut s'exprimer ainsi, toutes sortes de choses, matérielles ou immatérielles. Parmi les choses matérielles il faut compter certains biens, des équipements. Ce type de transferts ne date pas d'aujourd'hui, on peut même dire, à l'inverse, qu'il est le plus traditionnel qui soit, puisque le Premier Empire avait déjà transféré la propriété de certains biens immobiliers aux communes ou aux départements. Parmi les biens transférables se trouvent précisément des immeubles classés ou inscrits. Les collectivités territoriales sont certes propriétaires de monuments historiques, mais la plupart de ces derniers appartiennent à l'État. La proposition de transfert de certains de ces monuments n'est pas une nouveauté absolue : on en parle depuis plusieurs années, des revendications de collectivités se sont fait jour à plusieurs reprises.

La difficulté consiste à déterminer les monuments qu'il est possible de transférer et ceux dont on considère qu'ils doivent, pour des raisons diverses, demeurer à l'État. Une commission a été désignée, dénommée, du nom de son président, « commission Rémond », et celle-ci a fait un certain nombre de propositions. La liste des monuments transférables a été publiée par un décret en Conseil d'État. Les monuments proposés ne correspondent pas nécessairement à ceux dont les élus locaux auraient souhaité le transfert. On peut imaginer facilement que l'État a conservé les monuments les plus prestigieux donc, d'une certaine manière, les plus « rentables ». Étant donné que les transferts ne sont pas automatiques, mais conditionnés par une demande faite par une collectivité, il sera intéressant de suivre l'état des ces demandes. Certains équipements sont transférés et non pas transférables, c'est le cas par exemple d'une partie de la voirie. À plusieurs reprises, au cours de notre histoire, des transferts concernant la voirie ont eu lieu, parfois d'ailleurs (en fait une seule fois, et c'était en 1935) des collectivités locales vers l'État. Mais depuis assez longtemps le transfert se fait exclusivement de l'État vers les collectivités locales, l'État transférant l'essentiel, désormais, des routes nationales aux départements.

Jean-Marie Pontier
(suite page 28)

Une autre distinction est à faire selon que les transferts sont réalisés à titre expérimental ou à titre définitif. On ne connaissait, jusque-là, que les transferts « simples », opérés une fois pour toutes. Depuis quelques années l'expérimentation a acquis droit de cité, et des avantages lui ont été trouvés. Les protocoles de décentralisation culturelle ont réalisé (réalisent toujours, puisqu'ils demeurent en vigueur jusqu'à leur achèvement) une expérimentation dans le domaine patrimonial, et qui s'est révélée riche d'enseignements. La loi démocratie de proximité prévoyait la possibilité d'une expérimentation patrimoniale, mais les dispositions relatives à cette dernière n'ont connu aucune application. La réforme constitutionnelle de 2003 a consacré l'expérimentation (ou, plus exactement, les expérimentations, puisqu'il en est de plusieurs types), mettant fin au débat sur sa conformité à la Constitution.

La diversité des mesures d'accompagnement

Les mesures d'accompagnement sont, inévitablement, et nécessairement, pour une effectivité des transferts, de deux sortes. Ce sont, d'abord, des mesures de transferts de personnels, qui sont celles qui ont suscité le plus de réticences et ont même failli faire échouer la réforme. On a pu dire qu'elles étaient l'un des éléments clés de la réussite du processus de décentralisation. Jamais, en effet, un texte n'aura entraîné, si tout se passe comme l'ont prévu ses concepteurs, un transfert aussi important de personnels de l'État : le mouvement concerne environ 130 000 de ces derniers, dont 95 000 agents techniciens, ouvriers et de service employés dans les établissements scolaires du second degré et 35 000 agents de l'équipement. Le système prévu est celui de la mise à disposition, ou bien du transfert avec passage d'une fonction publique à une autre ; les garanties étant, ainsi qu'on le sait, identiques dans les deux fonctions publiques concernées (la troisième, la fonction publique hospitalière, n'étant pas directement concernée par la réforme). Des compensations financières, assez techniques, ont été prévues au profit des collectivités territoriales. Les moyens financiers sont la seconde série de mesures prévues en compensation des transferts de responsabilités ou de compétences. Naturellement, en ce domaine, les dialogues de sourds et les malentendus sont monnaie courante, parce que l'on peut indéfiniment discuter du point de savoir si les transferts de compétences ou de responsabilités sont bien compensés par des transferts de ressources. Il faut reconnaître que, si, dans le passé, l'État n'avait pas cherché à reporter un peu trop systématiquement des charges sur les collectivités territoriales, la méfiance des élus locaux serait probablement moindre aujourd'hui.

La loi est donc un ensemble complexe et multiforme. Il serait prématuré de dire quels en seront les effets, tant ces derniers dépendent, d'une part, des décrets d'application, dont on sait qu'ils peuvent infléchir sensiblement l'orientation initiale de la loi, d'autre part des réactions et de la plus ou moins bonne perception de la loi par les élus locaux, tant il est vrai qu'une loi, qu'elle soit bonne ou mauvaise, vaut avant tout par l'application qui en est faite.

Jean-Marie Pontier

Professeur à l'Université Paul Cézanne Aix-Marseille III
Directeur de l'École doctorale Sciences juridiques et politiques

Décentraliser, c'est responsabiliser, mieux répartir les rôles, mieux coopérer

Entre partenariat et transfert de compétences, la tradition et la législation permettent de clarifier le paysage des responsabilités culturelles en France. L'expérimentation, dont le principe est maintenant inscrit dans la loi, a rendu possible la concertation et la négociation préalables à une généralisation de nouvelles compétences. La décentralisation est d'abord un enjeu pour la population. L'éducation artistique est, à cet égard, une priorité déterminante.

Une terminologie à préciser

Le terme de décentralisation recouvre trois dimensions qu'il convient de distinguer pour clarifier les débats, éviter les confusions et parfois les fantasmes.

En premier lieu, les transferts de compétences constituent un acte juridique déterminant puisqu'il porte sur des missions du ministère de la Culture, construites au fil du temps, certaines relevant clairement de la loi et que l'on appelle plus ou moins proprement ses compétences régaliennes. Les lois de 1982, 83, 86 ont essentiellement transféré des établissements appartenant à l'État, des bibliothèques et des archives que les départements se sont appropriées avec succès. Il en est de même pour le transfert en cours des services de l'Inventaire aux régions et le transfert de certains monuments historiques dans le cadre de la loi sur les libertés locales. La question qui se pose pour ces compétences d'État est de savoir si elles seront mieux exercées par les collectivités territoriales, si ces dernières seront plus efficaces, et si elles sauront respecter les règles et les exigences attachées à ces compétences. L'État reste en la matière l'instance de contrôle et de recours, y compris juridique.

Deuxième démarche de décentralisation, on attribue de nouvelles compétences aux collectivités territoriales afin de répartir les rôles entre elles et l'État dans un souci de clarification. Mais on établit, également, certaines compétences qui n'étaient formellement attribuées à aucune collectivité. C'est le cas, par exemple, des schémas d'enseignement artistique, ou des banques régionales de données patrimoniales expérimentées en Aquitaine. Dans le jargon du Groupe national de suivi des protocoles, nous parlions de « compétences fonctionnelles » se rapportant assez largement à des objectifs d'aménagement du territoire et de coordination. On rejoint ici la fonction « de chef de file » qui, sans être formalisée dans la réforme constitu-

Une nouvelle étape de décentralisation

tionnelle, est assez reconnue aujourd'hui. C'est une démarche délicate car elle introduit de fait une forme de hiérarchie de fonction et non de tutelle, entre les collectivités. Elle appelle un travail de concertation et doit déboucher sur des consensus pour être opérationnelle. C'est l'un des objectifs assignés aux protocoles et aux expérimentations de Lorraine et Midi-Pyrénées que d'aboutir à ce consensus.

L'identification de ce qui doit continuer à relever du partenariat, constitue la troisième approche pour conforter le rôle des collectivités territoriales tout en garantissant, par les financements croisés, ce qui doit être assumé par tous les partenaires concernés. On peut remarquer qu'en dehors de la gestion des établissements publics nationaux et des compétences attribuées formellement aux collectivités, l'essentiel de l'action artistique, culturelle, patrimoniale, relève du partenariat. Le Comité d'histoire du ministère de la Culture engage d'ailleurs un chantier sur ce thème et sur les nombreux dispositifs mis en œuvre depuis les chartes de Michel Guy, en passant par les conventions de développement culturel de Jack Lang et les contrats État-Régions. D'une certaine manière, le partenariat, souvent contractuel, a retardé des mesures de décentralisation plus « radicales ». En même temps, ces dispositifs ont atteint pour une part leur limite, et le besoin de clarification est évident même s'il n'est pas partagé par tous les élus ou milieux artistiques.

On notera que ces trois démarches, et en particulier les deux dernières, disposent maintenant d'un outil, l'Etablissement public de coopération culturelle (EPCC). Décrit par celles et ceux qui craignent une prise en main de l'action artistique par les collectivités territoriales, cet outil offre de fait plus de garanties que dans la situation actuelle, lorsque des partenaires se défont ou que l'absence de chef de file crée l'irresponsabilité.

Une stratégie à moyen terme

Privilégier une vue d'ensemble et répartir les rôles en utilisant au mieux les possibilités de chaque démarche rappelée ci-dessus est un impératif politique et appelle une stratégie à moyen terme, le recours à l'expérimentation, une volonté commune d'évaluation. Cette stratégie doit être fondée sur une analyse précise, région par région, de l'état du paysage artistique et culturel : ce paysage se caractérise par une contradiction, sans doute plus formelle que réelle. La France est fortement décentralisée en termes d'initiatives et de responsabilité (de manière aléatoire dans certains territoires), mais elle reste fortement centralisée en termes de système de référence, cas pratiquement unique en Europe. Cette réalité s'estompe, dans les faits, mais pas toujours dans les têtes. Ce centralisme à la française a eu ses effets positifs, notamment par les incitations de l'État et ses « labels ». Aujourd'hui, une redistribution des cartes s'impose. Elle est possible du fait de l'expérience avérée des collectivités terri-

toriales et de la crédibilité de leurs réseaux de professionnels et elle est nécessaire pour redonner lisibilité et visibilité au ministère de la Culture.

Cette nécessaire analyse stratégique est politique avant d'être technique et ne peut-être du seul ressort de l'État qui a, toutefois, une responsabilité particulière. C'est aussi par l'initiative des collectivités territoriales que le débat avancera, ainsi que dans les offres de partenariat faites, notamment par les régions, en termes de clarification des rôles. Ces dernières sont destinées à occuper une place croissante et ne peuvent être considérées durablement comme la dernière ressource financière pour « boucler » un plan de financement. L'histoire récente de l'action des collectivités est faite de partenariats plus conjoncturels (selon les circonstances politiques ou les alliances) que relevant d'une cohérence raisonnée et négociée.

Les régions se sont cependant approprié les responsabilités issues des conventions et contrats des années 80 (fonds

régionaux d'art contemporain, fonds régionaux d'acquisition des musées, centres régionaux du livre en particulier) et ont développé leurs interventions à partir de leurs compétences générales, celle d'aménagement du territoire en premier. Le cinéma et le spectacle vivant se sont imposés, pour des raisons diverses, comme des domaines phares. Il y a donc aujourd'hui un socle à partir duquel leurs compétences peuvent être construites durablement. En matière de patrimoine, la majorité des régions ont laissé « le champ libre » aux

départements prenant parfois des initiatives dans le cadre de leurs politiques touristiques. Feront-elles de l'Inventaire qui leur est transféré un outil de connaissance stratégique au service de tous leurs partenaires et du grand public ? L'avenir le dira.

Dans les rapports entre les villes, les intercommunalités et les régions, le contexte a évolué positivement et augure d'une possibilité nouvelle de partenariat. L'attribution aux régions de responsabilités dans les enseignements artistiques est un test intéressant. Ces derniers relèvent d'établissements attribués aux communes dans les lois de 1983. Comment se fera l'intervention des régions et sous quelle forme ? Aura-t-on recours à l'EPCC ? Ces questions sont bien posées dans le protocole mis en œuvre en Nord-Pas-de-Calais dont il serait judicieux de s'inspirer.

Les villes et les agglomérations en attente d'une solidarité culturelle

Quant aux villes, avec leurs agglomérations, elles restent le cœur de l'innovation culturelle et de la création, mais sont aussi fortement touchées par les inégalités et les ségrégations urbaines qui légitiment leur attente d'une solidarité

René Rizzardo
(suite page 30)

culturelle forte. Celle-ci peut se dessiner à partir de deux critères :

– alléger leurs responsabilités historiques sur les grands établissements de formation, de production de diffusion des arts et du patrimoine, sous réserve qu'elles redévoient les crédits libérés ;

– faciliter les mises en réseau et le rayonnement des villes au niveau régional, national et international. Car cette dernière dimension est un des enjeux de la décentralisation. L'international est une vocation naturelle des collectivités reconnue par la loi de 1992 sur l'administration territoriale de la République. Son développement suppose un minimum de concertation entre les collectivités territoriales et avec l'État pour donner aux relations internationales une certaine efficacité dans la durée. Mais au-delà du rôle des collectivités territoriales, c'est la motivation des institutions et des associations qui compte d'abord.

Expérimenter pour mieux décentraliser

S'il est légitime d'attribuer des compétences culturelles à l'occasion de lois générales de décentralisation, leur caractère essentiellement technique n'a pas permis, jusqu'à maintenant, un vrai débat politique sur les enjeux, les principes, les garde-fous, les logiques à mettre en œuvre pour atteindre des objectifs concertés dans une démarche de décentralisation. Le résultat est plutôt une insatisfaction générale, les mécontents l'étant pour des raisons parfois très différentes. Par ailleurs le contexte financier dans lequel on décentralise n'est pas neutre.

Sans mythifier les protocoles de décentralisation culturelle, initiés par Catherine Tasca et Michel Duffour en 2000, on s'apercevra que leurs résultats illustrent fort bien l'intérêt de l'expérimentation comme préalable à une décentralisation formelle. L'intérêt est à la fois pédagogique (démontrer que c'est possible), stratégique (indiquer les directions et les précautions à prendre), politique (se fixer des objectifs, les mettre en œuvre, les évaluer). L'évaluation, ce serpent de mer, doit cependant être convoqué si l'on veut aller au-delà des effets d'annonce sans lendemain, des débats sans contenu, des conclusions aléatoires et expéditives. Quand une collectivité s'invite à la table de l'expérimentation, elle s'engage, et en cela, elle préfigure, dans la transparence et par la négociation, ce que seront les conditions futures de l'exercice de nouvelles compétences. Nul besoin de loi pour expérimenter puisque le principe en est maintenant établi. La loi fixant de nouvelles compétences doit être l'aboutissement d'un processus concerté et non l'inverse.

Aux opposants à la décentralisation culturelle

Les arguments pour fustiger ce qui apparaît, en France, un abandon de l'État, dès lors que l'on renforce le rôle des collectivités territoriales, perdent de plus en plus de leur crédibilité.

Évidemment, si l'État lui-même alimente concrètement le soupçon, alors, la situation d'une France au milieu du gué peut perdurer. C'est la raison pour laquelle l'État a la responsabilité particulière d'initier le débat, de favoriser le volontarisme territorial, de proposer l'expérimentation, de veiller à l'évaluation.

Les opposants à toute décentralisation fustigent le risque d'inégalité engendré par la décentralisation. C'est un point important, mais outre le fait que le centralisme est lui-même, dans la culture comme dans l'éducation, source d'inégalité, cette observation laisse supposer que l'action artistique en particulier devrait « marcher d'un seul pas et sur un même modèle » partout. Or l'histoire nous enseigne que les facteurs favorables à cette action (la demande sociale, l'initiative des acteurs, la volonté des élus, l'influence de l'État) ne sont pas réunis toujours ensemble et aux mêmes périodes selon les territoires. La notion d'étape est ici essentielle. Le développement artistique et patrimonial a toujours été le résultat « d'une contamination ».

Les collectivités, les militants, les artistes les plus entreprenants, montrent le chemin, créent l'émulation, provoquent le désir et entraînent, sans toujours le savoir. L'histoire du développement des musiques actuelles est édifiante à cet égard (le Florida à Agen par exemple). L'expérimentation trouve ici tout son sens. On remarquera par ailleurs que les territoires les plus en pointe sur le terrain culturel sont souvent les plus en crise. Ce constat a été le même pour les collèges et les lycées : la culture et l'éducation sont de puissants facteurs

d'espoir et d'innovation. Le rôle des régions et de l'État est ici déterminant et ce dernier doit affirmer sa fonction de garant de la solidarité territoriale.

Les collectivités territoriales auraient une vision « étriquée » de l'art et de la culture. C'est faire l'impasse sur le réseau de qualité, dans tous les domaines, des professionnels de ces structures et c'est aussi oublier que les grandes réussites de ces trente dernières années, dans les villes en particulier, sont le fait de la convergence entre la volonté des maires et la présence de professionnels de plus en plus choisis par eux. Les élus, s'ils sont attentifs, apprennent et évoluent au contact des milieux professionnels. La dialectique entre la fonction de représentation populaire et les exigences du professionnalisme peut alors fonctionner. C'est aussi oublier que l'avenir des directions régionales des affaires culturelles est d'être un lieu d'expertise irréprochable, de conseil, de mobilité des professionnels au plan national. Encore faut-il, certes que le ministère de la Culture assume cet avenir.

Une crainte est souvent exprimée : si l'on donne une compétence, par la loi, à une collectivité, elle se dessaisira d'autres responsabilités culturelles. L'expérience montre qu'il n'en a rien été jusqu'alors. Le risque de « concurrence » se pose avec des compétences autres que culturelles. Et, justement,

plus on retarde ces dernières, plus on exacerbe cette concurrence, plus financière d'ailleurs que de principe. C'est la crainte que l'on peut avoir pour les régions avec leurs compétences en matière de transports, de formation professionnelle, d'économie et d'emploi, d'éducation ; et pourtant, la culture est directement en prise avec ces compétences qu'il ne faudrait surtout pas opposer.

Rapprocher la décision du citoyen, responsabiliser et redéfinir le partenariat public, relever le défi de l'éducation artistique

Enfin, la décentralisation doit être pensée, sans démagogie, au bénéfice de la population, et ce ne doit pas être une formule creuse. Décentraliser, c'est rapprocher la décision du citoyen, et cela a pour conséquence une meilleure prise en compte des besoins, une croissance des moyens, et, en général, une amélioration des services. Mais comme le localisme a aussi ses dangers, il faut penser la décentralisation également au regard des enjeux, notamment artistiques, et choisir en conséquence le bon niveau de responsabilité. Le partenariat peut être incontournable pour cette raison, mais il ne doit pas être source d'irresponsabilité. C'est à cette fin que l'EPCC a été créé. – L'État ne disparaît pas et il lui appartient, dans une démarche de décentralisation, de se « redéfinir », pour mieux répondre aux enjeux et aux missions qu'il est le seul à pouvoir assumer.

S'il est, en revanche, un enjeu que tous les niveaux, de la commune à l'État, doivent prendre à bras le corps, dans la durée, c'est bien celui de l'éducation artistique, dont les finalités devraient enfin être l'objet de débats publics qui, jusqu'à présent, ont tant fait défaut.

René Rizzardo

Ancien directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

Les expérimentations de décentralisation culturelle en Lorraine et Midi-Pyrénées

À la suite de la première vague de protocoles¹ de décentralisation développés à partir de 2001 à l'instigation de Catherine Tasca et Michel Duffour, deux « expérimentations de décentralisation culturelle » en région ont été mises en place en Lorraine et Midi-Pyrénées de l'automne 2002 à l'été 2003 sous le mandat de Jean-Jacques Aillagon.

Elles poursuivaient des objectifs généraux assez voisins de ceux qui étaient assignés aux protocoles : mettre en débat l'organisation du partenariat entre l'État et les collectivités territoriales ; contribuer à la clarification des rôles des collectivités territoriales, à la simplification des procédures partenariales dans le domaine culturel ; dégager des propositions susceptibles d'inspirer la nouvelle étape de décentralisation. L'Observatoire a eu la charge de coordonner les groupes techniques de ces expérimentations. Une évaluation conduite par le ministère de la Culture de l'ensemble des expérimentations est actuellement en cours.

Les deux démarches ne s'appuyaient pas sur le même cadre méthodologique : les protocoles portaient sur le patrimoine et les enseignements artistiques pour une durée de trois ans (fin 2004) tandis que les expérimentations ont abordé l'ensemble du champ culturel durant une année. Les protocoles ont essentiellement mobilisé les décideurs publics territoriaux tandis que les « expérimentations » ont avant tout rassemblé les professionnels. Autre différence notable : les expérimentations ont privilégié l'institution régionale comme interlocuteur, voire chef de file territorial de la décentralisation. Les protocoles impliquaient également les départements et les communes concernées.

Les expérimentations n'ont pas remplacé les protocoles puisque ceux-ci ont été confirmés à l'automne 2002 par le gouvernement mais il s'agissait d'un autre dispositif expérimental destiné à alimenter la réflexion et, théoriquement, la législation sur la décentralisation culturelle. Avec les protocoles, il s'agissait avant tout de légitimer les chefs de file et de nouvelles compétences. Les expérimentations ont constitué une méthodologie de l'échange, de l'information, du débat sur le rôle de chaque niveau de collectivité publique par les acteurs et les décideurs.

Jean-Pierre Saez
(suite page 32)

La Lorraine et Midi-Pyrénées ont été les deux régions-tests choisies. On utilise la notion d'expérimentation pour qualifier les travaux qui s'y sont déroulés mais le mot n'est que partiellement approprié dans la mesure où il n'y a pas eu d'essai de transferts de compétences de l'État à la Région. Toutefois, ce qui a été expérimenté c'est un type de concertation des acteurs culturels sur une certaine durée dont les objectifs ont évolué « en marchant », accompagnée d'un travail d'observation culturelle concomitant destiné à produire des diagnostics, des cartographies, des données statistiques, mais aussi à prendre la mesure de la difficulté de cette tâche. Le cœur de cette démarche était constitué par un cycle de conférences régionales thématiques dans chacune des régions, de l'automne 2002 à l'été 2003. Le modèle des expérimentations consistait à produire une réflexion évaluative empirique, des diagnostics culturels partagés, des propositions d'amélioration des cadres partenariaux dans lesquels évoluent les politiques culturelles.

Après consultation des élus et des présidents de Région, le Ministère a mis en place un groupe de travail technique coordonné au niveau national par l'Observatoire des politiques culturelles. Des comités de pilotage présidés par le Président de région et le Préfet ont été institués rassemblant les élus de la région et des départements ainsi que les services déconcentrés de l'État. Ces comités ont missionné officiellement les conférences régionales présidées par le DRAC et le DAC de la Région, animée en Midi-Pyrénées par l'Observatoire des politiques culturelles, organisées en Lorraine par la DRAC avec l'appui d'ARTECA (Observatoire culturel régional en Lorraine).

Les conférences régionales ont rassemblé, dans chacune des régions, plus d'une centaine d'acteurs répartis dans trois groupes de travail thématiques :

- Les patrimoines ;
- Les enseignements artistiques, l'éducation artistique, la formation, les pratiques artistiques, le développement local/international ;
- La création et la diffusion.

Le menu était donc particulièrement copieux. Autant les protocoles portaient sur un sujet ciblé (en Aquitaine, la numérisation des fonds patrimoniaux ; en Isère, la protection et la conservation des monuments inscrits ; en Lorraine, l'Inventaire et l'observation culturelle), autant les expérimentations en région ont traité des politiques culturelles dans leur ensemble.

Globalement, si cette démarche a porté des résultats fort intéressants en termes de dynamique de travail, riches par les idées et propositions qui en sont sorties, utiles par la connexion qu'elle a initié entre observation culturelle et élaboration de politiques culturelles, elle est restée inaboutie du fait que les propositions des acteurs n'ont pas été véritablement transformées politiquement. L'irruption de la crise des

intermittents a brouillé le processus et les interrogations budgétaires sur le financement de la décentralisation ou sa géométrie dans les différents domaines de l'action publique ont rendu les collectivités prudentes. Disons également que le calendrier de la loi sur les libertés et responsabilités locales n'a pas coïncidé avec celui des expérimentations... Mais au fond, l'horizon de ces concertations se situait au-delà de la loi. Il faut toutefois remarquer que les deux domaines privilégiés par la loi, le patrimoine et les enseignements artistiques, étaient au cœur des protocoles, preuve de leur utilité.

Les attendus initiaux des expérimentations étaient en partie décalés par rapport aux résultats. Les groupes, composés d'acteurs culturels relevant de divers statuts et issus de multiples secteurs, ont peu abordé la problématique juridico-administrative du transfert des compétences, sauf dans le domaine du patrimoine, mais pour en limiter le débat, ou parce qu'ils se méfiaient de tout accroissement du rôle politique des collectivités territoriales et de la Région. En revanche, ils ont produit beaucoup d'idées pour simplifier les partenariats acteurs/institutions, dégager des priori-

tés générales, améliorer les cadres de travail opérationnels, promouvoir un climat de confiance et de coopération entre acteurs et collectivités publiques. Nombre d'acteurs ont beaucoup appris de l'environnement administratif et institutionnel de la culture et du contexte dans lequel évolue les différents champs artistiques et culturels. Ces démarches ont donc eu aussi une vertu formative. Si la marginalisation des villes, dans un premier temps, a

suscité des crispations, DRAC et Régions ont su adapter le dispositif pour élargir la concertation, notamment avec les directeurs d'affaires culturelles de collectivités territoriales.

Les expérimentations ont servi de plate-forme de mise en œuvre de programmes d'observation culturelle et de mise en débat de l'information culturelle. Cela ne s'est pas fait sans peine. Certes, en Lorraine, l'expérience ancienne d'observation d'ARTECA a facilité les choses. En Midi-Pyrénées où n'existait aucune tradition de capitalisation de l'information culturelle, l'expérience fut pleine d'enseignements quant aux outils à développer, aux compétences à mobiliser, au travail de formation de l'ensemble des collectivités pour parvenir à établir des résultats valables. Mais il est apparu clairement que le chantier de l'observation nécessite d'être programmé dans la durée pour être efficace. Impossible d'obtenir des résultats fiables et instantanés par un coup de baguette magique. Identifier les lieux-ressources, rassembler les données, cibler les informations prioritaires, établir des cartographies pertinentes, fabriquer des statistiques solides et récurrentes demande du temps, de l'expertise et des moyens. On ne comble pas en quelques mois un travail qui exige de longues années d'investissement. Si les expérimentations ont révélé la faiblesse d'une culture de l'observation de la part de l'ensemble des partenaires, au moins chacun d'entre eux aura-t-il compris que l'obser-

vation culturelle en région est une construction au long cours. Incontestablement, tous les acteurs ont progressé dans « la connaissance de la connaissance » des affaires culturelles et dans l'apprentissage d'un travail d'articulation entre observation et diagnostic culturels, et élaboration de projets culturels territoriaux. Les groupes ont effectivement produit des idées, des propositions inédites, concrètes, concertées, forcément différentes de ce qu'auraient donné des études. Des débats, parfois vifs, parfois tendus, ont permis à chacun de dire sa vérité dans un premier temps et progressivement de mettre en perspective sa propre expérience, de découvrir d'autres secteurs, d'autres problématiques pendant les phases de séance plénière et au-delà. On peut se réjouir de l'instauration d'un espace public dont les acteurs se sont largement emparés, même si bon nombre d'entre eux ont abordé cet exercice de réflexion sur l'approfondissement de la décentralisation avec inquiétude.

Chaque groupe s'est vu attribuer un cahier des charges très ouvert. Après avoir décidé d'orientations générales plus précises, les groupes ont été en mesure de fournir une série de propositions presque systématiquement assorties de constats parallèles ou de difficultés à prendre en compte. Il reste à trier dans l'ensemble de ces propositions, finaliser leurs cahiers des charges, les budgéter. Cela relève d'un autre temps, celui du politique en premier lieu.

Nombreux ont été les sujets abordés par les groupes de travail. C'est l'ensemble du service public culturel et des problèmes qui se posent à lui à l'échelle régionale qui a été passé au crible des débats en termes d'aménagement du territoire, de développement artistique, d'emploi, d'éducation et de formation, de diversité des patrimoines à prendre en compte.

Les propositions établies par les professionnels des deux régions sont tout à fait conséquentes. Si elles traduisent une demande de reconnaissance d'exigences professionnelles spécifiques, elles témoignent aussi d'une ouverture des acteurs artistiques et culturels à la population et au territoire qui a été incontestablement favorisée par le processus de concertation. D'ailleurs, ces expérimentations auront contribué à la prise de conscience des acteurs culturels de la nécessaire structuration d'un espace régional d'action culturelle à laquelle ils ont tout intérêt à prendre part. Un tel type d'espace de rencontres entre des professionnels qui se méconnaissent peut certainement favoriser la construction d'une culture commune de la décentralisation.

Jean-Pierre Saez

Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

Quelques propositions significatives

- Conférence régionale de la création et de la diffusion artistique instance de dialogue et de concertation entre artistes, responsables de structures, responsables administratifs, institutionnels et politiques (L et M-P)
- Création d'un observatoire régional de la culture (M-P)

Création-diffusion

- Charte régionale de partenariat et de soutien à la création et à la diffusion (M-P)
- Schéma régional du spectacle vivant associant l'Etat et les collectivités territoriales (L)
- Fonds régional de soutien à la création et à la diffusion réunissant les moyens de la Région et de l'Etat (M-P)
- Favoriser le développement de la fonction critique et culturelle du secteur audiovisuel (nouveau cahier des charges pour France 3 (M-P)
- Soutenir l'innovation par l'aide à la création de nouveaux lieux, espaces de rencontre entre amateurs et professionnels, équipes régionales et européennes... (L et M-P)
- Développer une politique régionale en faveur de l'économie du livre (L et M-P)

Enseignements artistiques-éducation-formation

- Plan régional de formation professionnelle aux métiers de la culture (L et M-P)
- Dispositif de connaissances sur le devenir professionnel des étudiants (L)
- Définir des centres de ressources territoriaux en éducation artistique, désigner des chefs de file (M-P)
- Promouvoir un statut des artistes partenaires de l'éducation artistique (L et M-P)
- Schémas des enseignements artistiques (L et M-P)
- Schéma interrégional pour les arts visuels (M-P)
- Favoriser l'acquisition de doubles compétences pour les enseignants afin qu'ils puissent simultanément travailler dans l'enseignement musical spécialisé ou intervenir en milieu scolaire (L et M-P)

Patrimoines

- Plan régional de formation-sensibilisation mis en œuvre par un Institut régional du patrimoine impliquant l'État, la Région, les Départements, le CNFPT (M-P)
- Mise en réseau régional des institutions gérant les différents patrimoines (L)
- Restructuration des services patrimoniaux de l'État en région en vue de la globalisation des actions en faveur des divers patrimoines (M-P)
- Instaurer une Conférence régionale des patrimoines (L)
- Organiser le contrôle scientifique de l'Inventaire en s'appuyant sur l'échelon départemental (M-P)
- Création d'une plate-forme sur la valorisation des patrimoines, des savoir faire et de la mémoire régionale (L)
- Créer, à l'échelle de la région, une plate-forme documentaire électronique permettant la mise en réseau des intervenants dans la connaissance du patrimoine et leur mise en relation avec les bases nationales (M-P)

Les comptes rendus des travaux des groupes sont disponibles sur www.culture-midi-pyrenees.org et www.culture-lorraine.org

¹ Une synthèse des protocoles de décentralisation culturelle a été présentée dans le numéro 23 de *L'observatoire*, hiver 2002-2003 : Jean-Marie Pontier, René Rizzardo « Protocoles de décentralisation culturelle : premier bilan d'un dispositif expérimental ».

Calendrier 2005 des formations

10-11 mars et 12-13 mai, Marseille

L'EPCC comme mode de gestion d'un équipement culturel territorial

Public : élus, cadres culturels des collectivités publiques, responsables d'équipements culturels.

30 mars-1^{er} avril, Bordeaux

Quels nouveaux rôles pour les départements et les régions dans le cadre de la décentralisation ?

Public : élus, cadres culturels des collectivités publiques, responsables d'équipements culturels.

Formation organisée en partenariat avec l'Institut Départemental de Développement Artistique et Culturel (IDDAC) de Gironde.

6-7 avril (1^{re} partie), Lyon et 21-22 septembre (2^e partie), Toulouse

Patrimoine et décentralisation : le partenariat des collectivités publiques en région

Public : élus, cadres culturels des collectivités publiques, responsables d'équipements culturels.

18-19 mai, Lille

Enseignement artistique et décentralisation

Public : élus, cadres culturels des collectivités publiques, responsables d'équipements culturels.

9-10 juin, lieu à déterminer

L'Europe et les politiques culturelles territoriales

Public : élus, cadres culturels des collectivités publiques, responsables d'équipements culturels.

Formation organisée en partenariat avec l'IDDAC et Relais Culture Europe.

16 juin, Grenoble

Rencontre du réseau DESS

Public : stagiaires du DESS Direction de projets culturels/Formation des cadres culturels territoriaux de l'Observatoire des politiques culturelles.

Renseignements et inscriptions :

Observatoire des politiques culturelles

Tél. 04 76 44 33 26

Courriel : formations@observatoire-culture.net

Site : www.observatoire-culture.net

La place des enseignements artistiques spécialisés dans la loi du 13 août 2004

Dans son titre IV, intitulé « L'éducation, la culture et le sport », la loi relative aux libertés et responsabilités locales traite des enseignements artistiques du spectacle¹. La présence d'articles consacrés aux enseignements artistiques dans cette loi dite « de décentralisation » peut surprendre, dans la mesure où ces enseignements relevaient déjà de la compétence des collectivités territoriales bien avant 2004 : de quelle décentralisation est-il alors question ?

Il ne s'agit pas, en effet, de décentralisation mais d'une nouvelle étape dans le développement des enseignements artistiques qui passe par une clarification des missions de ces établissements, d'une part, et du rôle des collectivités territoriales et de l'État d'autre part.

La situation à l'heure du vote de la loi

On compte environ 1300 établissements d'enseignement public spécialisés de musique, de danse et d'art dramatique en France. La loi n° 83-663 du 22 juillet 1983 avait établi que ces établissements relevaient de l'initiative et de la responsabilité des collectivités locales, sans préciser de quel niveau de collectivité locale il s'agissait. Dans les faits, ce sont très majoritairement les communes et, de plus en plus, les regroupements de communes qui en assument la charge. 140 de ces 1300 écoles bénéficient d'une aide financière de l'État, qui représente en moyenne un peu moins de 10 % de leur budget de fonctionnement : ce sont celles qui, après inspection par le service de l'inspection et de l'évaluation de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS), ont obtenu le label d'École nationale de musique, de danse et de théâtre (ENMDT) ou de Conservatoire national de région (CNR).

Depuis 1983, les missions des écoles de musique, de danse et de théâtre n'ont cessé de se diversifier : l'époque où l'on y sélectionnait essentiellement les futurs solistes et artistes professionnels est révolue et l'école, devenue un des pôles de la politique culturelle municipale, partenaire des lieux de diffusion, des associations de musiciens amateurs, de l'Éducation nationale, offre un enseignement rénové tout en continuant à assurer la formation des jeunes qui souhaitent se diriger vers une profession artistique. Cette inscription résolue dans des missions de service public a évidemment un coût, qui pèse de plus en plus lourd dans les budgets des municipalités ou des agglomérations. De fait, depuis quelques années, on assiste à un ralentissement dans le développement des

enseignements spécialisés et même à quelques cas de repli des communes.

Au fil des ans, un certain nombre de départements et plus rarement de régions, de leur propre initiative, sont venus en appui des communes, soit au titre d'une participation aux « charges de centralité » soit, dans le cadre d'une politique d'aménagement du territoire, en organisant l'offre (réseaux d'écoles ou écoles départementales). En résumé, face à un paysage devenu hétérogène et peu lisible, entravé dans son développement et loin de garantir une égalité d'accès à l'enseignement artistique, une clarification des rôles de chacun était devenue indispensable : c'est l'objectif des articles consacrés aux enseignements spécialisés de la loi du 13 août 2004.

Les clarifications apportées par la loi

En matière d'enseignement artistique, la loi du 13 août 2004 prend acte des avancées intervenues depuis 1983 et propose des règles nationales. L'évolution des missions des établissements avait été encouragée par l'État au travers de la Charte de l'enseignement spécialisé en musique, danse et théâtre parue en 2001. La loi s'inscrit dans la continuité de la Charte en confirmant que la vocation des écoles est de donner aux jeunes les moyens d'une pratique artistique autonome et en consacrant leur ouverture à des missions culturelles et territoriales.

Elle précise ensuite le rôle de chaque niveau de collectivité et de l'État : aux communes et à leurs groupements revient la responsabilité de l'enseignement initial et, en partenariat avec l'Éducation nationale notamment, de l'éducation artistique ; aux départements, l'amélioration de l'accès aux enseignements artistiques par l'adoption de schémas départementaux de développement qui organisent la mise en réseau des établissements et la coordination de leurs actions ; aux régions, la prise en charge du cycle qui prépare à l'entrée dans les filières professionnelles et du diplôme national qui sanctionne la fin de ce cycle ; l'État conserve ses missions de classement et d'évaluation des établissements et la responsabilité de l'enseignement supérieur.

Enfin, la loi prévoit le transfert, par convention, aux régions et aux départements, des crédits que l'État consacrait au soutien des établissements labellisés, soit approximativement 29 millions d'euros, après adoption par ces collectivités des schémas départementaux et plans régionaux relevant de leur compétence.

Après le 13 août 2004, l'entrée en vigueur de la loi

La loi fait entrer les enseignements artistiques spécialisés dans une nouvelle logique de développement territorial, en introduisant des dispositifs de concertation entre les collecti-

vités locales là où n'existait souvent qu'une juxtaposition de partenariats bilatéraux entre chaque collectivité de tutelle et l'État, voire d'initiatives isolées. En outre, en consacrant le caractère d'équipements culturels de ces écoles, elle légitime leur participation à l'offre artistique et culturelle de leur zone de rayonnement.

Les conditions nécessaires au passage à cette logique territoriale sont de deux ordres : d'ordre juridique avec la publication des décrets et arrêtés d'application de la loi, et d'ordre politique avec l'adoption par les départements des schémas départementaux et par les régions des plans régionaux prévus par la loi.

Nous sommes donc dans une phase de préparation à l'entrée en vigueur de la loi : les décrets relatifs au classement des établissements, à la création d'un diplôme national de fin de cycle d'enseignement professionnel initial, à la création d'un diplôme national d'enseignement supérieur et au transfert des crédits seront publiés en 2005. Il en résulte notamment que les premiers transferts de crédits ne pourront intervenir que dans le cadre de la loi de finances de 2006.

Parallèlement s'engage la préparation, par les départements et les régions, des schémas et plans dont l'adoption conditionnera le transfert des crédits. La loi prévoit explicitement qu'ils sont élaborés en concertation avec les collectivités concernées, au premier rang desquelles se trouvent les communes ou groupements de communes qui assurent actuellement la tutelle des établissements d'enseignement artistique.

Conformément aux dispositions de la loi, l'État propose son soutien technique à cette préparation :

- Au niveau national, une mission a été créée, grâce à un partenariat entre la DMDTS et l'association Arts Vivants et Départements qui regroupe les associations départementales de développement de la musique et de la danse. En effet, ces associations (ADDM, ADIAM, ADIM...), sous tutelle conjointe des DRAC et des départements, sont les artisans principaux de la trentaine de schémas départementaux qui préexistaient à la loi et elles rassemblent en leur sein une compétence précieuse pour la présente étape. La mission, composée d'une équipe légère, propose dès à présent sur son site Internet une mutualisation des ressources (textes réglementaires, schémas existants, annuaire de personnes ressources, etc.) ; un *vade-mecum* des schémas départementaux, largement diffusé, est également téléchargeable sur ce site et sur celui du ministère de la Culture et de la Communication.
- Au niveau local, les DRAC sont mobilisées dans chaque région : nombre d'entre elles ont commencé, dès 2004, à participer à la réalisation des états des lieux et des diagnostics à partir desquels les départements et les régions élaboreront

schémas et plans de développement ; cette collaboration se généralisera en 2005, elle se poursuivra jusqu'à la préparation des conventions et aux transferts financiers.

Nous sommes au début d'une nouvelle étape du développement des enseignements artistiques : il n'est donc pas question ici de tirer des conclusions mais simplement de reprendre l'interrogation qui ouvrirait cette présentation. Certes, il ne s'agit pas de décentralisation mais il s'agit bien de libertés et de responsabilités locales : la liberté et la responsabilité de prendre en main l'offre d'éducation artistique pour l'ouvrir davantage encore à toutes les populations et aux évolutions artistiques, culturelles et économiques de notre société.

Catherine Giffard

**Sous-directrice des enseignements et des pratiques artistiques
Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles
Ministère de la Culture et de la Communication**

¹ Chapitre III, articles 101 et 102. S'y ajoutent les articles 11 et 12 du titre 1^{er} et 121 du titre VI.

Contacts de la mission :

Courriel : missionconseil@free.fr

Site Internet :

<http://www.enseignements-artistiques-territoires.fr>

Brève

Décentralisation. Les nouveaux espaces du patrimoine, *Pouvoirs Locaux*, n°63, IV/2004, décembre, 12 €.

Une vingtaine d'auteurs passent au crible les questions soulevées par la décentralisation en matière de patrimoine. Le dossier comporte trois niveaux d'analyse : une approche politique (enjeux politiques et institutionnels de la décentralisation et leurs effets sur le patrimoine, expérimentations en matière de patrimoine, notion de « gouvernance patrimoniale », etc.) ; une approche socio-économique (développement patrimonial durable, enjeux économiques du patrimoine dans le développement des territoires, tourisme et patrimoine, etc.) ; ainsi qu'une dernière approche sur les stratégies de valorisation (le cas des territoires « labellisés », les différentes stratégies de valorisation à l'échelle européenne, etc.).

L. P.

Patrimoine et décentralisation

Un engagement commun de l'État et des collectivités territoriales

À la suite au bilan positif de la décentralisation des archives départementales et des bibliothèques centrales de prêt mise en œuvre à partir de 1982-1983, la réflexion s'est engagée dès 1990 sur l'opportunité d'une nouvelle étape de décentralisation qui concernerait le secteur du patrimoine. Des propositions dans ce domaine figurent par exemple dans le rapport Mauroy publié en 1990. En témoignent également les dispositions expérimentales et législatives lancées à partir de 2001 par le ministère de la Culture. Il est en effet assez remarquable de constater que sur les sept protocoles de décentralisation initiés en 2001, six concernaient le patrimoine.

L'article III de la loi relative à la démocratie de proximité promulguée en 2002 offrait déjà la possibilité aux collectivités territoriales d'exercer à titre expérimental les compétences de l'État en matière de conduite de l'Inventaire, d'instruction des mesures de classement et d'inscription d'immeubles à l'Inventaire supplémentaire, de participation aux travaux d'entretien sur les monuments et enfin en matière d'autorisation de travaux sur les inscrits ou sur les bâtiments situés dans leur champ de visibilité. La loi du 13 août 2004 s'inscrit donc dans cette continuité historique, et dans la montée progressive des collectivités territoriales et de la société civile en faveur de la protection et de la valorisation du patrimoine.

Un État protecteur, à la fois prescripteur, maître d'ouvrage et opérateur

Dès la création du service des monuments historiques au XIX^e siècle, la protection du patrimoine, source de l'identité nationale, a relevé de l'État. La notion de patrimoine s'élargissant, le champ de la protection s'est étendu puisque, des seuls monuments remarquables (loi de 1913), la législation française a progressivement pris en compte les sites (1930), puis les abords (1943), les ensembles urbains avec la politique des secteurs sauvegardés (1962) et les zones de protection du patrimoine architectural, urbain et paysager (1983). Mais dans le domaine des monuments historiques comme dans celui de l'archéologie, l'État a investi, souvent seul, l'ensemble des champs de compétences : identification du patrimoine, protection et contrôle, financement des travaux, maîtrise d'ouvrage des opérations de restauration et de fouilles. Cette situation a conduit à un certain essoufflement du système. Un bilan récent produit par les services de la direction de l'architecture et du patrimoine l'atteste : près d'un quart du parc classé est aujourd'hui dans une situation dite de « péril ». De plus, il faut garder présent à l'esprit que

l'État n'est propriétaire que de 4 % du parc des immeubles protégés au titre des monuments historiques.

Vers un meilleur partage des responsabilités entre l'ensemble des acteurs

Il devenait impératif de réfléchir à un meilleur partage des responsabilités entre les différents acteurs du patrimoine. C'est le sens de la mission confiée en 2002 par le ministre à Jean-Pierre Bady. À partir d'une connaissance très fine de la situation, un certain nombre de difficultés techniques ont été repérées : comme la complexité des procédures et les retards dans la consommation des crédits. Ces débats ont permis de réfléchir aux différentes pistes envisageables. Il est apparu que le patrimoine devait entrer plus encore dans le droit commun de l'action de l'ensemble des personnes publiques et des personnes privées, en même temps que devait être développée la déconcentration et la décentralisation. L'expérimentation et principe du volontariat ont aussi été des sujets de débats qui ont été retenus pour avancer sur le chemin de la décentralisation de manière pragmatique et réfléchie.

D'une politique étatique à une politique nationale

À la suite de ce rapport, le gouvernement a arrêté un plan national pour le patrimoine qui a été présenté en conseil des ministres le 17 septembre 2003. Il est toujours d'actualité, puisqu'il a vocation à couvrir l'ensemble des aspects de la politique patrimoniale, la décentralisation étant un des axes d'un dispositif d'ensemble. Il serait donc réducteur de n'évoquer que les seules dispositions de la loi relative aux libertés et aux responsabilités locales du 13 août dernier pour mesurer l'ampleur des réformes actuellement en cours dans le champ du patrimoine.

Le propriétaire, conservateur de son monument

Un des points importants du dispositif est en effet de considérer le propriétaire comme conservateur du monument historique, devant assurer à ce titre la maîtrise d'ouvrage des travaux de restauration et d'entretien. La loi de 1913 ne l'avait jamais exclu mais, dans les faits, c'était l'État qui assurait bien souvent cette responsabilité. Cette évolution va entraîner des modifications importantes en matière de maîtrise d'ouvrage et de maîtrise d'œuvre. Deux des principaux objectifs sont d'offrir la possibilité au propriétaire de choisir son architecte en chef et de simplifier les procédures. Le projet de simplification du droit récemment adopté par le Parlement permet d'introduire dans le nouveau code du patrimoine des mesures de simplification allant dans ce sens. Il s'agit d'éviter la superposition des avis, de réduire les délais d'instruction des dossiers et de développer à chaque fois que possible les formules de guichet unique. L'État, pour sa part, est appelé à renforcer, dans ce contexte, ses capacités d'expertise, d'assistance et de conseil, en s'appuyant notamment sur les architectes des

Bâtiments de France et sur les services compétents des directions régionales des affaires culturelles.

Un État qui continue à assurer ses missions régaliennes

Deuxième point tout aussi essentiel, l'État conserve ses missions régaliennes et, à ce titre, continue d'assurer la protection du patrimoine. Il a un devoir de connaissance et de formation, il doit exercer un contrôle scientifique et technique et, bien entendu, continuer à assurer un soutien financier traduisant un objectif de péréquation nationale. À la région, la cohérence de la politique menée sur son territoire ; aux départements, communes et groupements de communes, la gestion opérationnelle de proximité.

Le transfert de l'Inventaire aux régions

Concernant précisément la loi du 13 août 2004 relative aux libertés et aux responsabilités locales, celle-ci prévoit dans son article 95 le transfert de l'Inventaire à la région. L'objectif est clair : toute politique publique ambitieuse de valorisation du patrimoine doit être fondée sur sa connaissance scientifique. Le transfert d'un service aussi prestigieux que celui de l'Inventaire, créé par André Malraux et André Chastel, doit permettre aux collectivités locales de développer des politiques pertinentes de recherche,

de restauration et de mise en valeur du patrimoine, mais également de gestion des territoires ou de développement du tourisme culturel, à partir des plus hautes compétences. La nécessité de conserver des équipes soudées et unies au moment du transfert et le souci d'une cohérence avec les directions régionales des affaires culturelles a conduit au choix

Le transfert d'un service aussi prestigieux que celui de l'Inventaire (...) doit permettre aux collectivités locales de développer des politiques pertinentes de recherche, de restauration et de mise en valeur du patrimoine, mais également de gestion des territoires ou de développement du tourisme culturel,

Michel Clément

(suite page 38)

Références législatives ou réglementaires

1. Loi constitutionnelle n° 2003-276 du 28 mars 2003 relative à l'organisation décentralisée de l'État
2. Loi du 27 février 2002 relative à la démocratie de proximité (JO du 28 février)
3. Loi d'orientation n° 92-125 du 6 février 1992 relative à l'Administration territoriale de la République.
Cf. www.legifrance.gouv.fr
4. Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France

Autres références :

De nombreux rapports et documents parlementaires émanant du Sénat et de l'Assemblée Nationale relatifs à la culture son mis en ligne : www.parlement.fr

de la région, mais les autres collectivités qui le souhaitent pourront de droit mener des opérations d'Inventaire sur leur territoire. Ce transfert de compétence sera effectif dès le 1^{er} janvier 2005 ; l'État continuera à assurer un contrôle scientifique et technique sur les opérations. Il a été décidé la création d'un Conseil national de l'Inventaire général du patrimoine culturel associant l'État et les collectivités territoriales et doté d'une section scientifique.

Une plus grande attention portée au patrimoine de proximité

Dans la logique d'une meilleure gestion de proximité, des transferts de crédits sont prévus. Les crédits de restauration du patrimoine rural non protégé seront transférés aux départements au 1^{er} janvier 2005 pour un montant d'environ 5 M€. La Fondation du patrimoine verra parallèlement ses moyens augmenter significativement, de l'ordre de 3 M€ supplémentaires par an, pour permettre un meilleur traitement du patrimoine de proximité.

Entre expérimentation et volontariat

Enfin, les deux grandes dernières catégories de domaines de décentralisation se feront soit sur le principe de l'expérimentation, soit sur le principe du volontariat, laissant toute latitude aux collectivités de s'engager ou non dans le processus qui leur est proposé.

Il en va ainsi des crédits d'entretien et de restauration des immeubles, orgues et objets mobiliers classés qui seront transférés à titre expérimental pendant quatre ans aux collectivités candidates par convention, aux régions ou à défaut aux départements qui le souhaiteraient. À terme, la généralisation est envisagée après un bilan des expérimentations conduites.

Par ailleurs, il est prévu dans l'article 97 de la loi du 13 août 2004, le transfert de monuments historiques appartenant à l'État aux collectivités qui le souhaitent. Cette disposition a permis, pour la première fois, d'engager une réflexion générale sur ce qui pouvait fonder la propriété de l'État ou au contraire justifier un transfert. Le professeur René Rémond qui, à la demande du ministre, a conduit avec le concours d'une commission composée de quelques experts et d'élus, une réflexion sur la question, est parti du postulat que, la décentralisation étant devenue un principe constitutionnel de notre organisation administrative, le transfert était le droit commun. Il a, en conséquence, proposé que soient maintenus dans le domaine de l'État, notamment les monuments attachés à la mémoire de la nation (palais nationaux, anciens biens de la couronne, cimetières militaires ...) ou ceux dont le souci de la conservation nécessitaient une compétence technique particulière (certains sites archéologiques ou grottes ornées).

L'examen s'est fait au cas par cas pour les monuments affectés à la Direction de l'architecture et du patrimoine ou gérés par le Centre des monuments nationaux. Monsieur Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la Culture et de la

Communication, a rendu public le 17 novembre dernier un projet de liste fort peu éloigné des conclusions de la commission Rémond, à l'exception d'une dizaine de cas.

Ces transferts basés sur le volontariat feront, le moment venu, l'objet de conventions entre l'État et les collectivités et bénéficieront, le cas échéant, d'un programme quinquennal de travaux de restauration. Il appartiendra au Préfet de se prononcer sur la base des projets qui lui seront proposés par les collectivités candidates, après que le Conseil d'État aura définitivement statué sur la liste définitive des monuments transférables qui sera annexé au décret et dont la publication devrait intervenir au début de l'année 2005.

Le projet de liste annoncé par Monsieur Renaud Donnedieu de Vabres était accompagné d'un programme très important de travaux de restauration et de valorisation sur les monuments qui resteront, en tout état de cause, propriété de l'État. Ce dernier restera donc longtemps un acteur majeur et un chef de file dans ce domaine, recentrant ses missions prioritaires sur la protection du patrimoine et la gestion des monuments les plus importants.

L'objectif de l'ensemble de cette démarche est bien d'aboutir à un meilleur partage des responsabilités publiques au service d'un engagement renforcé de l'État et des collectivités territoriales en faveur du patrimoine national.

Michel Clément

**Directeur de l'architecture et du patrimoine,
ministère de la Culture et de la Communication**

Brève

Nouveaux territoires de la culture, nouveaux partenariats. Le rôle des départements dans la recomposition des politiques culturelles locales. Actes du colloque national des 12 et 13 juin 2003, Marseille, Association Culture et Département, ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Bouches-du-Rhône, 198 p.

Les interventions rassemblées dans cet ouvrage s'intéressent aux croisements entre les problématiques territoriales et culturelles sous leurs différentes formes : présentation et questionnements autour des compétences culturelles des différents échelons territoriaux, réflexion sur les bouleversements engendrés par la montée de l'intercommunalité et la décentralisation... autant de thèmes à partir desquels ce colloque a permis de confronter les points de vue des professionnels de la culture, des élus et des chercheurs.

C. M.

La mise en œuvre de la loi de décentralisation dans le domaine du patrimoine

L'exemple de la Lorraine

Dès 2001, à l'initiative de Michel Duffour, alors secrétaire d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, avaient été signés avec certaines collectivités territoriales des protocoles qui concernaient notamment la politique du patrimoine, les enseignements artistiques ou l'observation et l'ingénierie culturelle.

En Lorraine, Bernadette Malgorn, préfète de région et de la Moselle, initiait la signature de protocoles qui concernaient notamment l'inventaire des richesses patrimoniales, avec la région et les départements de Meurthe-et-Moselle, Meuse, Moselle et Vosges, étendant ainsi l'expérience positive de collaboration menée avec la Moselle sur l'Inventaire. Il s'agissait notamment d'obtenir une meilleure connaissance du patrimoine des quatre départements lorrains, à des fins d'étude, de diffusion, de mise en valeur et d'aménagement du territoire. La mise en œuvre de ces protocoles a permis à chacun des partenaires de se familiariser avec les méthodes de l'inventaire général et de mieux saisir les difficultés et surtout l'intérêt d'une mise en réseau des acteurs. Quatre années de pratique commune et mutualisée ont permis de constater différents acquis : démultiplication de la capacité d'expertise, création ou consolidation d'une douzaine d'emplois liés au patrimoine dans les départements, réactivation du plan de numérisation ou encore réflexion approfondie sur une valorisation en réseau avec les structures culturelles : archives, bibliothèques et musées.

En 2002, Jean-Jacques Aillagon, ministre de la Culture et de la Communication, poursuivait et développait ce processus. Dans le cadre de l'expérimentation conduite en Lorraine était engagée une analyse concertée des interventions des différents niveaux de collectivités publiques, ainsi que des partenariats entre les différents acteurs culturels. À cette occasion, la création d'une conférence des patrimoines, véritable instance de coordination et de concertation a été décidée. Assistée d'une commission technique, elle a notamment pour objectif de coordonner les stratégies des collectivités qui financent des projets de restauration et de mise en valeur et ainsi d'assurer la cohérence des politiques publiques.

Dans ce contexte, la mise en œuvre de la loi relative aux libertés et aux responsabilités locales, qui prévoit notamment le transfert de l'inventaire général du patrimoine cultu-

rel, tout en maintenant le contrôle scientifique et technique de l'État, apparaît ainsi bien préparée dans une région comme la Lorraine.

En effet le service régional de l'Inventaire qui a vocation à être transféré au conseil régional à compter du premier janvier 2005 est un acteur territorialement reconnu, pour la qualité et la pertinence des informations qu'il est susceptible de fournir, l'ancienneté et l'abondance de son activité éditoriale au service de la valorisation du patrimoine lorrain, et les partenariats étroits qu'il a su développer avec les différents niveaux de collectivités. Pour autant, ce transfert imposera dans les prochains mois l'ouverture d'importants chantiers communs à la Direction régionale des affaires culturelles et au Conseil régional.

Bien sûr, un recensement précis des moyens consacrés à la réalisation des opérations d'inventaire est actuellement en cours d'établissement. Des réflexions sont menées sur les locaux de l'Inventaire, sur le parc de matériel ou encore sur l'utilisation de son importante documentation. Le transfert des personnels, qui s'effectuera à partir de la situation des effectifs constatée au 31 décembre 2002, est l'objet d'une attention particulière. Des difficultés doivent être traitées, liées aux mouvements des effectifs depuis 2002, la diversité des situations au regard des corps et des catégories de personnels concernés, comme les corps de recherche ou encore la nécessaire prise en considération de situations individuelles.

La loi du 13 août prévoit également le transfert à titre expérimental de la gestion des crédits d'entretien et de restauration des monuments historiques. Dans le cadre de l'expérimentation, une réflexion sur l'exercice de la maîtrise d'ouvrage avait déjà été engagée. Pour l'heure, les collectivités concernées semblent encore prudentes, mais souhaitent vivement animer la concertation dans le cadre de la conférence régionale des patrimoines.

Le transfert de propriété de biens protégés, à la demande des collectivités concernées est également prévu. Si la mise en œuvre d'une telle procédure peut s'avérer complexe, le transfert de la porte de France à Marsal au Conseil général de la Moselle, envisagé précédemment, laisse augurer des négociations fructueuses en Lorraine.

On voit ainsi combien les liens qui ont pu se nouer au cours du temps entre les directions régionales des affaires culturelles et les différentes collectivités, notamment au travers de processus expérimentaux conduits avec volontarisme, gagent de la réussite du processus de décentralisation. Tant notamment pour les régions que les intercommunalités, il apparaît ainsi que le renforcement de leurs compétences dans les domaines de la culture peut être envisagé avec confiance, dès lors que la volonté d'une affirmation plus forte dans notre paysage institutionnel de celles-ci sait se faire dans l'écoute de ses partenaires et le partage.

Daniel Barroy
Directeur régional des affaires culturelles de Lorraine

Lecture publique et Archives départementales

Vingt ans de décentralisation en Languedoc-Roussillon

La première décentralisation culturelle s'est appuyée sur le transfert aux conseils généraux de deux instruments : les Archives départementales et les Bibliothèques centrales de prêt. Chacun de ces transferts a été l'occasion de multiples craintes au sein de ces organismes. Elles sont assez proches de celles qui se dressent aujourd'hui face à la perspective d'une seconde décentralisation : déperdition des moyens d'action, déclin de principes d'intervention fondés sur l'intérêt général, politisation des institutions et objectifs. À l'échelle nationale, dans les deux domaines, les bilans que dressent aujourd'hui les représentants des professions vont plutôt en sens inverse, démontrant que tous les indicateurs convergent vers un succès de la décentralisation pour leur activité.

Cette étude languedocienne¹ ne vient confirmer qu'une partie de l'évaluation très positive du processus de décentralisation. Elle permet aussi de montrer à quelles conditions doit satisfaire ce type de démarche, toujours délicate, pour parvenir à ses fins sans multiplier les effets indésirables. Notre synthèse est en trois temps. Le premier montre la façon dont les deux services se sont développés dans le cadre décentralisé. Le deuxième témoigne des effets plus directs de la décentralisation en tant que telle. Le troisième envisage le rôle de l'État et du niveau régional dans le contexte actuel, notamment marqué par les changements d'échelle qui se produisent au travers de l'intercommunalité.

L'évolution des Archives départementales (AD) et des Bibliothèques départementales de prêt (BDP) dans le cadre décentralisé

L'évolution des indicateurs d'activité démontre que la prise en charge de ces deux services par les conseils généraux s'est effectuée dans la durée et de manière différenciée en fonction de la situation qui était celle de ces organismes avant le transfert lui-même. Un certain nombre de phénomènes, relativement indépendants de ce transfert de compétences et de moyens, ont conduit les deux services à accroître leur volume d'activité. Pour les archives, on peut parler d'une explosion des volumes et de la valeur sociale de ce patrimoine. Pour la

lecture publique, les années 1990 ont été celles d'un développement des lieux de lecture municipaux et parfois intercommunaux, modifiant les conditions d'intervention des BDP et en intensifiant leur activité. Les indicateurs d'activité (collections, acquisitions, volumes des bâtiments, prêts, desserte, etc.) sont donc, en général, croissants sur la période, malgré de fortes disparités de dynamique. Ces disparités sont sensibles entre départements, lorsque l'on compare, pour les archives, les situations audoise et gardoise. Elles sont également importantes, dans le temps, pour la lecture publique, dans les Pyrénées-Orientales et l'Hérault. Dans le premier de ces deux départements, la lecture publique est passée d'une situation de marge proche de l'oubli à un redémarrage, à l'issue d'un changement de majorité politique, en 1998. Dans le second, à l'intérieur de la même majorité, on peut faire l'hypothèse que le changement est également lié à la personnalité des professionnels et des élus en charge du dossier.

On le voit, sur ce premier point, les convergences entre départements ne peuvent qu'être relatives. Leur situation de départ interdisait d'imaginer une mise à niveau rapide et homogène. Les conditions de la prise en charge politique par les conseils généraux n'ont pas été équivalentes ensuite, même si de semblables défis se présentaient, en matière de service, aux organismes décentralisés. On peut donc imaginer que la décentralisation a eu un impact également contrasté sur ces services.

Les effets de la décentralisation sur les services

On peut distinguer plusieurs types d'effet. Les premiers se rapportent aux conditions d'insertion dans l'organigramme.

Les deuxièmes touchent aux moyens accordés aux organismes. Les troisièmes concernent les transformations plus qualitatives du métier. Ces trois dimensions sont liées.

À propos de l'organigramme, le sujet a été d'une très haute importance symbolique au départ, et notamment pour le personnel des archives. On sait que l'enjeu a été résolu nationalement par un statut de conservateur d'État préservé, et un double visage du directeur : à la

tête d'un service départemental, il demeure chef d'un service d'État. La même revendication n'a pu aboutir pour la lecture publique. En Pyrénées-Orientales, la nomination d'un administrateur non professionnel à la tête de la BDP est l'un des rares exemples français de dérogation à la règle « non écrite » qui voudrait qu'un conservateur dirige nécessairement la BDP. Cette revendication est-elle justifiée par la pratique ? Oui et non. Oui dans le sens où la présence de professionnels au sein de ces structures est une nécessité, dans un contexte où, pourtant, de nouvelles missions apparaissent. À ce titre, l'État ne tient pas ses engagements d'emploi pour les archives, et l'embauche de professionnels demeure un défi parfois négligé par les collectivités. Le cas des Pyrénées-Orientales est emblématique : si l'on peut s'accorder à reconnaître quelque avantage à la présence d'un directeur non

professionnel, on doit en même temps considérer comme un grave handicap le fait que ce soit l'ensemble de la BDP qui pâtisse d'un faible taux de professionnalisation. Mais le souci corporatiste de l'organigramme trouve surtout sa limite dans le constat de la présence d'une direction « autonome » ne garantissant absolument pas le dynamisme, les moyens et capacités d'innovation des services, qu'il s'agisse des archives ou de la lecture publique.

Quant aux moyens, précisément, on voit bien que les situations sont différentes selon les départements. À la « panne » gardoise en matière d'archives – une situation qui date de plus de vingt ans – s'oppose une politique archivistique très dynamique dans l'Aude où le service est considéré, à part entière, comme l'un des piliers de la politique culturelle départementale. La situation des Pyrénées-Orientales est intermédiaire. On y est loin de la catastrophe durable du Gard, mais également loin des ressources dont les archives bénéficient dans l'Aude ou l'Hérault. Les moyens financiers ont en effet bien souvent considérablement augmenté depuis le transfert. Les moyens humains, avec un personnel qui a plus que doublé, pour l'accomplissement de missions toujours plus importantes en volume, posent non pas des questions d'effectif mais de mise à niveau des compétences. Autre constat pour la lecture publique où la Lozère connaît une évolution de type incrémental, sans grande rupture en termes de personnels ou de budgets, tandis que le personnel de la BDP du Gard connaît une très forte évolution ainsi qu'une spécialisation sur les enjeux de territoire. La BDP de l'Hérault est, à ce titre, dans une situation intermédiaire avec un renforcement net des moyens, associé à une évolution plus mesurée des personnels. Panne, maintien, accompagnement, développement : tels sont les quatre mots clés qui ordonnent les situations respectives des Archives et BDP du Languedoc-Roussillon.

Les transformations du métier sont au cœur d'activités en plein essor pour lesquelles l'inscription dans une collectivité territoriale est riche d'opportunités et de tensions. Chacun de ces deux domaines se distingue par un degré élevé d'encadrement professionnel. Celui-ci assurait auparavant l'essentiel des missions. Aujourd'hui, le savoir lié à la formation initiale et aux normes fournies par les directions centrales n'est plus suffisant pour faire face aux défis de l'action territoriale. Les enjeux d'animation culturelle, de conquête de nouveaux publics, de résolution des fractures sociales et géographiques dans l'accès aux équipements et aux ressources culturelles impliquent une mobilisation en décalage avec les apprentissages initiaux du métier. Ils sont au principe de nouveaux profils de poste (Gard) ou d'activités transversales (Hérault) appelées à se développer. On en voit également les prémices pour les archives, notamment pour celles qui s'appuient sur une forte légitimité interne, comme dans l'Aude. Cette émergence est parfois source de tensions. Elles sont plus fortes

en matière d'archives que dans le cas de la lecture publique. L'animation culturelle apparaît ainsi souvent plus comme une contrainte que comme un véritable nouvel axe politique. Le repli sur les revendications classiques ou techniques est souvent lié à des moyens qui restent limités. Les disparités se creusent entre les départements où l'on considère aujourd'hui ces nouveaux enjeux comme les conditions d'un service effectif, et ceux où l'on maintient au contraire que ces innovations mettent en péril l'exécution de ce même service.

Pour témoigner de cette décentralisation culturelle, il faut distinguer la *prise en charge* et la *prise en compte* politiques. La première est quasiment acquise. Contrairement à certains départements, les services n'ont pas été menacés dans leur existence et ont été globalement intégrés dans les administrations départementales. La réelle prise en compte de ces services comme piliers d'une politique culturelle départementale fait davantage question. Elle n'est ni automatique ni globale. Du temps et de la médiation ont été nécessaires pour faire aboutir une « mise en projet politique » de ces services. Celle-ci concerne de façon inégale les deux services au sein de chacun des départements. Le meilleur exemple est ici le Gard où la confortation de la BDP en fait un service pilote,

au-delà même des services culturels du conseil général, tandis que les archives y demeurent dans un état inquiétant.

S'il existait quelque fantasme de « politisation » de ces services, l'autonomie dont ils bénéficient aujourd'hui est un vigoureux démenti à la thèse de la manipulation de la culture par les élus, pour les motifs simplistes que l'on sous-entendait à tort. En revanche, on doit noter la *croissance de la médiation politique* dans le développement des services culturels. Cette médiation suppose toujours plus de connaissance, par les professionnels, de leur environnement politico-administratif : les

rouages internes aux conseils généraux, afin de maximiser les opportunités d'action concertée ; l'apprentissage des motivations, logiques et contraintes de l'action politique sur le terrain. La médiation politique repose d'abord sur la confortation d'un savoir pratique. Celui-ci est resté largement impensé dans les modules de formation. On peut penser qu'il s'agit d'un impératif à affronter, de façon égale, pour les archivistes et les bibliothécaires départementaux. Les premiers temps de la décentralisation ont été, pour les deux services, un temps de latence dans leur prise en compte. Une culture de service s'y est reconstruite ou actualisée. Ensuite, la plupart des services sont entrés dans une phase de *projet de service*, dans laquelle il s'est agi de convaincre l'institution des nécessités d'une confortation des missions. Ceux qui ont passé ce cap sont aujourd'hui dans une phase de *projection des services* à l'extérieur de

On doit noter la croissance de la médiation politique dans le développement des services culturels. Celle-ci suppose toujours plus de connaissance, par les professionnels, de leur environnement politico-administratif : les rouages internes aux conseils généraux, afin de maximiser les opportunités d'action concertée ; l'apprentissage des motivations, logiques et contraintes de l'action politique sur le terrain.

leurs frontières : élargissement des missions et diffusion territoriale planifiée. Le travail de médiation n'en est que plus indispensable.

Les défis actuels et le positionnement des institutions

Les conseils généraux ont amorti le transfert des structures de lecture publique et d'archives, au travers d'un processus qui s'est singulièrement appuyé, au moins au départ, sur un effort financier de l'État. Contrairement au processus actuellement en cours, l'État a transféré plus de moyens, en 1986, que ceux qu'il consentait à ces deux services dans les années 1970. C'est là une première condition à méditer comparativement dans le temps. Ensuite, l'État est demeuré présent dans un échec territorial rendu plus complexe. Il l'a davantage fait en matière de lecture publique, au travers de la production de normes, mais aussi du maintien et du développement du concours particulier. La direction des Archives de France, et ses correspondants dans les DRAC, sont considérés comme largement plus distants du terrain, de ses contraintes et besoins. Le maintien du rôle de l'État, au besoin redéfini, est pourtant considéré de façon unanime comme une nécessité.

La région renvoie à deux dimensions : l'espace et l'acteur (le Conseil régional). Le niveau régional, comme espace, a été important en début de décentralisation, pour des responsables qui s'engageaient dans un nouveau cadre stratégique. Des recettes, une formation partagée, des référentiels se sont échangés au sein de l'agence régionale de coopération, et en dehors d'elle. Dans un second temps, chacun est « rentré » dans son territoire, expérimentant *in vivo* les conditions de mise en œuvre du service, et l'agence a vu logiquement son rôle décliner. Ce n'est pas partout le cas en France. Si l'on fait l'hypothèse que l'espace régional est propice pour débattre du changement, alors est-il sans doute temps de relancer une logique de forum à l'échelle languedocienne. Ce changement ne vient pas tant du haut, comme dans les années 1980, que du bas.

L'intercommunalité est un mouvement progressif mais relativement dynamique en Languedoc-Roussillon, au-delà des contrastes très forts qui marquent la région de ce point de vue. Elle touche aux deux domaines de façon très différente. Pour les archives, la quasi-absence de perspective de gestion « communautaire » des services municipaux concentre la question sur l'institution. Il faudra prendre en compte l'intercommunalité comme structure produisant les archives politiques et territoriales d'aujourd'hui et de demain. Pour la lecture publique, le défi est autrement important, puisque se développent des projets de transfert ou de création, qu'il s'agisse des aires urbaines ou des communautés de communes.

Ces changements d'échelle reposent la question des stratégies, des territoires, des métiers. Les recettes ne sont pas disponibles prêtes à l'emploi ; moins que jamais sans doute. La région constitue un espace-forum pour les échanges d'information, la constitution de modules de formation spécifiques sur ces nouveaux enjeux.

Quel peut être, dans ce cadre, le rôle de la région comme collectivité ? Celle-ci, en Languedoc-Roussillon, s'est jusqu'ici davantage concentrée sur le livre, sans aucune logique partenariale, ni avec l'État ni avec les autres niveaux de collectivité territoriale. Mais la mise en évidence de la lecture publique comme enjeu d'aménagement du territoire pourrait déclencher l'une de ses vocations majeures. La région pourrait saisir une opportunité d'intervention partenariale et subsidiaire, qu'évoquent dès aujourd'hui plusieurs types d'acteurs (intercommunal, départemental, étatique). Elle pourrait se faire en poursuivant, outre un objectif d'aménagement territorial, une autre finalité qui lui est désormais familière : la formation. La région entrerait ainsi, de façon ciblée, dans l'aménagement et dans la professionnalisation des territoires de lecture publique et d'archives, en les croisant avec les nouvelles compétences dont elle est en train d'hériter.

**François Baraize, Philippe Maffre,
Emmanuel Négrier,
CEPEL, OPPEP**

¹ Cette contribution synthétise les résultats d'une étude menée par l'OPPEP-Département Politiques Culturelles, achevée en octobre 2004, intitulée : *Lecture Publique et Archives Départementales : vingt ans de décentralisation en Languedoc-Roussillon*, OPPEP, Montpellier, 170 p.

La version intégrale de cet article est disponible sur le site www.observatoire-culture.net

Brève

Décentralisation Acte II, Chronique des Assises des libertés locales, Ed. L'Harmattan, 2004, 146 p., ISBN : 2-7475-7269-2, 13 €.

Cet ouvrage rend compte des Assises régionales des libertés locales qui se sont tenues de mi-octobre à fin janvier 2003 dans le cadre du processus de mise en place de l'Acte II de la décentralisation. Il fournit une synthèse d'informations variées ainsi que des éléments d'analyse sur une phase bien précise de cette réforme. Sorte d'arrêt sur image, ainsi que le rappelle son auteure en avertissement, ce texte récapitule les principaux enseignements tirés à l'issue de ces journées : quelles sont les demandes de transfert de compétences et d'expérimentations exprimées par les collectivités locales ? Quelles sont les annonces du gouvernement au terme des Assises ? En quoi ont-elles contribué à dynamiser le processus de réforme ?

L. P.

La décentralisation culturelle - phase 2 : les départements plus dubitatifs que conquis

La loi du 13 août 2004 confirme que, pour les départements, trois secteurs sont plus concernés que les autres par les transferts à venir : le social, pour lequel le département devient officiellement chef de file, la voirie et les aspects non pédagogiques des collèges, pour lesquels il devient l'acteur principal. Quelles seront les incidences sur les dépenses obligatoires? D'une part, les transferts financiers, basés sur une photographie de l'existant, ne prendront pas en compte les investissements futurs à réaliser. Certains risquent de s'avérer lourds, comme par exemple, ceux qui concernent les routes nationales. D'autre part, en raison de la proximité des décideurs locaux induite par la décentralisation, la pression des citoyens, dont les exigences deviennent plus fortes, poussera à aller vers un plus haut niveau de services, donc vers des dépenses supplémentaires.

Quelles seront, de ce fait, les marges de manœuvre financières pour les dépenses dites facultatives des départements, telles que l'aide aux communes ou encore la culture et le sport? Leur poids relatif dans le budget global des départements, déjà faible, va baisser. Le risque, clairement posé aujourd'hui dans de nombreux conseils généraux, est de voir utilisé cet argument de la poussée des charges liées aux nouvelles compétences pour mettre en question le maintien, à terme, de ces interventions facultatives.

Beaucoup dépendra de la capacité des vice-présidents délégués à la culture et de leurs directeurs d'affaires culturelles, dans les années à venir, à convaincre l'exécutif et les financiers de :

- la nécessité d'une politique culturelle forte, ne serait-ce que par la dimension culturelle des secteurs faisant l'objet des compétences obligatoires (le social, l'éducation, l'environnement) ;
- du rôle concludant des politiques culturelles dans l'aménagement du territoire, le développement local et l'image du territoire ;
- de l'erreur consistant à s'enfermer dans un débat : compétences obligatoires/facultatives. Plusieurs de ces compétences peuvent-elles encore être appelées facultatives, alors même qu'elles ne sont obligatoires, au sens de la loi, pour aucune instance publique? Si bien que tout le monde peut tout faire, ou tout aussi bien ne rien faire? Il serait préférable

de généraliser plutôt l'utilisation du terme « compétences partagées », au sens où chacune de ces instances devrait en assurer sa part (par exemple : l'éducation artistique pour les écoles, collèges, lycées, universités, respectivement par les communes, les départements, les régions et l'État).

L'enseignement spécialisé musique et danse

En ce qui concerne l'enseignement spécialisé musique et danse, la loi du 13 août édicte aux départements l'élaboration de schémas de développement des enseignements artistiques, destinés notamment à assurer la mise en réseau des établissements (en très grande majorité des écoles de musique). Ces schémas fixent les modalités de leur participation financière aux dits établissements.

Le projet est méritoire, en raison des inégalités d'accès actuels à ces établissements pour les citoyens de notre pays (différences de coût pour les élèves et couverture non homogène du territoire). Mais s'il contraint le département à créer une forme, un cadre, l'État ne peut l'obliger à y mettre des moyens. Car le peu qu'il a à transférer (sa part actuelle représente 8% du budget des écoles de musique) ne concerne que les Conservatoires nationaux de régions et les Écoles nationales de musique et danse (c'est pourquoi l'enveloppe sera reversée en partie aux régions), et non l'ensemble des établissements de moindre importance qui irriguent les territoires.

Outre des objectifs explicites tels que la mise en réseau et la cohérence de l'enseignement, la loi peut avoir un objectif plus implicite : par l'instauration obligatoire des schémas départementaux, on peut espérer une implication financière plus importante des régions (aujourd'hui 0,5% des financements) et des départements (3% des budgets aujourd'hui, mais avec un écart variant de 0,1 à 53,9% selon les conseils généraux¹).

À ce sujet, l'aide technique d'une mission nationale « Enseignements artistiques et territoires » récemment créée par la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles du ministère de la Culture, ainsi que celle des associations régionales et départementales musique et danse, se traduira vraisemblablement par une incitation à construire des schémas de qualité, donc d'un coût indéniable.

Au total, si ce pari peut réussir, son succès n'a pour autant rien d'automatique, d'une part en raison du contexte financier des départements rappelé ci-dessus ; mais aussi en raison de la grande sensibilité politique du dossier. En effet, les conseillers généraux, souvent maires de chefs-lieux de canton, peuvent avoir des attitudes ambiguës dans ce domaine, et le mode de scrutin actuel ne facilite pas toujours la définition d'une politique départementale.

Ils peuvent préférer la situation d'écoles associatives à celle d'écoles communales qui reviendraient plus cher à ces communes. Ils peuvent se cramponner au saupoudrage

François Deschamps
(suite page 44)

Points de vue des professionnels et des collectivités

envers les écoles de leur canton, plutôt qu'à l'idée d'une certaine hiérarchisation du réseau départemental, qui assurerait pourtant une meilleure lisibilité de la carte de l'enseignement musical. Ils peuvent aussi s'opposer au regroupement intercommunal, qui favorise la création d'écoles conventionnées plus fortes, s'ils estiment que cela va à l'encontre de leurs priorités politiques.

Si une quinzaine de départements ont su, d'ores et déjà, mettre en place un schéma départemental entre 1988 et 2003 (Isère, Puy-de-Dôme, Var, Loire atlantique, Côte d'Or, Yonne, Moselle, Sarthe, Finistère, Ille-et-Vilaine, Haute-Loire, Pyrénées-Atlantiques, Côtes d'Armor), il me paraît important que les départements qui vont à présent se lancer dans ce travail adoptent une stratégie pour conduire l'élaboration de leur schéma, en prêtant particulièrement attention à deux points : la démarche, qui gagnera à être participative (animation d'un comité stratégique restreint, d'un comité de pilotage du schéma, voire de commissions sectorielles consultatives) ; et les modalités de mise en œuvre du schéma (progressivité dans l'espace et le temps, échancier, mise en place des partenariats, financements, outils de suivi et d'évaluation), qui gagneront à faire l'objet de différents scénarii.

Le patrimoine culturel

Dans le domaine du patrimoine culturel, l'État garde la prérogative de nommer et classer les monuments méritant d'être protégés, y compris le patrimoine inscrit qui concerne des éléments patrimoniaux qui sont pourtant d'intérêt local. La loi a prévu de transférer la responsabilité de l'Inventaire aux régions (sous le contrôle scientifique et technique de l'État précisé par décret), suivant en cela les conclusions du prudent rapport Bady.

Ce choix avait pourtant été très fortement contesté au Sénat, les sénateurs considérant que le département serait mieux à même de remplir cette mission, notamment en raison de sa dimension de proximité des territoires et de son investissement actuel dans les opérations de l'inventaire général. Un certain nombre de conseils généraux se sont effectivement dotés de services départementaux d'Inventaire. Cette position ne faisait d'ailleurs que rejoindre les préconisations du rapport Mauroy sur l'avenir de la décentralisation². Mais le lobbying des agents de l'État concernés et le sous-effectif des équipes actuelles dans les DRAC ont eu raison de la possibilité de ce transfert aux départements.

La plupart des régions n'avaient pas, jusqu'alors, de service du patrimoine culturel. Si elles ne veulent pas prendre cette compétence, elles peuvent certes la confier à des collectivités territoriales qui en font la demande. Chaque département attend donc aujourd'hui de connaître les intentions de sa région : prendra-t-elle l'intégralité de la compétence ? Souhaitera-t-elle la partager, pour tout ou partie, avec des

départements ? Il est probable que les exécutifs des départements, quant à eux, ne se sentent plus aujourd'hui autant mobilisés pour cette mission.

En raison de l'état préoccupant des monuments classés (20 % d'entre eux seraient en péril) et en l'absence d'une loi de programme sur le patrimoine qui garantirait un financement régulier de l'État dans les années à venir, l'expérimentation possible (par la région, voire le département) de la gestion des crédits d'entretien et de restauration des monuments protégés, prévue dans la loi du 13 août, ne va peut-être pas tenter lesdites collectivités qui craignent, en particulier, que la maîtrise d'ouvrage des travaux pour les petites communes (ce que faisait l'État jusqu'alors) ait un coût élevé. Sauf à en justifier le coût par un calcul politique, car cette mission pourrait créer une tutelle implicite sur les petites communes. Ensuite, le transfert aux départements du patrimoine non protégé, s'il peut éventuellement encourager certains d'entre eux à s'engager dans cette voie, reste un acte formel : le ministère de la Culture s'étant totalement désinvesti depuis plusieurs années de ce domaine, ce transfert ne sera accompagné d'aucune incitation financière de la part de l'État.

Enfin, en ce qui concerne la cession de 178 monuments appartenant à l'État aux collectivités, cela peut être un cadeau empoisonné (vu l'état de certains d'entre eux), tout comme cela peut être une chance. N'oublions pas, en effet, que certaines collectivités ont déjà acquis des domaines ou monuments dont elles ne savent que faire...

Une des conditions préalables de réussite est donc l'inscription du monument transmis par l'État dans un véritable projet (qui peut être partenarial) englobant sa restauration, son entretien et son animation en fonction d'un objectif de valorisation (culturel, touristique, économique, etc.).

Ainsi, dans le domaine culturel, la deuxième étape de la décentralisation, pour être indispensable sur le fond, ne va pas sans laisser beaucoup de questions en suspens aujourd'hui, tant en ce qui concerne son financement qu'en ce qui concerne les partenariats régions-départements.

François Deschamps

Directeur des affaires culturelles et de l'ODAC de la Haute-Savoie
Président de l'association nationale « Culture et Départements »

1 Autrement dit, l'apport des départements varie de 0,15 à 2,5 M€ par an, soit de 20 à 160 € par élève et par an.

2 Mauroy Pierre, *Refonder l'action publique locale : rapport au Premier ministre*, Commission pour l'avenir de la décentralisation ; présidée par M. Pierre Mauroy. - Paris : La Documentation française, 2000, p. 64

La décentralisation culturelle : des régions attentives mais prudentes

En 2001-2002, la région Nord-Pas-de-Calais et l'État avaient signé un protocole de décentralisation culturelle portant sur les enseignements artistiques. Fort de cette expérience, son directeur des affaires culturelles, Gilles Pette, commente ici les nouvelles compétences des régions en matière culturelle depuis le vote de la loi relative aux libertés et aux responsabilités locales. Il évoque leurs probables conséquences sur l'évolution des relations entre les régions et les autres collectivités territoriales.

OPC : *Les régions vont recevoir de nouvelles attributions en ce qui concerne l'inventaire général du patrimoine, comment réagissez-vous à cette nouvelle phase de la décentralisation culturelle ?*

Gilles Pette : On ne peut que se réjouir de cette nouvelle étape qui vise à reconnaître le rôle effectif joué par la région dans le développement culturel de son territoire et à mieux définir la nature de sa responsabilité propre. Il me semble que chaque fois que des transferts de compétences ont été effectués, cela a été particulièrement réussi : les régions ont acquis de nombreux savoir-faire et une grande capacité à agir en lien étroit avec l'ensemble des collectivités de leurs territoires. Cela est particulièrement vrai en matière culturelle. Je dois cependant regretter que, s'agissant de cette loi et de son volet culturel, les transferts aux régions aient été extrêmement modestes eu égard notamment au rôle de celles-ci. En effet, la plupart des régions, et singulièrement le Nord-Pas-de-Calais, ont déjà très largement investi le champ culturel. Enfin, pour revenir à l'Inventaire, je déplore également le manque de clarté en ce qui concerne les modalités de transferts de compétences et leurs financements.

OPC : *Les transferts de personnel et de moyens suscitent-ils des interrogations ?*

G. P. : La région Nord-Pas-de-Calais a déjà eu l'occasion d'intégrer en son sein des personnels venant d'organismes extérieurs. En soi, cela n'est donc pas un problème ; cependant, pour ce qui est de l'Inventaire, la situation est, à ce stade, relativement imprécise, voire opaque et il ne nous est donc pas possible de l'appréhender dans ses différentes dimensions. Aussi, attendons-nous beaucoup d'un dialogue avec l'État dès que les modalités de transfert de personnel et leurs applications auront été précisées.

OPC : *Les régions sont-elles aujourd'hui en mesure de répondre à la définition et à la mise en œuvre d'une politique régionale du patrimoine ?*

G. P. : La région Nord-Pas-de-Calais n'a pas attendu cette loi pour s'engager dans une politique du patrimoine. Elle a notamment mis en œuvre un soutien au petit patrimoine rural non protégé ou aidé le développement des écomusées. La loi donne une responsabilité nouvelle aux régions pour ce qui est de l'Inventaire et la région Nord-Pas-de-Calais se réjouit de pouvoir inclure désormais ce champ dans sa politique patrimoniale : elle est prête, en concertation avec les autres collectivités volontaires, sur le plan politique et scientifique. Les questions budgétaires seront abordées lorsque les informations en provenance de l'État seront plus claires. Une démarche coordonnée et concertée des régions est d'ailleurs entreprise en ce sens par le biais de l'Association des régions de France.

OPC : *Les départements ont généralement développé des politiques dans le domaine patrimonial, comptez-vous appuyer sur ces ressources et comment voyez-vous l'articulation de vos actions ?*

G. P. : La pratique de la coopération et du partenariat avec les collectivités de la région est ancienne et permanente : l'échange des ressources en fait partie. La loi va nous amener à repenser et certainement à redéfinir la répartition des actions des uns et des autres notamment en matière de patrimoine rural non protégé.

OPC : *Quelles relations la région entend-elle avoir avec les villes et leurs regroupements dans le cadre et au-delà de la loi sur les libertés et responsabilités locales sachant que, par exemple, elles sont majoritairement propriétaires du patrimoine classé et inscrit ?*

G. P. : La région n'a pas vocation à gérer directement du patrimoine. Au plan général, elle n'est pas une collectivité gestionnaire mais, plus généralement, d'appui au développement culturel du territoire. Elle s'emploie d'ailleurs actuellement à rechercher une meilleure articulation entre l'intervention régionale et celle des départements, des collectivités locales et de leurs groupements. C'est un chantier important pour le développement culturel de demain.

OPC : *Les régions recevront une partie des financements des établissements d'enseignements artistiques, comment envisagez-vous l'organisation des relations avec les départements dans le cadre de l'élaboration et de la mise en œuvre des schémas de développement ?*

G. P. : Rappelons tout d'abord qu'il ne s'agit que de l'enseignement de la musique, de la danse et du théâtre dispensé dans les établissements agréés. Disons ensuite que,

Gilles Pette
(suite page 46)

si la loi a confirmé les répartitions actuelles, elle confie en outre aux départements l'élaboration d'un « schéma départemental des enseignements artistiques dans le domaine de la musique, de la danse et de l'art dramatique ». Les régions quant à elles organisent et financent le cycle d'enseignement professionnel initial qui sera d'ailleurs inclus dans le plan régional de développement des formations professionnelles. Cependant, une fois encore le lien entre les régions et les départements me paraît plus que souhaitable.

OPC : *En Nord-Pas-de-Calais, vous avez expérimenté un protocole de décentralisation portant notamment sur les enseignements artistiques, cette expérimentation vous inspire-t-elle dans l'articulation de vos relations avec les autres collectivités publiques ?*

G. P. : Le protocole de décentralisation culturelle permet aujourd'hui au conseil régional de travailler, dans le domaine de la musique, avec une douzaine d'établissements. Grâce à lui, nous anticipons aujourd'hui sur ce que nous devons mettre en œuvre demain dans le cadre de la loi et il est évident que cela facilitera notre tâche. On peut cependant déplorer que les deux départements n'aient pas été associés au protocole, à la différence des communes et des groupements de communes avec lesquels le travail a été enrichissant en matière d'échange de savoir-faire. Le protocole a aussi, dans la plupart des cas, favorisé un meilleur ancrage local, un élargissement des territoires et des publics concernés. Il a même servi de passerelle en encourageant l'intercommunalité de projet, permettant ainsi d'aller plus loin dans le développement de l'intercommunalité administrative et institutionnelle.

Gilles Pette

Directeur des affaires culturelles, Région Nord-Pas-de-Calais

Quel rôle pour les grandes villes et leurs regroupements dans la décentralisation ?

Les collectivités territoriales ont assuré l'essentiel du développement de l'offre culturelle de ces vingt dernières années. Elles sont devenues le principal financeur public de la culture, et c'est particulièrement vrai pour les grandes villes, relayées de façon plus récente par leurs agglomérations. Les grandes villes consacrent aujourd'hui plus de 15 % de leur budget à la culture et gèrent, en régie directe – c'est-à-dire pratiquement seules – de nombreux équipements (conservatoires, écoles d'art, bibliothèques, musées, archives, etc.). Elles participent très fortement, en général au côté de l'État, au fonctionnement et à l'équipement des structures de spectacle vivant, installées la plupart du temps dans des bâtiments municipaux ou intercommunaux. On mesure ainsi la place incontournable des villes et des agglomérations dans le processus d'évolution de ce secteur.

Les collectivités territoriales sont par ailleurs intervenues dans le cadre normatif défini par l'État alors que la culture n'avait fait l'objet d'aucun transfert législatif de compétences. Elles se sont saisies de la culture et ont suivi les orientations et les axes qui ont fondé la politique du ministère de la Culture et de la Communication.

La nouvelle étape de décentralisation prend acte de cette situation et ne remet pas en cause ces principes notamment dans la mesure où elle ne définit pas de « blocs de compétences ». Toutes les collectivités sont concernées par tous les domaines, et c'est sans doute un point positif. En fait, l'État organise son désengagement financier en cherchant à garder son rôle normatif et à impliquer plus fortement départements et régions pour traiter des questions essentielles de financement et d'organisation du territoire (complémentarité, mise en réseau...) notamment en ce qui concerne l'enseignement artistique et le patrimoine.

L'implication plus grande des régions et des départements permettra-t-elle de dégager de nouvelles marges de manœuvre ? Sans doute, et c'est nécessaire. Mais il me semble que le véritable enjeu de cette période se situe ailleurs. Les collectivités territoriales sauront-elles définir ensemble des politiques culturelles autonomes en phase avec leur territoire et leur environnement socio-économique, cohérente avec leur histoire, leur potentiel, leurs capacités. C'est sans doute une des conditions pour aller plus loin vers

l'objectif de démocratisation qui fonde une part importante de l'action culturelle. Mais ce n'est pas si simple. Cela suppose une capacité à s'organiser, à favoriser la concertation, le dialogue entre collectivités.

On peut regretter que cette concertation nécessaire n'ait pas été plus importante lors de la préparation des nouveaux textes. En particulier, il est paradoxal que le principal financeur public de la culture – à savoir les villes et/ou leur regroupement – n'y ait été que très peu associé. Beaucoup de décisions à venir concernent des domaines où les villes gèrent les principales structures comme c'est le cas, par exemple, pour l'enseignement musical (CNR). Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple technique, les régions ou les départements pourront-ils intervenir dans le fonctionnement d'un conservatoire, avec de véritables responsabilités sur l'orientation et sur l'affectation des moyens, alors qu'il s'agit d'une régie municipale? C'est une question très pratique qui nécessitera sans doute une évolution du statut de ce type d'équipement.

En fait la concertation, qui est inévitable, a été renvoyée à plus tard au niveau local sans précision véritable sur la méthode, le calendrier et les modalités. Certes on peut faire confiance aux partenaires locaux pour mener à bien cette concertation nécessaire mais de nombreux problèmes auraient sans doute pu être évités si l'analyse de la situation avait été faite avec les véritables responsables des orientations politiques des équipements concernés.

Pour relever ce défi majeur, il est indispensable que les collectivités territoriales disposent de capacités d'expertise fortes, susceptibles d'établir des diagnostics et de préciser des objectifs globaux. Il s'agit de sortir des logiques sectorielles et/ou d'équipements pour aller vers une logique de territoire.

Dans ce contexte il est évident que les directeurs des affaires culturelles, qui peuvent incarner une approche globale de la culture sur un territoire donné, doivent jouer un rôle nouveau et essentiel en appui des élus et en concertation bien sûr avec les responsables d'équipement. Cette évolution, si elle est en marche, n'est pas encore acceptée par tous. Il est nécessaire également, comme l'a demandé à plusieurs reprises l'Association des directeurs des affaires culturelles des grandes villes de France, que se constituent, au niveau régional, des instances de concertation permettant un débat régulier sur la base de diagnostics communs, où s'élaboreraient ces politiques territoriales.

Concernant plus précisément les deux domaines particuliers de l'enseignement artistique et du patrimoine on voit bien les enjeux qui se présentent.

– Pour l'enseignement artistique, les bases de réflexion qui sont avancées pour l'enseignement de la musique devraient permettre de clarifier les rôles et responsabilités de chacun et permettre d'aller vers une plus grande démocratisation, « soulageant » notamment les villes d'une partie de la charge financière qu'elles supportent. On peut regretter, en revanche, que les écoles d'art soient oubliées.

– Pour le patrimoine, la question est sensiblement différente. Les politiques patrimoniales sont moins bien identifiées. Elles sont en général très éclatées au niveau local entre élus et services (services techniques, culture, tourisme...) et entre conservation, maintenance et mise en valeur.

Les collectivités sont-elles en mesure de définir, au niveau de leur territoire, une véritable politique du patrimoine allant de l'inventaire à la mise en valeur en passant par la conservation et l'entretien? À ce jour ce n'est pas une évidence, compte tenu de cet éclatement. Là aussi il faut sortir d'une logique de monuments pour aller vers une logique de territoire. Le chemin est repéré mais il est encore long. Le rôle des agglomérations dans ce contexte n'est pas différent de celui des autres collectivités. Il dépend davantage de la répartition des compétences qui se définit au niveau local.

Jean Perrin

**Directeur de la Culture de la Ville de Reims
Président de l'Association des directeurs des affaires culturelles des
grandes villes de France**

**Points de vue des professionnels
et des collectivités**

Les villes et la décentralisation culturelle : enjeux et incertitudes

Les villes et leurs regroupements sont des acteurs déterminants des politiques culturelles et en sont également bien souvent les financeurs majoritaires. Ils ne sont pourtant qu'indirectement pris en compte dans ce deuxième acte de décentralisation. Jean-Pierre Heintz, directeur des affaires culturelles de la ville de La Rochelle et conseiller culturel de la communauté d'agglomération de la Rochelle, membre du bureau de l'Association nationale des directeurs des affaires culturelles des grandes villes de France, donne ici son avis sur les évolutions qui pourraient résulter de la mise en œuvre de cette nouvelle loi, notamment en termes de coopération entre les collectivités territoriales.

OPC : *Comment réagissez-vous à cette nouvelle loi ?*

Jean-Pierre Heintz : Les lois de décentralisation mises en œuvre depuis 1982, ont été plutôt bien perçues dans leur ensemble. En renforçant et en confortant le pouvoir décisionnaire local, elles ont pris en considération le dynamisme des collectivités qui, de fait, restent génératrices d'initiatives et les moteurs des politiques publiques locales. Cependant, il est vrai que les précédentes étapes de la décentralisation ont peu abordé la question culturelle. À cet égard, le projet de loi actuel peut donc apparaître sensiblement différent. Mais, dans la mesure où les collectivités ont le sentiment de ne pas avoir été associées au débat et considèrent que les modalités de transfert des financements de cette réforme sont restées très imprécises, le réflexe de méfiance l'emporte.

OPC : *Comment voyez-vous l'articulation des rôles entre les collectivités publiques et quelle place peuvent jouer les grandes villes que vous représentez ?*

J.-P. H. : Je pars d'un exemple : les écoles nationales de musique et de danse sont, en quasi-totalité, financées par la collectivité sur laquelle elles sont implantées (villes ou EPCI), l'État exerçant un contrôle et une évaluation liés au contenu et à la pédagogie. Il est aujourd'hui prévu que les départements soient destinataires des enseignements artistiques initiaux et les régions des cycles pré-professionnels. L'articulation intègrera donc les différents échelons, sans remettre en question la mission régalienne de l'État qui constitue une garantie qualitative. D'une manière générale, les grandes villes sont depuis longtemps au cœur de multiples dispositifs contractuels. La question étant de savoir quelle sera leur place dans cette nouvelle articulation, dans les secteurs où leur implication financière est largement majoritaire !

OPC : *Voyez-vous dans ce processus une place privilégiée pour les regroupements intercommunaux ?*

J.-P. H. : Un des intérêts majeurs de l'intercommunalité en matière culturelle, est, à mon sens, la mise en réseau autour d'équipements structurants (les médiathèques centrales avec les bibliothèques de communes par exemple). Cette opportunité concerne également les structures d'enseignement artistique et, dans ce cadre, les EPCI ayant choisi au moins pour partie, la compétence culturelle, deviennent des interlocuteurs locaux plus influents.

OPC : *Quelles sont vos interrogations par rapport aux deux secteurs concernés par la loi ?*

J.-P. H. : En ce qui concerne les enseignements artistiques, les inconnues se situent, pour l'essentiel, au niveau de la répartition des financements entre les partenaires institutionnels et du calendrier de mise en œuvre de la réforme. Au départ, le transfert de compétences devait s'effectuer dans les prochains mois. *A priori* les échéances ont été reportées de deux années, c'est plus sage. Mais ces nouveaux partenaires, les départements notamment, sont-ils préparés ? Qu'en pensent-ils et se sentiront-ils réellement impliqués ? Pour certains d'entre eux, il est permis de se poser la question. Le patrimoine suscite également des interrogations au niveau des villes qui possèdent des monuments importants et dont l'entretien et la restauration sont coûteux. Bien que le ministre de la Culture affirme que l'État ne sera pas un partenaire défaillant, la proposition de transfert de 178 monuments historiques entraîne des hésitations voire des craintes compréhensibles. Je prends l'exemple des célèbres tours de La Rochelle qui figurent dans la liste. Compte tenu des charges financières liées à l'entretien et à l'exploitation de ce patrimoine, la Mairie devrait décliner l'offre, même si d'un point de vue symbolique cela aurait constitué un geste fort et séduisant au plan local. Mais devoir régulièrement effectuer des restaurations qui s'apparentent au gros œuvre, développer l'animation et la mise en valeur des monuments et que cela « doive se traduire par un plus » par rapport à l'existant, comporte trop de risques budgétaires pour les collectivités candidates. Il y a des paris que le maire ne souhaite pas prendre et, apparemment, les présidents des autres collectivités territoriales non plus.

OPC : *Comment évolue le métier de directeur des affaires culturelles face à cette nouvelle donne ?*

J.-P. H. : D'un point de vue fonctionnel, les responsabilités et les charges de travail devraient finalement peu évoluer. Il faut rappeler que le directeur d'un établissement d'enseignement artistique ou le conservateur d'un monument historique, bénéficient le plus souvent d'une large autonomie dans la manière de faire vivre leurs structures. Il est vrai, en revanche, qu'une collectivité nouvellement propriétaire pourrait faire connaître des exigences plus marquées en matière notamment d'action culturelle autour des équipements. Ce serait-là, peut-être, un intérêt supplémentaire dans les fonctions d'élu et de directeur des affaires culturelles !

Jean-Pierre Heintz
Directeur des affaires culturelles de la ville de La Rochelle
Conseiller culturel de la communauté d'agglomération de la Rochelle

Les interrogations des professionnels

Dans le domaine des enseignements artistiques, la loi relative aux libertés et aux responsabilités locales apporte des clarifications sur la répartition des compétences entre les collectivités. Cependant, des imprécisions subsistent et les professionnels du secteur s'interrogent sur la mise en œuvre de cette nouvelle loi de décentralisation. Yvon Rivoal, président de l'association Conservatoires de France et directeur de l'ENM de Saint Nazaire, livre ses réactions.

OPC : *La loi du 13 août 2004 éclaircit-elle, selon vous, le rôle des collectivités territoriales et de l'État en matière d'enseignement artistique ?*

Yvon Rivoal : Oui, si l'on considère la répartition des responsabilités des différentes collectivités territoriales : l'enseignement initial à la charge des communes ou de leurs groupements, l'enseignement professionnel initial aux régions, le soin de veiller au maillage et à l'équilibre territorial revenant aux départements. Néanmoins, au-delà des intentions et face aux modalités de mise en place de ce texte, c'est plutôt un sentiment de scepticisme qui l'emporte. Outre que ce « découpage par strates » n'est pas nouveau¹, il ne s'accompagne pas d'une réflexion globale permettant d'envisager l'architecture du nouveau système dans son ensemble, ni d'en mesurer les effets pervers induits. Il faut également noter que ce transfert de compétences a pour conséquence une modification du cursus des écoles contrôlées par l'État et des diplômés qu'elles délivrent. La mise en place du futur cycle d'enseignement professionnel initial en musique, danse et théâtre, lié aux plans de formation professionnelle des régions, ne peut être dissocié de ce transfert de compétences et de financement. De même qu'il est difficile d'en apprécier la pertinence tant que n'est pas défini un schéma cohérent de l'Enseignement supérieur. L'État envisage un transfert, auprès des collectivités, des crédits auparavant destinés aux subventions des établissements contrôlés. Reste aux régions le devoir d'assumer le financement intégral du cycle d'enseignement professionnel initial, et aux départements de résoudre la difficile question de l'égalité d'accès à l'enseignement artistique. Par exemple, la dotation de l'État ne couvre actuellement qu'une partie des charges (de 40 à 60 % selon les établissements) correspondant au troisième cycle. Sans une participation accrue des régions au financement de ce cycle d'enseignement professionnel initial, les villes devront continuer à financer cet enseignement, ou les établissements être contraints à un *numerus clausus*. Quant aux départements, les termes de la loi sont tellement vagues que chacun d'entre eux, même s'il participe au minimum, pourra en toute bonne foi affirmer qu'il respecte les textes, dans la forme sinon dans l'esprit.

OPC : *Cette loi vous semble-t-elle de nature à faire évoluer le développement des enseignements artistiques ?*

Y. R. : C'est effectivement avec l'idée affichée « d'entamer une nouvelle phase de développement » qu'a été promulguée la loi du 13 août 2004. Là aussi, si l'on considère pour les établissements, l'incitation (sinon l'obligation) à fonctionner en réseaux, au niveau régional comme au niveau local, et si on prend en compte que ce travail collectif peut modifier en profondeur les mentalités et le fonctionnement de nos établissements, on peut être tenté de répondre oui. Néanmoins, beaucoup de questions restent en suspens : comment sera assurée la cohésion pédagogique nationale ? Comment sera assurée l'égalité territoriale d'accès aux enseignements artistiques ? Quelle place pour les écoles municipales et les écoles municipales agréées dans les futurs schémas départementaux ? Ce fonctionnement « par strates » ne nuira-t-il pas au projet d'établissement en introduisant des clivages liés aux modes de financement ? Où en est le décret de classement des établissements ? Quel projet et quelles implantations pour un enseignement supérieur structuré ? Et la liste n'est pas exhaustive !

OPC : *Le département vous semble-t-il le bon interlocuteur pour organiser la cohérence de l'offre sur le territoire ?*

Y. R. : Le niveau départemental semble effectivement être actuellement le plus proche du terrain et le plus désireux de s'impliquer dans la mise en place d'un enseignement artistique structuré. Mais, là aussi, nous devons constater que, si certains d'entre eux ont montré une volonté se traduisant par un effort important, tant au plan financier qu'organisationnel, d'autres ont un rôle quasi inexistant, ce qui nous renvoie à la question précédente.

OPC : *Comment voyez-vous le rôle des régions en la matière ?*

Y. R. : C'est bien là la question ! Nous avons actuellement beaucoup de difficultés à le percevoir. Pour beaucoup d'entre nous le niveau régional demeure – pour l'instant du moins – virtuel, la grande majorité des régions n'intervenant en rien dans l'enseignement artistique spécialisé.

OPC : *Comment réagit la profession face à ces évolutions ?*

Y. R. : J'ai le sentiment qu'elle ne saisit pas totalement les enjeux de cette loi de décentralisation. On pourrait penser qu'une partie de la profession perçoit cette loi comme un texte de plus émanant du ministère. Un peu comme la « Charte de l'enseignement spécialisé » ou le « Schéma d'orientation pédagogique » que l'État n'a jamais eu la possibilité de faire réellement appliquer. Alors certains peuvent penser que, comme pour le reste, chacun pourra continuer à faire cavalier seul. Ceux-là se trompent.

Yvon Rivoal
Président de Conservatoires de France
Directeur de l'ENM de Saint Nazaire

¹ C'était déjà le projet de René Rizzardo au début des années 80 qui préconisait un fonctionnement de l'enseignement musical spécialisé calqué sur celui de l'Éducation nationale : premier cycle (élémentaire) aux communes, second cycle (collège) aux départements, troisième cycle (lycée) aux régions et enseignement professionnel à la charge de l'État.

Formation pour les métiers culturels de la fonction publique territoriale : les incidences de la loi du 13 août 2004

La conception d'une action de formation repose sur un ensemble complexe d'observations et d'analyses dont les plus significatives concernent la personnalité et les aptitudes de la personne qui suivra cette formation, les compétences qu'elle est chargée de mettre en œuvre dans son cadre professionnel, sa situation de travail et l'environnement de celle-ci. Réfléchir aux incidences de la nouvelle loi en termes de formation revient alors à tenter de cerner son incidence sur les nouvelles exigences des collectivités employeuses vis-à-vis de leurs agents et la motivation que ceux-ci entretiennent pour améliorer leurs performances.

« L'approche métiers » dans la fonction publique territoriale et la formation

Il peut être utile de rappeler que la fonction publique territoriale emploie 1 584 000 agents œuvrant au sein des 26 conseils régionaux, des 99 conseils généraux, des 36 670 communes et 20 000 établissements publics locaux (communautés de communes, syndicats intercommunaux, communautés d'agglomération et urbaines, centres communaux d'action sociale, caisses des écoles et de crédit municipal, SDIS, offices publics d'HLM...), hormis Paris (INSEE, 31/12/2001). Ce sont 280 métiers répartis sur 59 cadres d'emplois et 8 filières (administrative, technique, culturelle, sportive, sanitaire et sociale, animation, police municipale, sapeurs-pompiers) reflètent la diversité des domaines d'intervention des collectivités locales. Il s'agit là de l'approche « statutaire », la plus répandue. Une de ses limites est que dans un domaine où la construction statutaire n'est pas achevée (taux de non-titulaires élevé, nombre important d'agents d'autres filières dans le domaine), et la filière culturelle est dans ce cas, cette approche fournit des informations parcellaires. Il convient donc de la compléter.

En termes de métiers, on estime à environ 100 000 le nombre des agents qui œuvrent directement dans le cadre d'une activité culturelle locale. Ils se répartissent sur vingt-quatre métiers et cinq familles : l'enseignement artistique

spécialisé en arts plastiques, danse, musique et théâtre (environ 40 000 emplois), la lecture publique et les réseaux documentaires (environ 25 000 emplois), le spectacle vivant (environ 18 000 emplois), le patrimoine culturel (environ 12 500 emplois) et l'administration culturelle (environ 4 500 emplois). Toutefois, l'impact des politiques culturelles locales ne se limite pas à ces emplois directs : il convient d'y ajouter les agents de direction qui définissent le cadre global dans lequel s'insère la politique culturelle sectorielle des collectivités territoriales, les agents territoriaux des autres familles professionnelles qui concourent à la réussite des activités culturelles locales, et enfin les agents publics et privés dont l'activité dépend pour, tout ou partie, des projets culturels territoriaux – dans le cadre d'un partenariat financier ou non.

Des besoins renforcés en termes de pilotage et de médiation

La loi sur les libertés et responsabilités locales crée peu de nouveaux besoins de compétences mais renforce les besoins existants en termes de pilotage et de médiation. Une des caractéristiques de nos métiers est qu'ils concentrent et cristallisent les évolutions du monde territorial : en détaillant, sur la base d'informations fournies par les professionnels qui les exercent et les encadrent, les conditions d'exercice, les activités principales et les compétences exigées, ils rendent compte de transformations qui concernent notre organisation sociale et politique et permettent de les anticiper. C'est ainsi qu'au cours des vingt dernières années ont émergé de plus en plus fortement, au point d'être devenues générales, les fonctions de coordination et de médiation. Celles-ci traduisent (déjà) de nouvelles répartitions du pouvoir, entre l'État central et les collectivités décentralisées, entre porteurs de projets (individuels et collectifs) et collectivités publiques, entre dirigeants d'équipement spécialistes et dirigeants généra-

ralistes, lesquels expriment la volonté de renouveler la relation entre les habitants et les savoirs artistiques et culturels.

Ces nouvelles fonctions n'ont pas seulement engendré deux nouveaux métiers au sein de la fonction publique territoriale (pour simplifier, directeur des affaires culturelles et médiateur culturel, quoique ce dernier existe de longue date dans la sphère associative), mais ont surtout bouleversé l'agencement intérieur de tous les métiers, ainsi que les organisations de travail. Il est unanimement constaté aujourd'hui qu'aucun professionnel, aucune collectivité ne peut réussir son projet seul. La loi relative aux libertés et responsabilités locales, et plus encore la loi constitutionnelle du 28 mars 2003, renforcent la nécessité de cette « coproduction » des politiques publiques.

Un redimensionnement des activités et des compétences

Un redimensionnement des activités et des compétences

Si les transferts se traduisent, au fur et à mesure de leur mise en œuvre, par un changement dans l'activité locale et

induisent de nouvelles attentes des employeurs, ceux qui sont accompagnés par un transfert d'agents imposent des actions de formation particulières.

Les agents des services régionaux de l'Inventaire et les agents liés à ceux des 178 monuments et sites historiques qu'*in fine* les collectivités territoriales prendront en charge, ainsi que le personnel à statut associatif concerné, se trouveront dans ce cas de figure. Le mécanisme de passage d'une fonction publique à l'autre est éprouvé, mais peu connu : la priorité consistera donc à diffuser ce savoir de nature juridique et à rassurer le cas échéant sur le nouvel environnement institutionnel. Ces formations sont d'ailleurs déjà programmées dans l'offre de formation 2005 du CNFPT et, dans quelques régions, déjà réalisées grâce à l'anticipation dont a fait preuve le pôle de compétences « patrimoine culturel » du CNFPT (délégation régionale de Bourgogne). Ensuite viendra le besoin de mise à jour des normes de fonctionnement, employeur par employeur (gestion, échéanciers décisionnels).

Les conséquences probables sur les collectivités territoriales des mesures liées au patrimoine (articles 95 à 99 de la loi du 13 août 2004) et à l'enseignement artistique spécialisé (articles 101 et 102 de la loi du 13 août 2004) pourraient notamment être :

- la généralisation des normes scientifiques et techniques de l'Inventaire dans les traitements des dossiers du patrimoine culturel lorsque cela n'était pas déjà le cas, l'augmentation des interventions de chaque échelon d'administration territoriale lié au renforcement de la base légale que confère la loi à ces missions ;
- l'insertion du projet pour l'édifice transféré ou restauré dans le projet politique territorial en termes sociaux, économiques, culturels ;
- le développement de nouveaux partenariats externes et internes et la clarification des relations entre les échelons d'administration territoriale (en externe avec les collectivités intéressées, les associations et institutions patrimoniales, les institutions éducatives ; en interne avec les services financiers, d'aménagement du territoire, de maîtrise d'œuvre, de formation professionnelle) ;
- la création ou le renforcement de services ;
- la modification des conditions de financement de ces missions (tarifs aux usagers, définition de critères partagés).

Cela suggère des *besoins de formation* principalement centrés sur la diffusion des savoirs :

- juridiques liés à la modification des régimes de financement et de maîtrise d'œuvre ;
- relationnels et organisationnels spécifiques au domaine du patrimoine et à celui de l'enseignement artistique ;
- financiers liés à la modification des clefs de répartition,
- liés aux normes scientifiques du patrimoine culturel ;
- liés aux modes d'observation, de décision et d'évaluation des dispositifs publics ;
- liés à une meilleure relation entre la politique culturelle et les autres politiques sectorielles dans le cadre d'un projet local global ;
- liés à l'aménagement culturel du territoire.

S'agissant enfin de *la motivation des agents* pour améliorer leurs performances, il n'en faut pas douter. Les protocoles d'expérimentation de la décentralisation signés en 2001 et 2002, et une pratique constante de la contractualisation, ont donné aux services de l'État et des collectivités territoriales une vision suffisamment précise des questions à résoudre collectivement pour que le principe actuel du transfert des compétences soit globalement accepté. Si, pour certains, les modalités de préparation et de vote de la loi auraient pu être autres, son contenu plus large, les compensations financières plus transparentes, et le délai de préparation plus long, au bout du compte les conditions essentielles de la réussite d'une politique culturelle restent de l'ordre de la volonté et de l'engagement. Et celui-ci et celle-là n'ont jamais fait défaut aux professionnels.

Philippe Maillet

Animateur du pôle de compétences « culture » du Centre national de la fonction publique territoriale
ENACT de Nancy

Les incidences de la loi en termes
de formation

Quelles finances locales pour la culture ?

La loi sur l'autonomie financière des collectivités territoriales et la loi relative aux libertés et aux responsabilités locales, qui constituent la nouvelle phase de décentralisation, ne seront pas sans conséquences sur la place de la culture dans les finances locales. Philippe Laurent, maire de Sceaux, président de la commission des finances de l'Association des maires de France, vice-président de la FNCC, se prononce sur la question et réaffirme le point de vue selon lequel la commune doit rester l'acteur privilégié des politiques culturelles.

OPC : *Quelles sont les conséquences financières, pour la culture, de la loi sur l'autonomie financière des collectivités territoriales ainsi que la loi relative aux libertés et responsabilités locales ? Des marges pour la culture sont-elles encore envisageables ?*

Philippe Laurent : La loi sur l'autonomie financière ressemble fort à une escroquerie intellectuelle. Là où les élus ont d'abord compris qu'il s'agissait de préserver leurs choix en matière fiscale pour mettre fin à la tendance à remplacer les impôts locaux par des dotations d'État, ils se sont rapidement aperçus qu'il n'en était rien et que le processus continuerait. Tout réside en effet dans la notion de ressource propre utilisée dans la loi. Là où nous considérons qu'une ressource propre est qualifiée ainsi parce que l'assemblée locale en fixe le taux, la loi admet que ce taux puisse être déterminé au niveau national, le caractère « localisé » provenant seulement de la base d'imposition. C'est une tromperie qui a pour beaucoup contribué à la perte de confiance entre l'État et les élus locaux dont le dernier congrès des maires s'est fait l'écho. Dans ce contexte, il est permis de penser que les marges de manœuvre des collectivités locales, préservées ces dernières années grâce à la baisse des taux d'intérêt et à la bonne tenue des bases fiscales, vont s'amenuiser. Le monde public local sera inévitablement confronté au phénomène bien connu de l'« effet de ciseau », se retrouvant pris entre des ressources cadrées et peu évolutives et des dépenses en forte progression, compte tenu notamment des besoins en matière sociale et environnementale. La culture risque d'en faire les frais, comme souvent dans ces cas-là, sauf affirmation d'une volonté politique forte.

OPC : *Selon vous, quel est aujourd'hui, au plan national, l'échelon territorial qui dispose le plus de marge de manœuvre (d'une manière générale et en matière culturelle en particulier) ?*

P. L. : Dans l'état actuel des choses et compte tenu de la faiblesse des prélèvements qu'elle opère aujourd'hui, la

région dispose encore de marges de manœuvre importantes. En valeur absolue, cela représente des montants finalement peu importants, mais ils sont souvent décisifs pour accompagner des projets d'investissement dans le domaine culturel, que ce soit en matière de patrimoine, de lecture publique, de musique ou de diffusion du spectacle vivant. Pour autant, je suis convaincu que le niveau privilégié de l'action culturelle doit rester l'échelon communal, et particulièrement les villes, où l'instance de décision est proche de l'habitant et du citoyen et où les choix sont souvent les plus pertinents. On peut craindre que celles-ci aient de plus en plus de difficultés à tenir bon dans le champ culturel.

Pourtant, la volonté politique dans le domaine de la culture n'a probablement jamais été aussi forte chez les maires, et les immenses progrès réalisés depuis vingt ans montrent bien que ces élus ont su prendre le relais d'un État affaibli et sans doute mieux répondre aux besoins – exprimés ou pas – de leur population. Les maires ont su prendre des risques, soutenir des initiatives parfois fortement contestées jusque dans leur propre majorité, dégager les financements pour jouer pleinement leur rôle de nouveaux mécènes dans les domaines les plus divers du champ culturel. Si les choses ont réellement progressé dans le domaine du patrimoine et de la musique, voire du cinéma, il me semble que la priorité doit aller aujourd'hui au spectacle vivant. Or, c'est précisément le domaine le plus incertain, le plus risqué, le plus éphémère et le plus consommateur de crédits !

OPC : *Quelle est la place de l'intercommunalité dans cette logique, la réforme de la taxe professionnelle menace-t-elle leur avenir ?*

P. L. : Les structures intercommunales peuvent venir en appui des communes, notamment en ce qui concerne le financement de grands équipements. Mais une politique culturelle ne peut que s'identifier à la commune, car c'est l'échelon qui reste et restera sans aucun doute le point d'ancrage du citoyen. Pour que cela fonctionne, il faut cette proximité, cette identification, qui ne peut à mon sens se produire qu'au niveau communal. Du reste, il est vrai que de nombreuses incertitudes pèsent sur le financement des communautés, du fait notamment de la réforme annoncée – mais pas encore connue – de la taxe professionnelle qui constitue la principale ressource des groupements.

Philippe Laurent
Maire de Sceaux
Président de la commission des finances de
l'Association des maires de France. Vice-président de la FNCC

La place de la culture dans les finances locales

LOI n° 2004-809 du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales (*extraits*)

Chapitre II : Le patrimoine

Article 95

I.- L'inventaire général du patrimoine culturel recense, étudie et fait connaître les éléments du patrimoine qui présentent un intérêt culturel, historique ou scientifique.

II - Sans préjudice des opérations réalisées par l'Etat au plan national, la région et la collectivité territoriale de Corse sont chargées, dans leur ressort, de l'inventaire général du patrimoine culturel. Elles élaborent un rapport annuel sur les opérations qu'elles conduisent à cet effet. Elles confient aux collectivités territoriales ou aux groupements de collectivités qui en font la demande la conduite, dans leur ressort, des opérations d'inventaire général. Ces collectivités ou ces groupements concluent à cet effet une convention avec la région ou avec la collectivité territoriale de Corse.

III.- Les opérations d'inventaire du patrimoine culturel sont soumises au contrôle scientifique et technique de l'Etat selon des modalités fixées par décret en Conseil d'Etat. Les droits d'exploitation des données de l'inventaire protégées au titre de la propriété littéraire et artistique sont cédés gratuitement à la personne publique ou privée assurant les opérations d'inventaire, exclusivement pour la constitution de celui-ci et pour sa mise à disposition du public lorsqu'elle est effectuée à titre gratuit, ainsi qu'au département, à la région et à l'Etat pour le même usage et aux mêmes conditions.

IV. - Les services chargés des opérations d'inventaire du patrimoine culturel sont placés sous l'autorité d'un membre de l'un des corps ou cadres d'emplois de fonctionnaires ayant vocation à exercer des missions à caractère scientifique liées au patrimoine culturel, ou titulaire d'un diplôme figurant sur une liste définie par décret en Conseil d'Etat.

V. - Les droits et obligations résultant pour l'Etat des conventions passées au niveau régional dans le domaine de l'inventaire du patrimoine culturel antérieurement à l'entrée en vigueur de la présente loi sont transférés aux régions ou à la collectivité territoriale de Corse.

VI. - Le troisième alinéa de l'article L. 121-2 du code de l'urbanisme est complété par les mots : « , ainsi qu'en matière d'inventaire général du patrimoine culturel ».

Article 96

Les personnels bénéficiant, à la date de promulgation de la présente loi, d'un contrat de travail avec une association, ayant pour objet l'inventaire général du patrimoine culturel, peuvent être recrutés par les régions, les départements, les communes et leurs établissements publics en qualité d'agents non titulaires pour la gestion d'un service public d'inventaire général du patrimoine culturel. Les agents non titulaires ainsi recrutés peuvent conserver le bénéfice des stipulations de leur contrat de travail à durée indéterminée antérieure.

Article 97

I - L'Etat ou le Centre des monuments nationaux transfère aux collectivités territoriales qui en font la demande ou à leurs groupements, sous réserve du respect des clauses des dons et legs, la propriété des immeubles classés ou ins-

crits au titre du titre II du livre VI du code du patrimoine figurant sur une liste établie par décret en Conseil d'Etat, ainsi que la propriété des objets mobiliers qu'ils renferment appartenant à l'Etat ou au Centre des monuments nationaux. Cette liste peut également prévoir le transfert d'objets mobiliers classés ou inscrits appartenant à l'Etat. Ces transferts sont effectués à titre gratuit et ne donnent lieu au paiement d'aucune indemnité, droit, taxe, salaire ou honoraires. La demande des collectivités territoriales ou de leurs groupements doit être adressée au représentant de l'Etat dans la région dans les douze mois à compter de la publication du décret mentionné à l'alinéa précédent. A l'appui de leur demande, les collectivités territoriales ou leurs groupements communiquent un projet précisant les conditions dans lesquelles elles assureront la conservation et la mise en valeur de l'immeuble. Le représentant de l'Etat notifie la demande aux autres collectivités territoriales intéressées dans le ressort desquelles se trouve l'immeuble. Au cas où, pour un même immeuble, d'autres demandes seraient présentées dans un délai de trois mois suivant la plus tardive des notifications, le représentant de l'Etat organise une concertation entre les candidats en vue d'aboutir à la présentation d'une demande unique. A l'issue de cette concertation, il désigne la collectivité ou le groupement de collectivités bénéficiaire du transfert en fonction des projets présentés en vue de remplir les missions précisées au II.

II.- Les collectivités territoriales ou leurs groupements propriétaires d'immeubles classés ou inscrits au titre du titre II du livre VI du code du patrimoine ont pour mission d'assurer la conservation du monument et, lorsqu'il est ouvert au public, d'en présenter les collections, d'en développer la fréquentation et d'en favoriser la connaissance.

III. - Une convention conclue entre l'Etat ou le Centre des monuments nationaux et la collectivité ou le groupement de collectivités bénéficiaire procède au transfert de propriété de l'immeuble et des objets mobiliers dont elle dresse la liste. Elle transfère également les droits et obligations attachés aux biens en cause et ceux résultant des contrats en cours. Elle fixe notamment l'utilisation prévue du monument transféré ainsi que les conditions d'ouverture éventuelle au public et de présentation des objets qu'il renferme. Elle établit, pour une durée qui ne peut excéder cinq ans, un programme de travaux susceptibles d'être subventionnés par l'Etat.

A compter du transfert de propriété, qui vaut transfert de service, les personnels exerçant leurs fonctions dans ces immeubles et dont la convention fixe la liste sont transférés dans les conditions prévues au chapitre II du titre V de la présente loi.

Article 98

Afin de favoriser sur l'ensemble du territoire un meilleur accès aux oeuvres d'art appartenant à l'Etat et dont les musées nationaux ont la garde, l'Etat prête aux musées de France relevant des collectivités territoriales, pour des durées déterminées, des oeuvres significatives provenant de ses collections. Une convention passée entre l'Etat et la collectivité territoriale définit les conditions et les modalités du prêt. Le Haut Conseil des musées de France, régulièrement informé de cette opération, procède à son évaluation, tous les deux ans, par un rapport adressé au ministre chargé de la culture, qui en transmet les conclusions au Parlement.

Article 99

I.- Une expérimentation est engagée dans un délai d'un an à compter de l'entrée en vigueur de la présente loi, pour une

(suite page 54)

durée de quatre ans, afin de permettre aux régions et, à défaut, aux départements, de gérer les crédits budgétaires affectés à l'entretien et à la restauration des immeubles, orgues et objets mobiliers classés ou inscrits au titre II du livre VI du code du patrimoine n'appartenant pas à l'Etat ou à ses établissements publics. La région dispose d'un délai de six mois à compter de l'entrée en vigueur de la présente loi pour présenter sa candidature. Si la région ne s'est pas portée candidate à l'expiration de ce délai, tout département situé sur son territoire peut se porter candidat à l'expérimentation, à condition de présenter sa demande dans un délai de six mois. Un décret fixe la liste des collectivités retenues. Une convention passée entre l'Etat et la région ou, le cas échéant, le département, fixe le montant des crédits d'entretien et de restauration inclus dans l'expérimentation ainsi que leurs modalités d'emploi, de versement par anticipation et de restitution. Elle prévoit, en outre, les conditions selon lesquelles la région ou le département est substitué à l'Etat pour les tranches non engagées des opérations de restauration en cours à la date qu'elle détermine. Elle peut fixer les modalités de consultation des associations de défense du patrimoine et de celles représentant les propriétaires privés lors de la préparation de la programmation des travaux sur les immeubles classés ou inscrits n'appartenant pas à l'Etat ou à ses établissements publics.

Dans un délai de six mois avant le terme de l'expérimentation, le Gouvernement présente au Parlement un rapport d'évaluation assorti des observations des collectivités territoriales y ayant participé.

II.- Un décret en Conseil d'Etat détermine les modalités d'application du présent article, notamment les catégories de professionnels auxquels le propriétaire d'un immeuble classé monument historique est tenu de confier la maîtrise d'œuvre des travaux de restauration.

III.- Le montant annuel des crédits liés à l'expérimentation est arrêté, dans la limite des crédits ouverts par les lois de finances, dans chaque convention en fonction de l'état et de l'importance du patrimoine qui en est l'objet.

IV.- Dans les conditions prévues par la loi de finances, les crédits mis en oeuvre par l'Etat pour la conservation du patrimoine rural non protégé sont transférés aux départements.

Article 100

L'article 38 de la loi n° 2000-1208 du 13 décembre 2000 relative à la solidarité et au renouvellement urbains est ainsi rédigé : « Art. 38. - Les architectes des Bâtiments de France ne peuvent exercer aucune mission de conception ou de maîtrise d'oeuvre à titre libéral.

« Les dispositions de l'alinéa précédent entreront en vigueur le 1^{er} janvier 2005. Toutefois, les missions de conception ou de maîtrise d'oeuvre libérale engagées avant cette date pourront être poursuivies jusqu'au 31 décembre 2007. »

Chapitre III : Les enseignements artistiques du spectacle

Article 101

I.- L'article L. 216-2 du code de l'éducation est ainsi rédigé : « Art. L. 216-2. - Les établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique dispensent un enseignement initial, sanctionné par des certificats d'études, qui assure l'éveil, l'initiation, puis l'acquisition des savoirs fondamentaux nécessaires à une pratique artistique autonome. Ils participent également à l'éducation artistique

des enfants d'âge scolaire. Ils peuvent proposer un cycle d'enseignement professionnel initial, sanctionné par un diplôme national. « Ces établissements relèvent de l'initiative et de la responsabilité des collectivités territoriales dans les conditions définies au présent article. « Les communes et leurs groupements organisent et financent les missions d'enseignement initial et d'éducation artistique de ces établissements. Les autres collectivités territoriales ou les établissements publics qui gèrent de tels établissements, à la date de publication de la loi n° 2004-809 du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales, peuvent poursuivre cette mission ; ces établissements sont intégrés dans le schéma départemental. « Le département adopte, dans un délai de deux ans à compter de l'entrée en vigueur de la loi n° 2004-809 du 13 août 2004 précitée, un schéma départemental de développement des enseignements artistiques dans les domaines de la musique, de la danse et de l'art dramatique. Ce schéma, élaboré en concertation avec les communes concernées, a pour objet de définir les principes d'organisation des enseignements artistiques, en vue d'améliorer l'offre de formation et les conditions d'accès à l'enseignement.

Le département fixe au travers de ce schéma les conditions de sa participation au financement des établissements d'enseignement artistique au titre de l'enseignement initial. « La région organise et finance, dans le cadre du plan visé à l'article L. 214-13, le cycle d'enseignement professionnel initial.

« L'Etat procède au classement des établissements en catégories correspondant à leurs missions et à leur rayonnement régional, départemental, intercommunal ou communal. Il définit les qualifications exigées du personnel enseignant de ces établissements et assure l'évaluation de leurs activités ainsi que de leur fonctionnement pédagogique. Il apporte une aide technique à l'élaboration du plan mentionné à l'article L. 214-13 et du schéma prévu au présent article.

« Des décrets en Conseil d'Etat fixent les conditions d'application du présent article. »

II.- Après l'article L. 216-2 du même code, il est inséré un article L. 216-2-1 ainsi rédigé :

« Art. L. 216-2-1. - L'Etat, au vu des plans prévus à l'article L. 214-13 et des schémas prévus à l'article L. 216-2, transfère par convention aux départements et aux régions les concours financiers qu'il accorde aux communes pour le fonctionnement des écoles nationales de musique, de danse et d'art dramatique et des conservatoires nationaux de région. Ces concours sont déterminés sur la base de la moyenne des dépenses de l'Etat à ce titre dans les départements et les régions sur les trois dernières années. »

Article 102

Le titre V du livre VII du code de l'éducation est complété par un chapitre IX ainsi rédigé :

Chapitre IX

« Les établissements d'enseignement supérieur de la musique, de la danse, du théâtre et des arts du cirque

« Art. L. 759-1. - Les établissements d'enseignement supérieur dans les domaines de la musique, de la danse, du théâtre et des arts du cirque assurent la formation aux métiers du spectacle, notamment celle des interprètes, des enseignants et des techniciens. Ils relèvent de la responsabilité de l'Etat et sont habilités par le ministre chargé de la culture à délivrer des diplômes nationaux dans des conditions fixées par décret.

Le non-public n'existe pas!

Les non-publics. Les arts en réceptions. Pascale Ancel et Alain Pessin (dir.), L'Harmattan, Paris, 2004 (2 tomes), 272 et 323 p., ISBN : 2-7475-6082-1 et 2-7475-6083-X, 23 et 27 €

Même s'ils paraissent trois ans après le colloque dont ils gardent la trace, les Actes des 6^{es} Rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble (2001) tombent à point nommé. Ils viennent nourrir et enrichir le débat déjà animé autour des catégories et des méthodes utilisées par la sociologie et la statistique des pratiques culturelles, que l'on appelle désormais « classiques ».

Une nouvelle parution qui s'insère idéalement dans la remise en question qui frappe, depuis quelques années, ce lourd héritage quantitatif et « légitimiste », incarné emblématiquement par les recherches de Pierre Bourdieu et la série des *Pratiques culturelles des Français*. On s'attaque ici rien de moins qu'à l'une des notions clés de ce paradigme : le « non-public », que l'on pensait non-cultivé et passif, double consubstantiel d'un « public culturel » privilégié et au-dessus de tout soupçon. Comme l'expliquent d'entrée de jeu Pascale Ancel et Alain Pessin, il s'agit désormais de « renoncer à une stricte opposition entre publics et non-publics » ; ceci, vu notamment le fait que la culture légitime fait l'objet « d'une diffusion, d'une actualisation et d'une appropriation » multiples, que ce soit au travers des supports publicitaires, *via* les médias ou au détour d'une conversation. Par ces « chemins de travers empruntés par les œuvres d'art », la culture légitime parvient à toucher un public certes « occasionnel, peu impliqué, voire involontaire », mais bien plus large que généralement admis. Cette idée est approfondie par Bruno Péquignot qui évoque la référence à des noms d'artistes ou de courants artistiques dans le cadre de dispositifs promotionnels (la fameuse Citroën « Picasso »). Si l'on suit l'auteur quand il pense que cet usage publicitaire « diffuse l'art, le popularise », on peut toutefois se demander s'il n'est pas un peu hâtif d'y voir une « belle perspective de démocratisation de l'accès à la culture ».

Une chose devient pourtant bien claire à la lecture de la petite trentaine de contributions contenues dans les deux tomes de l'ouvrage, classées par domaines artistiques (mais dont on fera ici une lecture transversale – et partielle) : le non-public n'existe pas! ou plus, car comme le rappelle Sabine Lacerenza, cette notion a connu un fort succès après ses origines militantes dans le manifeste de Villeurbanne, par lequel des hommes de théâtre fustigeaient, en

1968, l'existence de cette « immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel », appelée pour la première fois « non-public ». Une dénonciation qui, dans le contexte des idéaux de démocratisation culturelle, a vite été traduite en catégories d'intervention publique – et de recherche sociologique. Laurent Fleury vient fort à propos éclairer les circonstances exactes de la création de cette notion (par des metteurs en scène en mal de légitimité professionnelle) qui allait devenir un « point aveugle de la réflexion » puisque, présupposant une différence « moins de degré que de nature » avec le public, elle équivaut, de fait, à « une négation, un acte d'exclusion » et a même pu servir à justifier – avec la notion d'*habitus* – une supposée « fatalité sociologique » de l'accès inégal à la culture!

Etre plus ou moins public

Devant le « brouillage des frontières » qui caractérise les pratiques culturelles aujourd'hui, la question n'est donc plus – comme le résume si bien Martine Azam – de décider entre « être ou ne pas être » public, mais bien entre « être plus ou moins public » : c'est désormais la « pluralité des rapports à l'art » qui intéresse, les modalités d'accès et le degré d'implication aux œuvres pouvant varier selon les « circonstances », les « périodes de la vie », voire les « moments ».

Soazig Hernandez propose d'ailleurs – en parlant des contes – de remplacer la notion de « non-public » par celle de « public non averti » puisque « toute personne a été un jour en contact avec l'objet conte », et Sylvie Guionnet développe la notion de « parcours de lecture » ou les différents rapports qu'un individu est amené à instaurer aux livres dans le cours de sa vie. Mais on peut aussi être en même temps public et non-public : dans une des seules analyses statistiques de l'ouvrage,

Guy Bellavance scrute les consommations culturelles des nouvelles classes moyennes supérieures au Québec pour y trouver du « non-public » et plus généralement une réalité très « éclectique » des pratiques culturelles, renvoyant à la perte de pertinence des hiérarchies culturelles – et à une surestimation de ce « public idéal (ou idéalisé) ».

Dans le sens du passage, prôné par la grande majorité des auteurs, d'un paradigme macro-sociologique et causaliste à une approche centrée sur les interactions à l'échelle des acteurs, beaucoup de textes insistent sur la nécessité de considérer les conditions précises de réception des œuvres. Tel Bruno Etienne à propos de la musique, pour lequel ce sont moins la « position » ou les « dispositions » des acteurs que les « situations sonores » ou (avec Lahire) les « pratiques situées » qui sont déterminantes (cf. musique en

concert *versus* musique d'ascenseur), cet auteur distinguant même toute une gamme de situations où « l'œuvre musicale est plus ou moins 'musicalisée' et l'auditeur plus ou moins 'publicisé' ». Les observations des soirées de « clubbeurs » de Franck Léard vont dans le même sens : entre les danseurs plus ou moins « impliqués », les « piliers de bar » et les « regardeurs », qui fait partie du public, qui du non-public, et de quoi? L'étude, par Catherine Dutheil, des « types de participation » à la Fête de la Musique révèle que les deux tiers des personnes sont des « auditeurs-promeneurs » à l'écoute « nomade, dispersée, éclatée », et l'analyse – au Festival de Cannes cette fois – de « l'expérience festivalière » et des modalités d'implication des différents types de public amènent Emmanuel Ethis à « évacuer définitivement » la notion de non-public, pour la remplacer par celle de « devenir-public ».

Il s'agit également de replacer le spectateur ou l'utilisateur dans son réseau ou groupe d'appartenance. Ainsi, quand Patrick Pérez, Fabienne Soldini et Philippe Vitale étudient l'utilisation des bibliothèques par les différentes catégories de personnes (lecteurs/emprunteurs, inscrits/non-inscrits, usages des livres/usagers des médias, voire – aux yeux des bibliothécaires – bons/mauvais lecteurs), ils découvrent que les jeunes pratiquent un « usage multiple de l'institution » en y venant en groupe, certes pour lire, mais aussi pour « opérer des régulations et des réajustements, établir des alliances et renforcer des réseaux, bref construire une sociabilité adolescente ». En revenant sur l'introduction des « chèques culture » pour lycéens dans la Région Rhône-Alpes, Alain Pessin montre quant à lui comment leur non-utilisation (comme d'ailleurs leur éventuelle utilisation) doit être remplacée « dans l'ensemble dynamique des relations interpersonnelles, dans la négociation symbolique de la pratique culturelle » notamment au sein du groupe des pairs. Ceci vaut aussi du côté des institutions : Mary Léontsini rapporte l'exemple curieux de l'introduction récente en Grèce – imposée par le gouvernement – de bibliothèques dans les lycées publics censées favoriser chez les élèves le goût de la lecture, accueillie de façon mitigée par les enseignants qui y voyaient avant tout une menace de leur propre savoir !

Les non-publics dans... les œuvres

Si l'on suit certains chercheurs, la réception et l'interrogation sur les (non-)publics se trouve de plus en plus souvent incluse dans les œuvres mêmes. Jan Marontate décrit ainsi les « usages éclectiques (et souvent non-anticipés) » de l'art, notamment urbain, par la population, qui provoquent « une ré-articulation des rapports entre les publics initiés et les catégories d'utilisateurs qui constituent le non-public des statisticiens » – un des artistes étudiés procédant même à une « inclusion des non-publics lors de la conception de son œuvre ». Jeffrey A. Halley s'intéresse aux mouvements d'avant-garde qui, comme Dada à la fin des années 1910, tentèrent – notamment en choquant l'audience – d'imposer « l'éventualité d'une transformation radicale de l'expérience de l'art et de sa relation à la société », ce « non-public constitué par le choc » pouvant virer en « anti-public » affolé

qui « rejette » cette proposition (et devenant de fait, selon l'auteur, « dadaïste lui-même »...). Enfin, Jean-Paul Fourmentraux montre à propos du net.art – les œuvres accessibles via le réseau des réseaux – comment dans le cas de certains sites invitant le public à interagir, la médiation « est l'œuvre » : le site représente alors à la fois l'œuvre, sa diffusion et le contact avec le public, qui « fait partie de l'œuvre » ; par là, les net.artistes « déplacent les frontières de l'art » – et, partant, des (non-)publics.

En conclusion, si l'on peut regretter l'absence de contributions plus synthétiques (et si l'on se surprend à craindre, avec l'une des auteures, un « émiettement à l'infini » du phénomène étudié qui « rendrait finalement toute analyse sociologique impossible »), ce kaléidoscope d'études de cas ouvre des pistes de réflexion aussi nombreuses que stimulantes. Elles sont plus que bienvenues dans la discussion en cours autour de la catégorie et de la réalité des (non)publics, qui déborde largement du cadre de la seule réception de l'art pour susciter – selon les mots des directeurs de la publication – un véritable « renouvellement de la réflexion sur les notions même d'œuvre, de publics et de réception ».

Olivier Moeschler

Sociologue, Institut d'anthropologie et de sociologie
Université de Lausanne

Brève

L'ouverture des institutions culturelles à de nouveaux publics en Europe, vers de nouvelles politiques culturelles territoriales,

Actes des 10^e Rencontres du réseau Banlieues d'Europe en partenariat avec la Ville de Reims, 21-22 novembre 2003, Banlieues d'Europe, 2004, 41 p., ISBN : 2-9522769-0-0, 12 €

Les travaux rassemblés dans cet ouvrage rendent compte des débats relatifs à l'ouverture des institutions culturelles à de nouveaux publics qui questionnent les notions d'innovations, d'espace public, de transmission des pratiques artistiques et culturelles, ou encore de l'institution culturelle en Europe. Véritable outil de travail et de réflexion, l'ouvrage invite à dépasser les frontières sociales, individuelles et institutionnelles pour transformer les pratiques culturelles et l'institution, inventer de nouvelles façons de penser le lien entre l'art et la population. Face à une diversité d'expériences, à la mise en place de projets polymorphes, aux expérimentations créatrices de nouvelles formes et de nouveaux lieux, les pistes à défricher restent d'une grande actualité, pour dépasser le cloisonnement social et se confronter à l'altérité.

E. R.

Les moins de 15 ans et la culture : de la tutelle à l'autonomie

Les loisirs culturels des 6-14 ans, Sylvie Octobre, DAG/DEP, La documentation Française, Coll. Questions de culture, 2004, 429 p., ISBN : 2-11-005480-8, 25 €

Les moins de 15 ans et le marché des loisirs culturels, Premiers éléments documentaires, DAG/DEP, Document de travail n°1269, 2004, 175 p.

Alors que les pratiques culturelles des Français de plus de 18 ans sont étudiées depuis maintenant plus de trente ans et que les pratiques culturelles des « jeunes » (entre 12 et 25 ans) ont été particulièrement observées dans les années 90, les loisirs culturels des enfants et pré-adolescents (6-14 ans) font l'objet d'une attention nouvelle de la part du Département des Etudes et de la Prospective du ministère de la Culture et sont analysés d'un double point de vue, sociologique et économique.

La grande enquête nationale sur les loisirs culturels des 6-14 ans, conduite par Sylvie Octobre, tombe donc à point nommé pour combler une lacune et offrir un pendant sociologique aux enquêtes sur les goûts et les consommations des jeunes qui, jusqu'à présent, n'étaient fondées que sur des questionnements marketing un peu sommaires liés à la consommation (ConsoJunior par exemple). Nous avons affaire ici à une problématique sociologique plus développée qui cherche, au-delà de la simple description des pratiques culturelles, à comprendre la manière dont se coordonnent les déterminants sociaux des pratiques et des loisirs culturels des moins de 15 ans.

Fondées sur un protocole d'enquête lourd et complexe, les interrogations par questionnaire concernaient, selon l'âge, soit les enfants (pour les plus de 10 ans) et leurs parents, soit les parents seuls (pour les moins de 10 ans). La taille de l'échantillon (2000 questionnaires enfants et 2300 questionnaires parents) a donc permis une exploitation sur des sous-populations fines (notamment en termes d'âge). C'est une des raisons pour lesquelles les différentes parties de l'ouvrage consacrées à la consommation des médias, à la lecture, à la fréquentation des équipements culturels ou aux pratiques en amateur mais aussi aux jeux et aux sports pratiqués présentent des analyses précises et peuvent intégrer une dimension évolutive. C'est aussi l'une des raisons qui expliquent que l'enquête puisse rendre compte des conditions de découverte et d'abandon d'une pratique culturelle ou des formes d'hétérodoxie sexuelle qui font que certaines activités censément « réservées » aux garçons (comme les jeux vidéo par exemple) sont pratiquées par des filles et inversement.

Quel que soit le loisir culturel abordé, l'auteur tend à raccrocher son analyse à trois axes fondamentaux (l'âge, le sexe et

les réseaux sociaux) en s'efforçant par ailleurs de mettre en évidence comment s'articulent injonctions familiales, influences des pairs et rôle de l'école et des médias dans l'organisation des loisirs des 6-14 ans. En travaillant autour de l'idée de « négociation sous contraintes », Sylvie Octobre replace ainsi la question du « loisir » culturel des moins de 15 ans dans une analyse de l'évolution des valeurs éducatives : l'affaiblissement des schémas familiaux autoritaires, la montée de la « démocratie familiale » et l'émergence d'un modèle de la réversibilité des rôles où les enfants et pré-adolescents peuvent eux-mêmes devenir des initiateurs avec leurs parents dans le domaine des nouvelles technologies.

Si la typologie qui conclut l'ouvrage n'est certainement pas la partie la plus convaincante, le lecteur trouvera, au final, dans cette sociographie inédite et fouillée, des éléments de réponse aux questions que les sociologues de la culture devraient continuer à se poser autour de la relation entre évolution des pratiques culturelles et évolution de la famille et des formes de socialisation. C'est l'une des contributions importantes de cet ouvrage.

Sur le même thème, l'option retenue dans le dossier documentaire sur les loisirs culturels des jeunes réalisé pour le DEP par Matthieu Chéreau et Aurélie de Lanlay, est plus économique que sociologique puisqu'il s'agit d'envisager les loisirs culturels sous la forme d'un marché et de passer en revue l'ensemble des secteurs économiques qui visent les moins de 15 ans : l'édition, la presse, le cinéma mais aussi la télévision, le multimédia et la musique. Recherche documentaire complétée par des entretiens avec certains acteurs de la fonction publique ou du secteur privé, cette synthèse sera utile au lecteur qui souhaite comprendre, par exemple, la situation actuelle de l'édition ou de la presse pour la jeunesse et leurs logiques de production. Il trouvera également, dans cet ouvrage qui se définit comme une première tentative d'évaluation du poids économique des moins de 15 ans dans le secteur des loisirs culturels, une bibliographie et un glossaire indispensables à toute recherche susceptible de concerner l'un de ces secteurs économiques.

Gil Arban

Enseignant IUP Métiers du livre
Université Pierre Mendès France Grenoble II

Histoire et politique culturelles : deux incontournables

L'histoire culturelle, Pascal Ory, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 127 p., 2004.

Les enjeux de l'histoire culturelle, Philippe Poirrier, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 441 p., 2004.

Dans les derniers mois de 2004 deux ouvrages portant chacun dans leur titre la référence à « l'histoire culturelle » ont paru simultanément. Jumeaux par le temps de leur naissance, l'identité disciplinaire qu'ils revendiquent, ils partagent en outre un patrimoine génétique commun, tout en étant par ailleurs aussi dissemblables que possible.

L'ouvrage de P. Ory assume pleinement les contraintes de la collection *Que sais-je ?* : un texte court, écrit pour un public large, qui présente succinctement l'état du savoir sur une question donnée. Tout l'intérêt du livre d'Ory est cependant de ne pas cacher que l'histoire culturelle n'est pas une discipline (bien) établie, ou une méthode consensuelle, mais une posture, une démarche qui ne fait pas l'unanimité chez les historiens. Il y avait donc pour P. Ory un risque à se lancer dans l'écriture de ce livre, qui, par la légitimité que lui confère la prestigieuse collection, aurait fait passer l'histoire culturelle pour un savoir pleinement institutionnalisé. Il échappe au piège en montrant que la constitution du projet d'une histoire culturelle se heurte à de solides obstacles en raison principalement de la polysémie de la notion de culture sans pour autant s'épuiser à dresser la liste des différentes problématiques qui cherchent à cerner le domaine du culturel. S'il y échappe, c'est parce qu'il annonce très vite la couleur, et que cette couleur est toute personnelle : pour P. Ory, l'histoire culturelle se définit comme histoire sociale des représentations. À travers cette définition, que l'auteur défend depuis plusieurs années, se définit, à son tour, un projet scientifique dont il entend bien être le chef de file. L'autre particularité du livre d'Ory tient à l'accord souverain qui existe entre le désir de développer une synthèse qui se veut objective, et la manière de signaler par le style de l'écriture, qu'il s'agit aussi de la synthèse d'une pensée personnelle, d'un engagement subjectif. Brillant et alerte, riche en formules saisissantes, P. Ory qui s'est frotté au genre de l'essai aussi bien qu'aux ouvrages académiques met son écriture au service d'une stratégie intellectuelle séduisante par sa forte densité scientifique, autant que par la légèreté du style.

Le choix éditorial de Ph Poirrier est tout autre. Il s'agit du texte d'une habilitation à diriger des recherches, dont l'objet est de faire l'histoire de l'histoire culturelle. Dans le respect du canon universitaire, Ph. Poirrier a fait une enquête aussi complète que possible dans un corpus de références immense – plus de 600 textes – pour établir la généalogie de cette pratique historiographique, décrire les différents champs thématiques

sur lesquels elle se déploie et pour analyser les liens qu'elle entretient avec les autres disciplines de l'histoire et les autres sciences sociales en général. Il en résulte un ouvrage durable, compact, d'une érudition qui force l'admiration, en même temps vivant car il donne largement la parole aux auteurs qu'il passe en revue. Si P. Ory s'est coulé dans la forme du précis pour écrire le manifeste de l'histoire culturelle, Ph. Poirrier a fourni un traité, la somme indispensable des connaissances disponibles sur le sujet.

Au-delà de leurs différences de forme et d'usage, au delà du seul lectorat des historiens ou des personnes intéressées par l'histoire, ces deux ouvrages posent de nombreuses questions aux politiques culturelles. La relation entre politiques culturelles et histoire culturelle est en effet au cœur de la démarche. Notons tout d'abord que P. Ory a été le président du Comité d'histoire de la culture créé par Augustin Girard et que Ph. Poirrier a été le maître d'œuvre de chantiers de recherche importants du Comité. À ce titre, ils ont participé à la structuration d'un réseau de chercheurs dont la plupart se retrouvent dans l'Association pour le développement de l'histoire culturelle créée en 1999 et présidée par P. Ory. Cette association réunit essentiellement des « contemporanéistes ». On peut y voir le signe que les historiens des autres époques sont sans doute réticents aux risques potentiels d'hégémonie de la démarche. On peut y voir plus sûrement une différence d'objet ; les contemporanéistes sont ceux qui logiquement intègrent les problèmes d'institutions et de politiques culturelles dans leurs préoccupations. D'où une grande proximité, au delà des protocoles disciplinaires, entre les problématiques et les terrains des historiens, des sociologues et des politologues de la culture.

En raison de cette proximité, on peut adresser deux observations à l'histoire culturelle. S'il s'agit bien d'une histoire sociale des représentations, sa tâche permanente devrait être alors de nous éclairer sur les représentations de la culture dans leurs évolutions, sur les usages sociaux conflictuels, sur les combats de signification dont le monde contemporain est saturé. Or, les contemporanéistes ont surtout privilégié les travaux sur l'institutionnalisation de la culture et les institutions culturelles. Le regard ne devrait-il pas se focaliser davantage sur les larges pans ignorés de la vie culturelle des sociétés ? Un effort est nécessaire pour atteindre à cette anthropologie culturelle (ou « histoire socio-culturelle ») qui cherche à restituer une vision globale de la société. La seconde concerne le statut de la culture dans l'explication causale. Un danger guette l'histoire culturelle, c'est celui de concevoir la culture comme une détermination en dernière instance. Il n'est pas si facile de se détacher des déterminismes et le problème vient de ce qu'une puissante idéologie mondiale – appelons la le « choc des civilisations » pour faire bref – vient hausser la culture, les cultures, au premier rang des faiseurs d'histoire, reléguant le conflit des intérêts politiques et la différenciation socio-économique à des places subalternes. De ce culturalisme là, l'histoire culturelle est-elle indemne ? Pour que la proximité soit encore plus « fraternelle » entre l'histoire culturelle et l'observation des politiques culturelles, ces deux points méritent d'être éclaircis.

Guy Saez
Chercheur au Pacte/Cerat, IEP de Grenoble

Les mutations du métier d'artiste : regard sur un autre sens de l'art

Le métier d'artiste. Les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création, Françoise Liot, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2004, 296 p., ISBN : 2-7475-6404-5, 25

Voici une longue et remarquable enquête sur le métier d'artiste qui n'échappe pas cependant à l'influence de la vulgate sociologique sur les travaux de jeunes chercheurs travaillant sur l'art.

Un bon livre, très sérieux et rempli d'informations et d'analyses, en particulier sur les artistes contemporains dans une région, doit d'abord, en introduction, donner des gages de vertu : rassurez-vous, je vais lire ce milieu à travers la série des conventions qui définissent l'activité, la mise en évidence des réseaux qui font la notoriété, les luttes pour la légitimité, la rivalité entre artistes et la concurrence entre conceptions dominantes et dominées de l'art. Ne vous inquiétez pas, je ne m'approcherai pas de mon objet, l'art, et si je suis parfois obligée de parler de courants artistiques ou de relever les jugements portés par des artistes, je vous promets que ce sera pour montrer la « construction sociale » de leur monde par les acteurs, non pour entrer dans ces jugements de valeur.

Aplatissement obligé, semble-t-il donc, même lorsque comme ici l'auteur se démarque explicitement de la sociologie de la culture d'inspiration bourdivine, qui a donné l'exemple. Il faudra faire un jour le bilan de ce recours à la fameuse neutralité axiologique (comme si elle demandait de simplifier les enjeux en les lisant comme des positions faciles à repérer, pour les neutraliser et passer à leur explication par les réalités sociologiques) pour s'autoriser la réduction d'une activité et d'une passion originales à ces quelques concepts passe-partout, indépendants des objets étudiés, et dont la pauvreté n'échappe qu'aux sociologues eux-mêmes – plus que cela, pour s'interdire, tout autre projet théorique.

Mais ce n'est pas le lieu d'un tel bilan ici : heureusement, dans un cas comme celui de cette longue et remarquable enquête de Françoise Liot sur le « métier d'artiste » conduite à partir d'une situation précise, la région bordelaise, cette rhétorique prend peu de temps et cède vite la place à l'analyse historique, institutionnelle et spécifique d'un milieu, méthodiquement saisi de multiples façons en passant par

ses intervenants : artistes de tous âges et réputations, centres nationaux et régionaux, galeries, réseaux d'auto-production, associations, amateurs, etc. Les tableaux sont présents, même si c'est seulement à travers les styles et les sujets. De nombreux extraits d'entretiens (en particulier avec les 100 artistes rencontrés) sont retranscrits longuement, refaisant avec bonheur l'unité entre les aspects du métier que l'analyse pourrait trop séparer : la formation et la carrière, les choix stylistiques et les sujets, les façons de travailler, le marché, le rapport au public et à l'art, en particulier aux tendances contemporaines, parisiennes ou internationales, et au contraire à l'ancrage plus régional.

Le plan va d'une reconstruction de la vocation et de la formation initiales, principalement à partir des entretiens avec les artistes, à la mise à plat d'un système local fonctionnant surtout sur trois réseaux assez homogènes et étanches entre eux : le réseau institutionnel (subventionnant activement et exclusivement l'art « officiel » le plus contemporain), le réseau marchand (fonctionnant sur l'adéquation entre une offre et une demande locales d'une peinture plus traditionnelle), et le réseau personnel (qui, notamment pour les plus jeunes, permet de faire feu de tout bois pour exploiter les ressources disponibles et trouver son chemin). L'analyse aboutit alors, à travers les carrières possibles et réelles des artistes, à une description plus intégrée de leurs divers parcours, et débouche sur une reprise du problème initial, celui

de l'influence des politiques publiques, partout présentes dans l'affaire, sur le milieu de l'art dans une région donnée : influence moins directe (comme le serait le lancement d'une demande locale par l'offre, ou la possibilité d'un accès au marché international – sur ce plan, on s'accorde à constater leur échec), qu'indirecte, à travers la promotion d'une forme d'art, voire d'une image « contemporaine » de l'artiste, et la création d'une nouvelle situation, mixte : entre la gloire des plus grands, inaccessible, et la misère de

l'artiste méconnu, il existe désormais une possibilité réaliste de vivre en région sinon de son art, du moins avec son art, en jouant sur les subventions et les soutiens personnels.

Un thème transverse important organise tout le livre, peut-être insuffisamment posé comme tel : celui de la résistance d'un milieu local aux normes de l'art contemporain. Je dis exprès résistance à l'art contemporain, et non à « Paris » ou au marché international, ce qui fait aussi partie de la question mais représente déjà un gros effort pour sociologiser, pour traduire en d'autres termes (central/périphérique, formes des marchés), comme si c'était les seuls recevables, un problème qui est aussi artistique, esthétique, et politique. Les extraits d'entretiens sont très explicites, émanant soit des « réactionnaires » (le droit à faire ce qu'on sent, à ne pas suivre les modes, à s'inscrire dans une tradition, l'importance de savoir peindre, le respect des acheteurs et de

Antoine Hennion
(suite page 60)

la demande des amateurs, etc.), soit des « délaissés » (l'argument étant ici très sociologisé, c'est celui d'un arbitraire de l'élection de ceux qui réussissent, par rapport à la qualité non reconnaissable d'un artiste par les institutions) – les moins bavards des peintres locaux étant ceux qui vendent bien leur peinture « locale » à une demande « locale ». Tous ces acteurs ont une grande compétence réflexive à donner des comptes rendus de leur activité, mobilisant à la fois ses différentes composantes, y compris sociales (des relations aux institutions, des modes aux marchés, etc.).

Il y a là d'abord (et surtout) un hommage au travail fait par Françoise Liot : des entretiens eux-mêmes à l'analyse des relations hétérogènes qui font tenir le milieu, seule son enquête minutieuse et très complète rend visibles ces positions variées, et surtout permet de comprendre leur sens, ce qu'elles impliquent, ce à quoi tiennent les artistes, à tous les sens du terme. Mais c'est aussi ici que se fait sentir, selon moi, l'effet des postures obligées du sociologisme trop peu interrogé, qui sert de méthode, de garde-fou aux sociologues de l'art : les catégories manquent, pour parler non plus seulement de « comment les gens font », mais de ce qu'ils font. À la dernière page du livre, l'auteure veut reprendre et synthétiser la position peu favorable des artistes qu'elle a étudiés, bien sûr sans laisser penser qu'elle pourrait avaliser leurs choix esthétiques (pluriels, mais dans l'ensemble hostiles à l'art contemporain officiel et centralisé). Elle débouche sur un plaidoyer sympathique, mais un peu inattendu, pour le sens, l'artiste et l'immatériel (et le culturel), par opposition à l'objet, à l'art, à la matière (et à l'économique) – une opposition fort éloignée de celles que le livre a su montrer à l'œuvre. Tout se passe comme si, au sociologue qui refuserait de s'en tenir à la thèse de *l'illusio* et qui se retrouverait soudain obligé de se demander où est la valeur de l'art, il ne restait qu'à revendiquer un certain humanisme culturel, en fin d'ouvrage.

C'est bien avant que, en suivant ce que disent les acteurs eux-mêmes, on pouvait éviter de s'enfermer dans ce piège que l'auteure s'est elle-même tendu, imposant cette sommation finale dualiste et réductrice : c'est bien, selon moi, le sociologisme ordinaire qui, en interdisant de prendre au sérieux les liens divers et les façons hétérogènes qu'ont les acteurs de se définir, en empêchant de traiter ces registres sur un même plan, fait se décaler l'interprétation, par petites touches, vers une mise à jour du fonctionnement « social » de ce que les acteurs vivraient comme artistique et personnel – même s'il n'est plus de bon ton de faire de cette méthode une théorie générale, comme l'avait fait Bourdieu. Mais le résultat est le même : peu à peu, d'un registre comme les autres, mobilisé par les peintres eux-mêmes, le social devient la ressource explicative d'une réalité qui ne se reconnaîtrait elle-même qu'à travers des valeurs propres – qui seraient, elles, exclusivement artistiques. La logique des réseaux, les relations personnelles, le marché, le jeu des critères légitimes, etc., tout cela gouverne en sous-main une prétendue « liberté créatrice » de l'artiste, reléguée (p. 171) au mythe d'un romantisme du XIX^e siècle – mais surtout prêtée par la sociologue à des artistes qui revendiquent bien d'autres choses.

Il y a dans le livre lui-même toute la matière nécessaire pour analyser sans solution de continuité, au contraire, un éven-

tail de positions, que les peintres notamment dessinent en permanence de façon réflexive, et qu'ils qualifient indissociablement sur les plans artistique, personnel, relationnel et social.

L'ouvrage, bien écrit, alerte, plein d'informations, permet de poser en termes très concrets des problèmes centraux à la sociologie de l'art. Je signalerai juste, pour finir, qu'il souffre d'un petit problème technique au niveau de sa bibliographie finale : sans qu'on puisse y voir l'effet d'une sélection délibérée, elle ne reprend pas de nombreuses citations faites dans le cours de l'ouvrage.

Antoine Hennion

Centre de sociologie de l'innovation, École des Mines de Paris

Brève

La nouvelle danse française, Création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux, Muriel Guigou, Paris, L'Harmattan, collection Logiques sociales, 2004, 321 p., ISBN : 2-7475-6689-7

Cet ouvrage propose une analyse sociologique de la danse contemporaine française, telle qu'elle s'est développée dans un cadre institutionnel des années 1968 à aujourd'hui. À travers l'étude du contenu des œuvres et du processus social par lequel une chorégraphie voit le jour – de l'organisation sociale qui réunit chorégraphes et danseurs, à l'arrière-plan idéologique et institutionnel à partir duquel la danse s'est développée en France –, Muriel Guigou se penche sur le déploiement de cette nouvelle danse apparue dans les années 1970 en réaction aux institutions académiques existantes. Ce nouveau champ, incarné par les chorégraphes que sont Dominique Bagouet, Odile Duboc, François Verret, etc., s'engage à valoriser la singularité des créateurs, à décentraliser le pouvoir et à défendre l'idée d'une organisation communautaire de la création. À partir de 1981, l'Etat choisit de soutenir ces nouvelles initiatives par la création des Centres chorégraphiques nationaux. L'auteure analyse avec précision trois décennies de la danse contemporaine française, dont l'organisation institutionnelle comme les rapports sociaux qui en découlent ont modifié et enrichi en profondeur le paysage chorégraphique français, tout en contribuant, paradoxalement, à engendrer un nouvel académisme en même temps que des tentatives de renouvellement et des expériences novatrices.

E. R.

L'image des Européens ?

Les politiques européennes de soutien au cinéma,

Pervenche Beurier, Paris, L'Harmattan, 2004, 160 p., ISBN : 2-7475-6744-3, 14,50

Quel modèle audiovisuel européen ?, Frédéric Sojcher, Pierre-Jean Benghozi (dir.), Paris, L'Harmattan, 2003, ISBN : 2-7475-5030-3, 22

Issu d'une recherche universitaire, l'ouvrage de Pervenche Beurier est sous-titré « vers la création d'un espace cinématographique européen ? ». La réponse est presque déjà contenue dans la formule interrogative employée et dans l'idée d'une direction à suivre qui laisse supposer que nous n'y sommes pas encore !

L'auteure dresse un portrait quelque peu kafkaïen de toutes les réflexions, négociations et accords passés dans les domaines du cinéma depuis les années 50. Faire ce constat est réellement utile, dans tous les sens du terme, pour comprendre les programmes de soutien, mieux percevoir le fonctionnement de ces institutions, et mettre en perspective ce que pourrait être une politique efficace de soutien à l'art cinématographique. Ce livre rejoint, dans ses conclusions et dans ses interrogations, un autre ouvrage paru chez le même éditeur. Il s'agit des Actes d'un colloque organisé à Turin en mars 2000 par l'European Audiovisual Seminar (EASS). Des chercheurs-universitaires et des professionnels de l'image, issus de dix pays européens, questionnent l'existence d'un modèle audiovisuel européen. Les interventions retranscrites sont de très haute facture. Elles nous permettent de mieux appréhender les très nombreuses problématiques auxquelles nous sommes confrontés dans la construction européenne. Il ne s'agit pas seulement de cinéma ou d'audiovisuel, mais aussi de culture, d'identité, de modèle de société, de liberté de penser.

« Le cinéma est une industrie culturelle, à la fois septième art et enjeu économique, source de richesses culturelles et commerciales ». Dès le début de son analyse, P. Beurier explique pourquoi les politiques européennes de soutien au cinéma ont mis si longtemps à voir le jour. Le milieu du cinéma et les créateurs doivent affronter en permanence une situation schizophrénique. D'un côté, une industrie très libérale, basée sur le profit, les règles d'un marché concurrentiel et des indices exclusivement quantitatifs. De l'autre, la prise de conscience des citoyens et des politiques que l'image est aussi le ferment d'une identité culturelle, un modèle de société qui fait ou fera référence ainsi qu'un véritable enjeu de civilisation qui impose le soutien à la création. P. Beurier nous explique toutes les étapes de la construction cinématographique européenne. Le chemin est long et semé d'embûches ! En 1953, les Français ont proposé « un pool européen du cinéma ». L'idée a fait son chemin, lentement : ce n'est que dans les années 80 que le Conseil de l'Europe et la CEE ont mis en place des politiques d'aide. Le programme MEDIA

(Mesure d'Encouragement au Développement de l'Industrie Audiovisuelle Européenne) sera mis en œuvre à partir de 1987. Nous sommes à l'heure de MEDIA PLUS (2001-2005) qui intéresse les 15 premiers pays de la CEE, plus 4 depuis 2002 (Bulgarie, République Tchèque, Estonie, Lettonie, Pologne et Slovaquie) et 3 en 2003 (Lituanie, Slovaquie, Chypre). MEDIA intervient en amont du processus de production (formation, développement des projets, repérages, écritures, etc.) et, en aval, sur la distribution et l'exploitation (avec Europa cinéma). Eurimages est un fonds (remboursable) créé en 1988 sous les auspices du Conseil de l'Europe. L'adhésion des pays européens est volontaire (y adhèrent également Croatie, Roumanie, Suisse, Turquie et Hongrie). 90% du fonds est destiné aux coproductions « pour créer quelque chose qui est supranational » selon R. Olla (administrateur). Ce résumé informatif explique, s'il était besoin, la complexité des partenariats multilatéraux intra européens.

À l'heure de l'Europe à 25, et d'une éventuelle constitution régissant le système de fonctionnement inter États, se pose avec urgence la problématique de l'adéquation entre discours et moyens mis en œuvre (21 M€ pour Eurimages soit la moitié du budget d'un seul film hollywoodien en 2001), et de l'harmonisation des lois, des règles de fonctionnement et des statistiques (puisque les pays ne classent pas les films de la même manière). Mais, au-delà des cinématographies nationales et de la diversité des peuples, l'espace européen audiovisuel ou cinématographique existe-t-il réellement ? Comment définir un film européen, et donc une politique cinématographique, quand il est bien difficile de déterminer ce qu'est la culture européenne ? Les Actes du colloque de l'EASS posent toutes ces questions avec acuité et proposent des éléments de réponse, mais bloquent toujours sur le même sujet : le cinéma américain. Il est, en effet, très présent et bien accroché. Les films américains couvrent en Europe de 75 à 90% de la distribution (Grande-Bretagne, Pays-bas ou Allemagne) et près de 65% en Italie ou en France. Alors qu'il y a deux décennies le marché américain était suffisant pour rentabiliser les blockbusters, ils sont maintenant largement dépendants d'une exploitation en dehors de leur marché intérieur. Selon Y. Thiec, secrétaire général de l'EASS : « Pour les États-unis d'Amérique (...) le secteur audiovisuel est l'un des tout premiers secteurs d'exportation ». Si l'on traite le sujet d'un point de vue strictement financier, le déficit commercial entre l'Europe et les États-Unis était en 2000 de plus de 8 milliards d'Euros (source : Observatoire européen de l'audiovisuel/www.obs.coe.int). L'Europe défend l'« exception culturelle » contre le libéralisme sans concession de l'entertainment américain. La question a déjà fait couler beaucoup d'encre lors des négociations du Général Agreement on Trade in Service (GATS) ou de l'Accord Multilatéral pour l'Investissement (AMI) dans le cadre de l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC). Le sujet est d'importance parce qu'il met en jeu l'identité et l'image des citoyens européens. Ces deux ouvrages intéresseront donc tous ceux qui souhaitent continuer à défendre l'idée que la culture, dont le cinéma et l'audiovisuel font partie, n'est pas un service commercial comme un autre.

François Campana

Professeur associé, université de Censier-Paris III,
Directeur de la revue *Projections*
Directeur de KYRNEA : un été au ciné/cinévilles

Mieux connaître le théâtre amateur

Du théâtre amateur, approche historique et anthropologique, Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), Éditions du CNRS, 2004, 380 p., ISBN 22-271-06182-2, 49 €

Que sait-on du théâtre amateur, aujourd'hui, en France ? Pas plus que trois ou quatre choses, purement statistiques ou descriptives. Plusieurs milliers de compagnies, affiliées ou non à des fédérations, répandues à travers le territoire, peuvent se ranger sous cette enseigne. Elles sont présentes dans tous les milieux sociaux, à la ville et à la campagne, dans les entreprises et dans les universités, soit qu'elles exercent une activité de loisirs, soit qu'elles nourrissent une vraie ambition artistique et sociale.

Aux yeux de l'État, leur définition est purement comptable : est amateur celui qui fait du théâtre gratuitement, sans en tirer de bénéfice personnel, hors de toute contrainte et obligation. C'est la même définition minimale que retiennent les Assedic pour reconnaître les professionnels : on n'accède à ce statut qu'à partir du moment où l'on peut faire état de 506 heures de travail rémunéré dans l'année (ou, nouvelle version encore controversée, en onze mois). Et encore ceci : le théâtre amateur est, dans tous les cas, une activité de proximité, qui se produit dans un cercle restreint, entraîne une certaine convivialité et suppose un amour désintéressé de l'art. Ce qui se traduit dans le langage courant par une note dépréciative : alors que le professionnalisme est donné en exemple de la compétence et de l'esprit de sérieux, l'attitude de l'amateur renvoie à de l'à-peu-près, à de la naïveté et à de l'irréflexion.

Voilà qui est un peu court pour désigner une activité qui concerne des dizaines de milliers de personnes et qui demeure vivace malgré les changements advenus au fil des années dans les arts du spectacle. Ce paradoxe a le don d'intriguer fugacement les hommes politiques quand ils prennent en charge le portefeuille de la culture : à leur arrivée aux affaires, ils manquent rarement d'annoncer qu'ils vont s'occuper de cette nébuleuse passionnante qu'est la pratique amateur. Si la situation les y incite, ils commandent un rapport ou installent une commission. Les jours passent, les élans innovateurs s'apaisent et l'on en reste au même point.

D'où l'importance de la recherche entreprise en 1998 au Laboratoire des arts du spectacle (Laras) du CNRS, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux : le séminaire qu'elle y a ouvert a mobilisé pendant plusieurs années historiens, acteurs, metteurs en scène, chercheurs, auxquels se sont joints des spécialistes venus d'autres disciplines (psychanalyse, sociologie, études politiques). Le résultat de ce considérable travail nous est aujourd'hui livré dans un fort

volume illustré, assorti de notes, de chronologies et d'une impressionnante bibliographie. Cet ouvrage s'articule autour de cinq axes principaux : après avoir étudié les rapports entre les deux univers, amateur et professionnel, à travers leur longue histoire, en privilégiant des études de cas (Shakespeare, le théâtre yiddish, Bussang), l'analyse se focalise sur la poétique propre à la pratique amateur et sur les espaces où elle s'inscrit. Cela fait, il devient possible de sortir des définitions étroites et aborder un aspect plus inattendu, mais passionnant de cette histoire parallèle : l'influence de la démarche amateur sur le travail des professionnels (de Godard à Vitez), toujours menacé de devenir prisonnier de ses propres codes. L'ouvrage, pour terminer, s'intéresse à la fécondité du théâtre amateur dès le moment où il s'applique à un autre objet que la seule production de spectacles : le lecteur bénéficiera alors de passionnants aperçus sur la notion de convivialité, sur l'impact du théâtre dans la formation des ingénieurs (exemple de l'Insa de Lyon), et en liaison avec le milieu éducatif en Angleterre (expérience du « Théâtre des Jeunes », assez comparable à nos essais d'éducation artistique). On ne dissimule pas enfin la gravité de ce qui peut être considéré comme un échec, emblématique, à mes yeux, de la crise plus générale du théâtre et du public : je veux parler de la décadence du théâtre universitaire en France, qui fut pourtant à la source du renouveau du théâtre professionnel dans les années 70.

En résumé, ce livre est une somme tout à fait originale en ce qu'elle va à l'essentiel des idées et des faits, quitte à réduire la part faite à l'anecdote et à la petite histoire. C'est la généalogie du théâtre amateur qui a intéressé les auteurs et, plus encore, les diverses déclinaisons de sa poétique, illustrée à travers des expériences précises et minutieusement relatées (en Indre-et-Loire, dans le Jura, en milieu rural). Comme il faudrait citer tous les auteurs, je n'en citerai aucun, tant il serait injuste de privilégier tel ou tel des textes ici réunis. Je ne me dispenserai pas, cependant, de rappeler l'importance du rôle que joue le Laboratoire des Arts du Spectacle du CNRS dans une discipline aux contours de plus en plus précis et qui contribue si fortement à la connaissance des évolutions de l'esprit public et des sensibilités collectives, ainsi qu'à l'histoire des formes et des idées en France et en Europe. Cette recherche-ci est à sauvegarder et à conforter, tout comme celles qui ont cours dans les sciences qu'on appelle dures.

Robert Abirached
Professeur émérite, université Paris X-Nanterre

Théâtre public : des pionniers aux héritiers

Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981), Pascale Goetschel, Presses universitaires de France (avec le concours du Comité d'histoire du ministère de la Culture), Paris, 2004, 504 p., ISBN : 2-1305-3738-3, 38 €

Cinq et un font six. Ils ne furent d'abord que six, des premiers centres dramatiques nationaux (CDN) au Théâtre national populaire (TNP), ces établissements à travers lesquels l'État et les collectivités locales manifestaient enfin leur volonté de démocratiser l'accès à l'art dramatique. De ces exemples procèdent désormais des dizaines de structures confrontées à des choix difficiles en termes de missions, de programmation, de fonctionnement et surtout d'emploi.

Pour envisager l'avenir des institutions théâtrales dont la République s'est dotée, il importe de connaître leur genèse. Maître de conférences à l'Université Paris I, Pascale Goetschel, avait consacré sa thèse à « La décentralisation théâtrale en France de la Libération à la fin des années 1970 »¹. L'ouvrage qu'elle en a tiré consolide la riche bibliographie déjà suscitée par le sujet². Pour ceux qui méditent sur la postérité du théâtre public³, ce travail éclaire bien des questions à vif. Livré avec annexes, index et bibliographie (mais sans chronologie), son matériel savant et vivant fait vite oublier une ou deux inexactitudes bénignes⁴.

Renouveau et décentralisation

Les fondateurs avaient conscience de la dualité de l'enjeu. D'une part, il s'agissait de régénérer l'art dramatique en se souvenant des leçons du Cartel, dont la paternité sur l'entreprise est attestée par l'assistance que trois de ses membres – Gaston Baty, Charles Dullin et Louis Jouvet – offrirent aux jeunes CDN. Si ceux-ci « ne sont pas de petits TNP »⁵, Jean Dasté, Hubert Gignoux, Roland Piétri, Maurice Sarrazin et leurs compagnons partagent avec Jean Vilar le désir de rafraîchir le répertoire, de l'ouvrir aux pièces étrangères, de monter des textes contemporains, de clarifier la mise en scène, de simplifier les décors, d'impliquer les acteurs. D'autre part, il faut implanter des troupes aux quatre coins de ce pays qu'on affublera encore longtemps de « ce mot hideux de province »⁶, l'organisation de spectacles dans les cantons ruraux permettant de dispenser les bienfaits de l'art dans la profondeur du territoire, comme l'indique le plan de tournée du Centre dramatique de l'Est en 1957⁷. Les puristes jugeront cette décentralisation d'avant 1982 fort partielle du point de vue juridique, car le Ministère ne renonce guère à ses prérogatives, et très relative sur le plan économique, puisque l'État apporte la plus grande part des subventions que réclament les centres.

Cependant, le mouvement procède bien du cœur vers la périphérie, dans la mesure où la volonté de l'administration centrale motive l'émergence d'institutions territoriales. Ce modèle de coopération publique connaîtra une large extension par la suite. Non seulement il préfigure les solutions adoptées par André Malraux et ses collaborateurs afin de relancer la création des CDN et d'édifier les maisons de la culture, mais il anticipe les pratiques contractuelles initiées par les gouvernements de François Mitterrand au profit d'autres réalisations. Il annonce même le système des financements croisés dont dépendent aujourd'hui tant d'organes. Dès 1957, longtemps avant que les départements n'affirment leurs compétences culturelles et ne soient rejoints en ce domaine par les régions, les conseils généraux contribuent au budget des CDN aux côtés des communes⁸. De là à dire que la décentralisation théâtrale sert de matrice à la politique culturelle de la France, il y a un saut qu'on se gardera d'effectuer, non par égard pour Pascal Ory qui fait remonter l'origine de cette catégorie d'intervention au Front populaire de Jean Zay et de Léo Lagrange, envers Philippe Urfalino qui date cette « invention » de l'arrivée de l'auteur de *L'Espoir* rue de Valois, ou vis-à-vis de Vincent Dubois qui en retrace la longue gestation⁹, mais pour tenir compte des multiples sources d'inspiration de l'action publique.

Directeur de recherche et préfacier, Jean-François Sirinelli promeut une « histoire culturelle du temps présent » qui regarde les hommes et les femmes, les pratiques et les publics, les arts et les œuvres de plus près qu'une simple histoire administrative¹⁰. Montrer le théâtre à travers ses acteurs : c'est bien le moins qu'on puisse attendre de ce programme. Pascale Goetschel y souscrit en livrant des témoignages recueillis parmi les essais des pionniers, leur correspondance, leurs confessions à la presse, ou lors d'entretiens personnels. Des troupes, elle dit les difficultés et pas seulement les succès. Loin des légendes, elle raconte les comédiens partagés entre permanents et saisonniers, les tournées en car dans des théâtres mal équipés, les salles à moitié pleines, les critiques mitigées, les inévitables compromis dans le choix des pièces. Inutile d'insister sur la tâche accomplie par Jeanne Laurent : Marion Denizot s'est chargée d'éclairer le rôle de l'énergique sous-directrice au sein d'une administration peu soucieuse de théâtre¹¹. Elle sut tisser autour d'elle un réseau de compétences et de connivences qui lui permit de déjouer les réticences du directeur général des Arts et des Lettres, ainsi que de suppléer l'absence de volonté des cabinets de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts. Sa fermeté sur les principes n'eut d'égale que sa souplesse dans les méthodes. Après son éviction en octobre 1952, il fallut attendre un autre régime et un nouveau ministère pour voir son œuvre reconnue et poursuivie, quoi qu'elle en protestât.

L'arrivée d'André Malraux au gouvernement sonnait un second départ. Le général De Gaulle en personne reçut les directeurs de CDN à l'Élysée. Un centre dramatique naquit à Tourcoing, avec André Reybaz, tandis que des subventions

étaient accordées aux « troupes permanentes » de Roger Planchon (Villeurbanne), René Lesage et Bernard Floriet (Grenoble), Jacques Fornier (Beaune), André Mairal (Champagne), Michel Fontayne (Marseille), Jean Guichard (Nantes), Guy Rétoré (Paris 20^e), Gabriel Monnet (Bourges), Cyrille Robichez (Lille) et Jo Tréhart (Caen). Tous ou presque concevaient ce statut comme une étape dans l'ascension vers le titre de CDN. En fait, l'écrivain-ministre songeait moins au théâtre qu'aux futures maisons de la culture que celui-ci devait nourrir de son expérience et de ses forces. Avec des variantes d'un responsable à l'autre, selon qu'il laissât les commandes à Pierre Moinot, Emile-Jean Biasini, Gaétan Picon ou Francis Raison, l'État semblait vouloir concentrer ses moyens, qui restaient faibles, sur quelques pôles urbains. Ses fonctionnaires n'osent pas avouer qu'ils suivent deux politiques avec la dotation d'une seule. D'après P. Goetschel, « concordés », « palinodies », « discordes » rythment les rapports de l'action culturelle avec la décentralisation. Au fur et à mesure que leur nombre augmente, les troupes entament un mouvement de repli qui les amène à se cantonner dans le théâtre ou la maison qui leur sert de foyer et à se rétrécir autour du metteur en scène.

Le tournant de 1968, analysé en détail par Marie-Ange Rauch¹², précipite une évolution qui conduira peu à peu la décentralisation à se passer de troupes et de tournées. « Politisation » selon Francis Jeanson ou « Création toute ! » suivant Roger Planchon ? Avec autant d'intuition que d'ironie, Hubert Gignoux et André Steiger ont exposé dès le mois d'avril la crise imminente sur le plateau de ce qui deviendra bientôt le Théâtre national de Strasbourg (TNS), dans un spectacle intitulé *Une très bonne soirée*. L'abandon graduel d'un certain idéal du travail collectif au service du public et à travers un territoire semble inexplicable si l'on s'en tient aux déclarations des uns à Villeurbanne, aux opinions des autres à Paris ou Avignon. Elle se comprend mieux au regard de la stagnation des budgets et de l'évolution de la condition du comédien, car l'instauration en 1969 d'un régime spécifique d'allocation chômage pour les artistes et techniciens du théâtre offre une solution de substitution à l'emploi permanent.

Imposée en 1972 par le ministre des Affaires culturelles Jacques Duhamel à son collègue des Finances Valéry Giscard d'Estaing, la contractualisation des CDN conforte les artistes en leur garantissant à la fois des crédits pour trois ans et l'autonomie dans l'exercice de leur mandat. Dix-neuf centres en bénéficient, dont plusieurs absorbent ce qui subsistait des troupes permanentes, label délaissé désormais. Appliquée par Guy Brajot, qui demeure neuf ans en poste rue Saint-Dominique, cette réforme prépare le terrain au rajeunissement des cadres dont le secrétaire d'État Michel Guy donne le signal en 1974. Avec Jean-Pierre Vincent et ses amis au TNS, ailleurs Jean-Pierre Bisson, Daniel Benoin, Robert Gironès ou Gildas Bourdet, mais encore Patrice Chéreau, Bruno Bayen ou Georges Lavaudant en position de codirection, les héritiers ont-ils remplacé les bâtisseurs ? À la lecture de Pascale Goetschel, force est de constater que les caractéristiques des CDN d'aujourd'hui, avec leurs directeurs mieux outillés mais plus

solitaires, pointaient longtemps avant que Jack Lang ne les développe en les multipliant. Entre-temps les compagnies ont essaimé et des entrepôts les ont abritées ; le théâtre français a commencé à regarder vers l'extérieur ; son écriture a exploré des voies obscures ; ses scènes se sont ouvertes à des formes plus gestuelles que textuelles. Mais cette mutation-là relève d'un récit différent, que l'historienne ne pouvait qu'esquisser.

Emmanuel Wallon

Maître de conférences à l'université Paris X-Nanterre

- 1 Thèse pour le doctorat d'histoire soutenue en 2000 à l'Institut d'études politiques de Paris, sous la direction de Jean-François Sirinelli.
- 2 Bibliographie disponible en ligne sur le site www.observatoire-culture.net
- 3 Voir notamment Robert Abirached, *Le théâtre et le prince*, Plon, Paris, 1992, rééd. en cours, en deux volumes : Actes Sud, Arles, 2005.
- 4 *Erratum* dans une citation rapportée du doyen Hauriou, p. 25.
- 5 Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre*, op. cit., p. 151.
- 6 André Malraux, Discours pour l'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens, 19 mars 1966.
- 7 Voir P. Goetschel, *Renouveau...*, carte p. 207.
- 8 *Ibidem*, p. 122.
- 9 Voir Pascal Ory, *La belle illusion, Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Plon, Paris, 1994 ; Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle, Comité d'histoire du ministère de la culture, La Documentation française, Paris, 1996, rééd. Hachette, « Pluriels », Paris, 2004 ; Vincent Dubois, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, Paris, 1999.*
- 10 Voir Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, Armand, Colin, Paris, rééd. 2004.
- 11 Cf. Marion Denizot-Fleury, "Jeanne Laurent, sous-directeur des Spectacles et de la Musique (1946-1952)" thèse pour le doctorat en arts du spectacle, sous la direction de M. Robert Abirached, Université Paris X-Nanterre, décembre 2002, publication en cours.
- 12 Marie-Ange Rauch, "Le théâtre en France en 1968, Histoire d'une crise", Thèse pour le doctorat de lettres, sous la direction de Robert Abirached, Université Paris X-Nanterre, 1994.

La bibliographie sur la décentralisation théâtrale qui accompagne cet article est disponible sur le site : www.observatoire-culture.net

Brève

Cartographies régionales du spectacle vivant,

4 tomes, décembre 2003, avril 2004, Observatoire des politiques du spectacle vivant, DMDTS, ministère de la Culture et de la Communication.

Les quatre tomes des cartographies régionales réalisées par l'Observatoire des politiques du spectacle vivant de la DMDTS, de même que la cartographie nationale, méritent un signalement tout particulier au sens où ces parutions constituent incontestablement le seul socle commun de connaissances de ce secteur à partir desquelles il est possible de comparer, d'analyser, de discuter, de proposer. Alimentée par les sources des DRAC et la base de l'Observatoire, la batterie de données structurées et fiables issues de ce travail permet ainsi d'y trouver des informations indispensables à toute politique : implantation, financements, activités, localisation, etc. Conçu comme un outil d'aide à la décision, cet état du spectacle vivant et de ses réseaux devrait permettre d'alimenter tout particulièrement la réflexion des collectivités territoriales qui peuvent y puiser, pour un peu que l'on s'y penche, les scénarios prévisibles du développement de ce secteur.

M. F.-B

De l'évolution de l'emploi culturel...

L'emploi dans le secteur culturel, d'après le recensement de la population de 1999, in Les notes de l'observatoire de l'emploi culturel, série « Données de cadrage », n° 31 et n° 32, DEP., Paris, février et septembre 2004, 35 p. et 86 p.

Emploi et spectacle, Synthèse des travaux de la Commission permanente sur l'emploi du Conseil national des professions du spectacle (CNPS) 2003-2004, in Les notes de l'observatoire de l'emploi culturel, Hors série, n° 33, DEP., Paris, 2004,

Les dernières publications de l'observatoire de l'emploi culturel offrent une vision synthétique des évolutions de l'emploi culturel en France. Elles répondent à une volonté d'évaluation des conditions d'emploi des professionnels de la culture. Les données ont été établies grâce à une exploitation du recensement de la population Insee de 1990 et 1999. Concernant plus spécifiquement les professions du spectacle et de l'audiovisuel, l'analyse s'est enrichie de sources variées.

Les données utilisées livrent une estimation quantitative et une caractérisation de l'emploi dans le secteur (entreprises, associations, services municipaux, entreprises individuelles) dont l'activité principale, définie par référence à la nomenclature d'activité française (NAF), relève du champ culturel. Cette approche permet de décrire les spécificités des actifs du secteur culturel (âge, sexe, diplôme...) et de leurs emplois (nature du contrat, salariat, non salariat) ainsi que leurs professions (technique, administratif, artistique). Les trois études montrent, en premier lieu, une hausse de l'emploi, beaucoup plus forte dans le secteur culturel que dans l'ensemble de l'économie (11 % contre 4 % en moyenne sur la période). En 1999, il existe selon l'Insee, 430 000 actifs dans le secteur culturel, soit 2 % de la population active occupée. Cette forte hausse est liée à l'essor de l'emploi dans les secteurs du spectacle et des industries culturelles. L'analyse des données, par sexe et par âge, indique une évolution de l'emploi culturel, comparable à l'évolution globale de la population active. En 1999, les femmes représentent 47 % des actifs du secteur et la part des moins de 25 ans et des plus de 60 ans diminue. L'une des spécificités de l'emploi culturel est le niveau élevé de diplôme, caractéristique qui s'est accentuée depuis 1990 : 43 % des actifs ont au moins un Bac +2 (contre 25 % pour l'ensemble de la population active) et 27 % sont titulaires d'un diplôme au moins Bac +3. Dès 1990, on note l'importance du non salariat, du travail à temps partiel, des CDD et autres formes de contrat hors CDI (vacation, intérim, CDD dits « d'usage »). En 1999, la part du travail non salarié par rapport au travail salarié est deux fois plus élevée que dans le reste de la population active (22 % contre 12 %). La croissance du temps partiel renforce l'idée d'une fragilisation de l'emploi dans le secteur culturel. En second lieu, les travaux

du Département des études et de la prospective permettent d'établir une typologie des régions françaises métropolitaines et soulignent l'existence d'un clivage territorial. La région Ile-de-France se distingue nettement, car elle concentre à elle seule 46 % des actifs du secteur culturel, proportion deux fois plus élevée que pour l'ensemble de la population active occupée. Les professions littéraires y sont sur-représentées, tout comme les activités d'édition, presse, radio, télévision, cinéma et vidéo. Les actifs y sont plus diplômés qu'ailleurs et majoritairement salariés. Viennent ensuite les régions Rhône-Alpes, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Corse, Languedoc-Roussillon et Midi-Pyrénées où le poids des actifs du secteur culturel est supérieur à la moyenne. Le spectacle vivant ainsi que les artistes de spectacle y occupent une place prépondérante et le non-salariat est très développé. Les autres régions françaises présentent une part moins importante d'emploi culturel. La Bretagne, l'Alsace, la Lorraine et le Nord-Pas-de-Calais, concentrent toutefois beaucoup d'emplois dans les activités de presse et les journaux publicitaires. Les actifs travaillent massivement dans le secteur public, ce qui est à mettre en relation avec la part importante des professionnels des bibliothèques et des archives, ainsi que celle des professeurs d'art. Enfin, les régions restantes, 46 % du territoire métropolitain, sont des zones moins urbanisées, où l'emploi culturel est présent sous forme de petites unités économiques (commerce de détail de livres, de journaux...). La part des non salariés au sein des actifs, y est plus importante qu'en moyenne.

La crise sociale, ouverte par la réforme du dispositif d'assurance chômage des intermittents en 2003, ravive la réflexion autour de la problématique de l'emploi dans le spectacle. La synthèse des travaux de la Commission Permanente sur l'Emploi du Conseil National des Professions du Spectacle (CNPS), rassemble et inventorie l'ensemble des sources statistiques disponibles, en vue d'une analyse plus fine du secteur. Ont été examinées : les sources de l'Insee (recensement de la population, enquête emploi et DADS), les données de l'Agence Centrale des Organismes de Sécurité Sociale, ainsi que six sources professionnelles (la Caisse des Congés spectacles, l'Unedic, Audiens, l'ANPE culture-spectacle, le fichier historique de l'ANPE et l'Afdas). La convergence globale des données confirme la forte croissance des professionnels travaillant dans le spectacle au cours des dernières années. Elle insiste toutefois sur la fragilisation de ce secteur, du fait de l'augmentation de l'emploi salarié intermittent (qui s'est généralisé chez les danseurs, comédiens et musiciens) et de la baisse du salariat à durée indéterminée. Si les effectifs des artistes ont triplé entre 1987 et 2001, on constate que leur durée moyenne annuelle de travail et leur rémunération annuelle moyenne chutent fortement. Ces travaux sont à poursuivre, notamment pour affiner la recherche concernant les champs de l'audiovisuel et du spectacle enregistré, pour apporter un éclairage complémentaire sur les entreprises de ce secteur et développer un véritable système d'information sur l'emploi culturel en région.

Soazig Hernandez

Sociologue, Université Pierre Mendès France, Grenoble II

Edina Soldo

Économiste, Université Paul Cézanne, Aix-Marseille III

Brèves

Les bibliothèques des collectivités territoriales, Claudine Belayche, Hugues Van Besien, Éditions du Cercle de la Librairie, coll. Bibliothèques, Paris, 2004, 320 p., ISBN : 2-7654-0891-2

L'ouvrage permet d'examiner de manière pratique la question de la bibliothèque dans son environnement territorial et d'approfondir les règles et les éléments concrets nécessaires à la mise en œuvre de son projet (modes de gestion, budgets, comptabilité publique, ressources humaines, accueil du public, acquisition et gestion des collections). La bibliothèque est donc traitée en service public au sens de son ancrage dans les politiques locales et de son action vers le territoire et ses habitants. Cette approche est d'autant mieux pensée qu'elle prend en compte les transversalités possibles au service du projet de la bibliothèque : coopération avec d'autres établissements (en commençant par les autres bibliothèques) et d'autres domaines de l'action publique : éducation nationale, santé, justice, coopération internationale, politiques contractuelles.

Les bibliothèques, Anne-Marie Bertrand, Éditions La Découverte, coll. Repères, Paris, 1998, rééd. 2004, 124 p., ISBN : 2-7071-4334-0

La bibliothèque, nous rappelle Anne Marie Bertrand, relève du politique. Cet établissement est espace public, lieu commun dans la ville, source d'information et de construction de soi et du jugement critique. Cet ouvrage de référence (nouvelle édition) bien ancré sur les enjeux culturels, technico-économiques et politiques permet d'aborder rapidement et concrètement l'histoire des bibliothèques et des médiathèques, leurs caractéristiques, leur organisation, leur rôle et leur fréquentation. Un outil indispensable pour les élus et les responsables culturels qui pose le rôle des médiathèques comme pare-feu au nivellement des cultures et à la marchandisation.

Livre vert des politiques culturelles des collectivités territoriales en Europe, Les Rencontres Association des Villes et Régions de la Grande Europe pour la Culture, Editions GREC, octobre 2004, 62 p.

Quel est le rôle de l' élu à la culture dans la construction des politiques culturelles européennes ? En 2002, les membres du réseau d'élus culturels européens « Les Rencontres » créé pour les élus en charge de la culture et de l'éducation dans les différentes collectivités territoriales de l'Union européenne, ont décidé de la rédaction d'un Livre vert sur les orientations qu'ils souhaitaient adopter au niveau européen. Aboutissement de leur réflexion et élément d'action pour l'avenir, ce document est le fruit de deux années pendant lesquelles ont été organisées de nombreuses séances de réflexion et de débats. Quatre grands thèmes sont abordés : la place des collectivités territoriales dans la construction culturelle européenne, la politique culturelle en Europe, la mise en place de politiques culturelles, les actions et perspectives.

J.-P. Q.

Stratégies pour l'action culturelle, Elisabeth Caillet et Odile Coppey, L'Harmattan, 2003, 123 p., ISBN : 2-7475-5629-8, 12,20 €

Cet ouvrage court, synthétique et théorique, est axé sur les méthodes de travail à adopter dans un équipement culturel. Ses deux auteurs, Elisabeth Caillet et Odile Coppey, s'adressent essentiellement aux professionnels de l'action culturelle. Elles souhaitent leur faciliter la tâche en leur donnant des outils de travail théoriques, importés du monde de l'entreprise de production, partant du principe que les équipements culturels doivent, de plus en plus, être considérés comme des entreprises culturelles. Elles proposent donc une démarche type illustrée par quelques exemples concrets, qui ne représente toutefois pas une recette à appliquer telle quelle à la réalité : il faut, bien sûr, se réappropriier ensuite les outils proposés.

Fragments d'un discours culturel, Marc Bélit, Éditions Séguier, 2003, 472 p., ISBN 2-84049-371-3, 20 €

Ce recueil de textes rassemble les éditoriaux publiés dans le journal mensuel de la scène nationale du Parvis à Tarbes par son directeur Marc Bélit, pendant une trentaine d'année, et leur mise en perspective actuelle au travers d'une vingtaine de notions clés telles que l'action culturelle, l'art contemporain, la décentralisation, l'exception culturelle, la création, les identités culturelles, etc. Il se positionne ici en observateur, depuis la scène nationale qu'il administre, et élabore à partir des observations régulières que constituent ces éditoriaux, un discours fragmentaire de la culture.

Une république documentaire. Lettre ouverte à une jeune bibliothécaire et autres textes, Jean-Luc Gautier-Gentès, Paris, BPI/Centre Pompidou, 2004, 176 p., ISBN : 2-84642-084-7, 19 €

Ce recueil de textes du doyen de l'Inspection générale des bibliothèques, Jean-Luc Gautier-Gentès, inaugure une nouvelle collection de la BPI dédiée aux grandes questions de société telles qu'elles résonnent dans l'espace public de la bibliothèque. Le point de départ de cette réflexion est une situation complexe à laquelle l'auteur a été confronté alors qu'il était en charge de l'inspection de la bibliothèque d'une municipalité Front National, et que celles-ci contrôlaient les acquisitions afin de mieux promouvoir l'idéologie de son parti. Cette expérience l'a conduit à réfléchir au lien entre la bibliothèque et le politique, et à chercher à définir le pluralisme alors mis en danger pour mieux le protéger. Dans ses autres textes, l'auteur traite aussi des thèmes de la médiation, de la neutralité et de la laïcité. A ces questions épineuses il ne prétend pas apporter de réponses toutes faites mais plutôt établir un manuel du « savoir penser », en fournissant des éléments de débats pour penser par soi-même, et permettre aux bibliothécaires de se constituer leur propre opinion et leur propre déontologie.

Brèves

L'enjeu des pratiques artistiques et culturelles amateurs, Confédération nationale des foyers ruraux, Injep, 2004., 91 p., ISBN : 2-11-094-864-7-1, 12 €

Cet ouvrage rassemble les interventions faites dans le cadre de « Courants d'art », l'Université rurale nationale sur les pratiques culturelles et artistiques en amateur, organisée en partenariat par la FNFR et l'Injep en mai 2003. Il ne s'agit pourtant pas seulement d'actes de colloques, puisque cette publication a été l'occasion de poursuivre la réflexion entamée au cours de cette université d'été en élargissant le propos. Quel rôle donner aux pratiques en amateur dans la société d'aujourd'hui? Comment participent-elles à la construction d'une culture vivante et réellement populaire? C'est en tentant de répondre à ces questions que l'ouvrage invite à reconnaître l'importance de ces pratiques et la nécessité pour les pouvoirs publics de s'impliquer dans leur développement et leur accompagnement.

La musique a-t-elle besoin des festivals?, Actes du colloque de France Festivals, 13 et 14 novembre 2003, France Festival, La Scène, 2004, 64 p., 10 €

Ce colloque, qui avait pour objet de mieux connaître les situations et préoccupations des festivals de musique en France, a réuni quelque 200 participants, professionnels et responsables de festivals pour réfléchir ensemble à la question des publics, des interprètes, de la place des festivals dans le développement des territoires, de la création, de la diffusion, de l'aspect économique de ces manifestations, et du développement de projets au plan *infra* et *supra* national. Ces actes représentent un document précieux et attendu des professionnels, puisqu'il rassemble de nombreuses informations sur les festivals qui faisaient grandement défaut jusqu'alors.

Culture toujours... et plus que jamais!, Martine Aubry (Coord.), Editions de l'Aube, 2004, 224 p., ISBN : 2-87678-990-6, 10 €

Cet ouvrage collectif, coordonné par Martine Aubry, réunit intellectuels, politiques, artistes et professionnels du secteur culturel, autour du thème de la culture pour le replacer au cœur de la pensée politique de gauche. Les contributions traitent des problématiques clés de la culture aujourd'hui, telle que son évolution face à la mondialisation ou à la construction européenne, ainsi que des débats autour de la décentralisation, de la démocratisation, de la création artistique ou encore des industries culturelles. L'objectif est de faire le point sur le domaine culturel dans notre société contemporaine et de nourrir le débat public tout en contribuant à la reconstruction d'une pensée de gauche, chose particulièrement nécessaire depuis le choc du 21 avril 2002. Le choix de ce thème part d'une conviction forte selon laquelle l'action politique passe par l'approfondissement du rapport à la culture, et qu'une société de progrès, de justice sociale, de liberté et d'égalité appelle un projet culturel fort.

S. D.

Éducation artistique et culturelle. Actions exemplaires 2003, ministère de la Culture et de la Communication (Département de l'éducation et des formations artistiques et culturelles), avril 2004, 138 p.

Ce document répond à l'une des missions de l'administration centrale du ministère de la Culture : réalisé par les services de la Drac, il a pour objet de faire connaître les actions les plus exemplaires de la politique menée par le ministère de la Culture et de la Communication, faire circuler les informations relatives à ces actions entre les Drac et contribuer à préparer la communication du ministère sur sa politique. Il présente ici des « actions exemplaires » en matière d'éducation artistique et culturelle, pour l'ensemble des régions, qui concernent les champs artistiques culturels que sont le théâtre, la musique, la danse, l'architecture, le musée, le livre et la lecture, ou encore l'éducation à l'image, le patrimoine, la culture scientifique, le cirque et la lecture du paysage.

E. R.

Des femmes des villes des musées. Culture, altérité, transmission, Direction des Musées de France, Maison des Femmes du Hedas, juin 2003.

Ce livre rend compte d'un colloque qui s'est déroulé à Pau en 2001. Il rassemblait des acteurs de trois expériences de coopération entre des musées et des structures associatives liées pour deux d'entre elles à des équipements de quartier. Il met en évidence l'importance de la mémoire et de la transmission dans les processus de socialisation. Il montre surtout combien les musées, lorsqu'ils entrent dans un jeu partenarial avec des associations ou des équipements sociaux sur une longue durée, peuvent être des outils précieux.

J.-L. B.

Only Connect. Arts touring and rural communities, François Matarasso, Comedia, 2004, 140 p., ISBN : 1 873667825

Ce rapport, réalisé par l'Agence Comedia, est le fruit d'un travail commandité par le National Rural Touring Forum (NRTF) en 2002. Il rend compte des résultats principaux de l'enquête réalisée à partir de 9 études de cas de scènes rurales en Angleterre et au Pays de Galles, restitue l'arrière-plan contextuel dans lequel évoluent les communautés rurales, leur partenariat culturel avec les aires urbaines ainsi que le travail artistique et les projets portés par les scènes rurales : qu'apportent-ils au modèle global des activités artistiques? Quel est leur apport en faveur de l'élargissement de l'accès à la culture? Quel est leur impact sur les publics?

L. P.

- **Agenda** p. 2
- **Ferdinand Richard**
L'exception culturelle : stéréotype, confusions, stratégies p. 4
- **Benoît Thiebergien**
Où est le monde ? p. 9
- **Alain Faure, Emmanuel Négrier**
Les bruissements intercommunaux et la lecture publique p. 13
- **Cécile Martin**
Culture et ville : évaluer pour évoluer p. 17
- **Philippe Chadoir, Jacques de Maillard**
Les enjeux culturels de la politique de la ville p. 18

Outils juridiques

- **Éric Baron**
L'exception culturelle dans le cadre des marchés publics p. 22

Dossier

Décentralisation culturelle : nouvelle étape

- **Jean-Marie Pontier**
La loi du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales p. 26
- **René Rizzardo**
Décentraliser, c'est responsabiliser, mieux répartir les rôles, mieux coopérer p. 28
- **Jean-Pierre Saez**
Les expérimentations de décentralisation culturelle en Lorraine et Midi-Pyrénées p. 31

- **Catherine Giffard**
La place des enseignements artistiques spécialisés dans la loi du 13 août 2004 p. 34
- **Michel Clément**
Patrimoine et décentralisation p. 36
- **Daniel Barroy**
La mise en œuvre de la loi de décentralisation dans le domaine du patrimoine p. 39
- **François Baraize, Philippe Maffre, Emmanuel Négrier**
Lecture publique et Archives départementales p. 40
- **François Deschamps**
La décentralisation culturelle phase 2 : les départements plus dubitatifs que conquis p. 43
- **Gille Pette**
La décentralisation culturelle : des régions attentives mais prudentes p. 45
- **Jean Perrin**
Quel rôle pour les grandes villes et leurs regroupements dans la décentralisation p. 46
- **Jean-Pierre Heintz**
Les villes et la décentralisation : enjeux et incertitudes p. 48
- **Yvon Rivoal**
Les interrogations des professionnels p. 49
- **Philippe Maillet**
Formation pour les métiers culturels de la fonction publique territoriale : les incidences de la loi du 13 août 2004 p. 50
- **Philippe Laurent**
Quelles finances locales pour la culture ? p. 52

Biblio

- **Olivier Moeschler**
Le non-public n'existe pas ! p. 55
- **Gil Arban**
Les moins de 15 ans et la culture : de la tutelle à l'autonomie p. 57
- **Guy Saez**
Histoire et politiques culturelles : deux incontournables p. 58
- **Antoine Hennion**
Les mutations du métier d'artiste : regard sur un autre sens de l'art p. 59
- **François Campana**
L'image des européens ? p. 61
- **Robert Abirached**
Mieux connaître le théâtre amateur p. 62
- **Emmanuel Wallon**
Théâtre public : des pionniers aux héritiers p. 63
- **Soazig Hernandez, Edina Soldo**
De l'évolution de l'emploi culturel p. 65
- **Brèves de biblio**
p. 8, 21, 38, 42, 56, 60, 64, 66

www.observatoire-culture.net

L'observatoire

<p><i>L'observatoire</i> 1, rue du Vieux-Temple 38000 Grenoble Tél. : +33 (0)4 76 44 33 26 Fax : +33(0)4 76 44 95 00 Courriel : redaction@observatoire-culture.net Site : www.observatoire-culture.net</p> <p>Président de l'association : Michel Fontès</p> <p>Directeur de la publication : Jean-Pierre Saez</p> <p>Rédacteur en chef : Jean-Pierre Saez</p> <p>Rédactrice en chef adjointe : Lisa Pignot</p> <p>Comité de rédaction : Martine Ducor Michèle Ferrier-Barbut</p>	<p>Cécile Martin Lisa Pignot Jean-Pascal Quiles</p> <p>Secrétaire de rédaction : Cnossos</p> <p>Agenda : Martine Ducor</p> <p>Secrétariat : Louise Rollet Emilie Chassard Samia Hamouda</p> <p>Ont collaboré à ce numéro : Robert Abirached Gil Arban François Baraize Éric Baron Daniel Barroy Jean-Louis Bernard François Campana Philippe Chadoir</p>	<p>Michel Clément François Deschamps Sandrine Dupuy Alain Faure Michèle Ferrier-Barbut Catherine Giffard Jean-Pierre Heintz Antoine Hennion Soazig Hernandez Philippe Laurent Philippe Maffre Jacques de Maillard Philippe Maillet Cécile Martin Olivier Moeschler Emmanuel Négrier Jean Perrin Gilles Pette Lisa Pignot Jean-Marie Pontier Jean-Pascal Quiles Elisabeth Renau Ferdinand Richard Yvon Rivoal</p>	<p>René Rizzardo Guy Saez Jean-Pierre Saez Edina Soldo Benoît Thiebergien Emmanuel Wallon</p> <p>Fabrication : Imprimerie des Deux-Ponts Gières Tél. 04 76 59 19 59 N°ISSN 1165-2675 Dépôt légal, 1^{er} trim. 2005.</p>
---	--	--	--

abonnement

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

2 numéros par an : 26 € (170,56 FF)

4 numéros pour 2 ans : 48 € (318,16 FF)

À retourner à :
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
Courriel : abonnements@observatoire-culture.net
Site : www.observatoire-culture.net