

Territoire et culture

intervention de Jean michel LUCAS

Réflexions sur les politiques publiques de la culture, en France, et leurs rapports aux politiques territoriales.

Buenos-Aires

22 novembre 1999

Vous voudrez bien me pardonner de partir de l'expérience française pour détecter les relations ambiguës et souvent conflictuelles entre le territoire et la culture. J'ai la faiblesse de penser que la situation française peut illustrer ces tensions constantes entre les politiques publiques de la culture et les politiques publiques centrées sur le territoire, interroger la pertinence du concept de développement culturel qui prétend résoudre ces tensions et, je l'espère, contribuer aux débats qui vous animent.

J'évoquerai *d'abord* une idée force : la politique culturelle de l'Etat en France s'est construite, pas à pas, sur la conviction que *le secteur culturel méritait une approche particulière*, spécifique, pour tout dire, *autonome par rapport aux autres politiques publiques*. En un mot, cette conviction se traduit par l'idée que le soutien de l'Etat aux projets culturels doit, pour l'essentiel, être *fondé sur la qualité artistique du projet*, estimée *selon des critères propres aux milieux artistiques spécialisés*.

Il demeure que cette conception doit s'accommoder d'autres exigences qui s'imposent à l'Etat : il paraît difficile de soutenir des projets culturels de qualité sans songer à leur impact sur la société. Le soutien public ne peut guère bouleverser profondément les règles du marché libre ou de la vie publique. Plus précisément pour notre sujet, les projets culturels aidés par l'Etat doivent, peu ou prou, contribuer à élargir l'accès des populations à la culture et être mieux répartis sur l'ensemble du territoire. Je mentionnerai à ce stade les *difficultés que rencontre la politique culturelle de l'Etat pour concilier la recherche de la qualité artistique et le respect des exigences liées à la démocratisation culturelle et à l'aménagement harmonieux du territoire*.

Dans une seconde partie, je prendrai le problème à l'envers. Je *partirai du territoire*, plus exactement des politiques publiques qui s'y développent. En France, depuis la décentralisation administrative, les *collectivités locales ont une grande part de responsabilité* dans le développement de leur territoire. Elles peuvent, à ce titre, soutenir des projets culturels. Dès lors, les soutiens à la culture peuvent, dans certains cas, se limiter à accompagner les attentes des habitants, à satisfaire les artistes locaux, à jouer le territoire, ses habitudes, son mode de vie, son identité sans s'appesantir sur la préoccupation de qualité artistique. Le local ne s'embarrasse pas toujours de l'universel en art.

J'analyserai, dans ses grandes lignes, ces réactions des collectivités locales pour retenir une idée centrale : il ne suffit pas de financer des projets culturels pour prétendre avoir une politique culturelle digne de ce nom. *La politique culturelle doit aussi se préserver de la politique territoriale.*

Il me restera, *en troisième partie*, à tenter la synthèse. *Comment concilier les exigences contradictoires : l'exigence de la spécificité et de l'autonomie de la culture et l'exigence de développement et de cohésion du territoire ?* Je prendrai l'exemple d'une situation concrète, englobant dans un projet d'ensemble "activités artistiques" et "vie d'un quartier sensible". Le territoire et la culture peuvent marcher de conserve. Il faut toutefois s'imposer des règles du jeu très strictes et clairement énoncées. Il s'impose que les responsabilités de chaque acteur soient définies dans la transparence. La logique de la subvention donnée aux actions culturelles s'efface et laisse place à la notion de *mission de service public confiée par les maîtres d'ouvrage publics à des organismes culturels*, maîtres d'œuvre des actions sur le territoire et pleinement autonomes dans leurs choix artistiques. J'en tirerai quelques enseignements généraux. Ils porteront sur l'organisation de la politique culturelle sur le territoire ainsi que sur la *qualification et l'évaluation artistiques des projets*. La perspective s'ouvre alors de penser des projets culturels et artistiques où la dynamique territoriale locale se conjugue aussi chez les autres, dans une mouvance qui marie l'ici et l'ailleurs, les territoires de développement global et les territoires des arts.

I- La politique culturelle de l'Etat à l'épreuve de la qualité artistique

Je rappelle d'abord qu'il existe, *depuis quarante ans*, en France, un **ministère de la culture** de plein exercice, dont le budget avoisine, aujourd'hui, 1% du budget de l'Etat, soit 15,6 milliards de francs. J'indique, aussi, pour planter le décor, l'importance des **collectivités territoriales** qui interviennent massivement dans le domaine de la culture, presque 2,5 fois plus que le ministère.

Le paysage est ainsi tracé qui montre la **diversité des interlocuteurs publics** et laisse deviner la **complexité de la situation française**.

Pour ne pas s'y perdre, quitte à simplifier à l'extrême, je tracerai en premier lieu le contour des missions confiées au ministère de la culture avant d'évoquer quelques aspects de l'organisation de la politique culturelle de l'Etat.

A) DES MISSIONS SPECIFIQUES ET DES DEBATS D'ORIENTATION.

L'Etat a identifié, progressivement, des **missions d'intérêt général** qu'il a confiées au **ministère chargé de la culture**. J'insisterai, d'abord, sur les **raisons d'être** du ministère de la culture lors de sa création(1). Autour de cette représentation naissent des **débats multiples** sur les raisons qui conduisent l'Etat à jouer un rôle actif dans la culture (2).

1) une vision première

La première étape du parcours est, bien sur, celle du commencement : la création du ministère, confié à **André Malraux**, par le général de Gaulle. Avant cela, l'Etat avait déjà développé une action publique significative dans le secteur culturel. **La véritable nouveauté est dans la représentation**, dans la vision de la mission que le ministère est appelé à remplir. Philippe Urfalino¹ s'est interrogé sur la signification de la création du ministère en 1959. L'originalité, ou peut-être mieux, la **singularité de la politique culturelle** de Malraux est "qu'elle correspond à une posture et à une tension".

a) La posture se lit dans la conviction du ministre que l'art a une place privilégiée dans l'évolution des sociétés humaines.

"La culture est l'héritage des œuvres du passé qui concourent à la qualité de l'homme" dit Malraux en 1959. Urfalino résume dans une formule : "*Seul l'art, touchant le cœur et les sentiments, peut rassembler*".

La mission première du ministère est donc imprégnée d'une grande noblesse : "*Notre travail, dit Malraux, c'est de faire aimer les génies de l'humanité, et notamment ceux de la France*". Il ajoute "*Les paroles du génie appartiennent à tous et notre fonction est de les faire connaître à tous pour que tous puissent les posséder*".

L'ambition de la qualité artistique, de la promotion des valeurs culturelles est ainsi au cœur du nouveau ministère.

Notons le immédiatement, cette finalité est **indissociable d'une autre finalité : celle de la démocratisation** de cette haute culture de référence universelle. La démocratisation consiste "à rendre les biens de la culture accessibles à tous les français, par des voies **autres que celles de la connaissance**"². Elle suppose de couvrir le territoire d'équipements culturels adaptés. Malraux a ainsi attaché son nom au programme de "décentralisation culturelle" que représentait les "**Maisons de la Culture**". L'objectif répond pleinement aux missions du ministère puisqu'une maison de la culture "est le lieu de rencontre et de confrontation par excellence entre la culture et **ceux qui veulent y accéder**, entre ceux qui délivrent le message et **ceux qui le reçoivent**, entre les artistes et leur public, et tout simplement entre les hommes entre eux." Malraux rappelait ainsi, en 1966, aux députés: "Nous devrions, dans les dix ans, avoir **une Maison de la Culture par département**." et il ajoutait : "ne jouons pas à créer une Maison de la Culture par an, bien gentiment, agissons sérieusement en sachant, mesdames et messieurs, que ce que je vous demande, c'est exactement vingt cinq kilomètres d'autoroutes"³

¹ Philippe URFALINO: "L'invention de la politique culturelle" La Documentation Française" .Paris.1996

² Expression d'Emile Biasini, reprise par André de Baecque : "les maisons de la culture" page 21, edition Seguers Paris 1967

³ Assemblée Nationale. Journal Officiel du 28 octobre 1966, p. 3976.

En clair, la culture universelle de qualité part à la conquête du territoire. Elle se déplace vers d'autres lieux que le centre parisien, sans pour autant modifier ses références et ses valeurs. Aux habitants de s'y adapter.

b) La "tension" dont parle Urfalino est liée à deux convictions de Malraux :

i) La mission du ministère est le rapport sensible avec les œuvres d'art et de l'esprit. Cela l'oppose aux missions du ministère de l'Éducation. Pour marquer la place spécifique de son ministère, Malraux affirme : *"La connaissance est à l'éducation, l'amour, peut être, est à nous"*. L'acte éducatif transmet du savoir. L'acte culturel est là pour nourrir l'imaginaire de l'homme. Je rappelle cette phrase de Malraux : *"Qu'est ce que l'imaginaire ? Depuis que le monde est monde, c'est probablement ce que l'homme a créé en face des dieux,...cette communion étrange de l'homme avec quelque chose de plus fort que ce qui l'écrase."*

Cette tension entre les deux ministères s'est beaucoup réduite depuis, mais je ne suis pas certain que la question de fond a disparu. Il est souvent rappelé que le ministère de la culture est le ministère de la sensibilité, ce qui revient à dire que celui de l'éducation se consacre surtout à l'apprentissage de la connaissance rationnelle. Malraux a ainsi clairement énoncé la particularité de la politique publique de la culture par rapport à la politique publique de l'éducation.

ii) La seconde tension est avec **"l'institution"**. Malraux est contre toutes les formes d'académisme en art. Il veut promouvoir la création et les créateurs, ceux qui, par leur génie, échappent au conformisme ambiant. Il s'oppose à l'institution des Beaux-Arts, ce qui peut paraître paradoxal pour un ministre chargé de la culture. Il craint trop la rigidité et les normes figées de l'art institué. Le ministère sera, donc, attentif aux **mouvements des avant-gardes**. *"Il a une conception de la modernité qui s'attache au présent pour ce qu'il recèle d'éternel".⁴*

Retenons, de cette **première étape**, les enjeux fondateurs de l'action de l'État : **création**, présente et passé, , **universalité et qualité des œuvres, démocratisation**. Le décret fondateur du nouveau ministère "Malraux" en donne les termes, toujours actuels : *le ministère a pour mission "de rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent."* Il trouve là des **missions spécifiques**, que n'ont pas les autres ministères. Ces missions d'intérêt général lui appartiennent **en propre** et c'est à partir d'elles qu'il a pu développer une **marge d'autonomie** dans son action.

2) des missions en débat et les risques de l'ouverture

La seconde étape nous conduit au présent. Bien entendu, les ambitions énoncées par Malraux, confrontées aux réalités nourrissent des **débats sur la légitimité de l'intervention de l'État** dans le secteur culturel. L'évolution du ministère s'en ressent.

⁴ Cf :URFALINO, Op.Cit, p.56

Je retiendrai, pour m'en tenir à l'essentiel, deux thèmes de discussion.

a) La démocratisation culturelle est fortement interrogée.

Des voix s'élèvent pour rappeler qu'elle est à **sens unique** : des œuvres de l'art et de l'esprit vers le peuple, mais, le peuple résiste et ne suit pas le mouvement.⁵

i) Le débat se développe autour de l'idée que **la culture est plurielle**⁶ et que la culture dite universelle est une **culture dominante** qui cherche à s'imposer aux autres cultures. L'Etat devrait être conscient qu'il contribue à renforcer cette domination dès qu'il promeut une politique de démocratisation de la culture. Il lui revient plutôt de prendre en compte la diversité des cultures, en soutenant en particulier, les différentes formes de **cultures populaires. Les territoires, géographiques ou sociaux, avec leurs histoires particulières, (d'autres diraient leur identité) reviennent en force dans le débat, pointent l'antagonisme entre la culture "cultivée" et leurs propres références culturelles et réclament la reconnaissance de leur dynamique propre.**

Les événements de mai 1968 ont cristallisé la discussion en faveur, non pas de la démocratisation culturelle mais de **la démocratie culturelle**. L'objectif de la démocratie culturelle est de **favoriser l'expression culturelle et artistique des individus**. Elle apparaît comme l'une des conditions de **l'accès à la citoyenneté**. A l'opposé, la démocratisation culturelle, par sa dimension élitiste, renforce la position des privilégiés, des "héritiers" comme le dit Bourdieu⁷. Elle accentue les clivages au sein de la société.

Francis Jeanson, dans son livre *"L'action culturelle dans la cité"*⁸ donne bien l'enjeu du débat: *"Aussi longtemps qu'il y aura deux cultures dont l'une se prétendra la seule vraie, essayant de faire passer l'autre pour une inculture, aussi longtemps il n'y aura pas de cité."*

De ces débats souvent houleux, ressortira la nécessité de **mettre en place une politique de développement culturel**, qui conduise chacun à enrichir sa propre culture. La politique publique doit s'orienter vers **l'action culturelle**, (on dirait aujourd'hui "médiation culturelle") en privilégiant le **travail d'animation culturelle**, pour favoriser, en particulier, les pratiques artistiques des individus sur leur territoire de vie. A partir des années 1970, et plus encore au début des années 80, avec le **ministère Lang**, la dimension du **"développement culturel"** se renforce et donne lieu à de multiples expériences.

Développement culturel, animation culturelle, pluralité des cultures et territoires, quatre expressions qui viennent s'opposer à la vision de Malraux, mais qui prennent, aussi, le **risque de banaliser l'art et la création**.

⁵ On ne donnera, pour l'instant, qu'un seul chiffre : 90% des ouvriers qualifiés ne sont jamais allés à un concert de musique classique. Sur l'ensemble des données, consulter Olivier DONNAT : "les pratiques culturelles des français" La Documentation Française. Paris. 1998.

⁶ voir en particulier: Michel de Certeau : la culture au pluriel, éditions 10/18, Paris, 1974.

⁷ Voir P. BOURDIEU, en particulier : "La distinction, critique sociale du jugement", Editions de Minuit. Paris 1979.

⁸ Francis JEANSON: "L'action culturelle dans la cité" p.220, édition du Seuil. Paris. 1973.

ii) Contre ces ouvertures vers la diversité des cultures et de leurs valeurs, la critique se durcit. Plusieurs courants d'intellectuels fustigent cette évolution vers le "**tout culturel**"⁹. Le cycle des débats se poursuit, au début des années 90, contre la **disparition du sens des valeurs culturelles. La volonté d'ouverture de la politique culturelle de l'Etat** est fortement critiquée par certains auteurs qui en arrivent à conclure comme Marc Fumaroli : "**La Culture tend à n'être plus que l'enseigne officielle du tourisme, des loisirs, du shopping.**"¹⁰

Comme l'écrit Jean Pierre Sylvestre¹¹ "*la générosité multiforme de l'Etat culturel fait-elle progresser réellement la démocratisation de l'accès aux œuvres et à la création ou bien conduit-elle à la promotion d'un "tout culturel" qui, par son refus des discriminations et des hiérarchies, finit par vider la culture de son exigence initiatique et de sa valeur éducative.*"

La question ne peut être si aisément tranchée. Elle demeure actuelle et posée à toute politique publique de la culture: **comment être proche des pratiques culturelles des habitants, ancrer l'action culturelle de l'Etat dans les territoires de vie, reconnaître leurs différences, et, en même temps, comment ne pas diluer l'art dans le fait social ?** La marge est étroite entre **la démagogie facile**, d'un côté, et **l'élitisme écrasant**, de l'autre. Le débat "démocratisation culturelle/ démocratie culturelle" débouche sur la nécessité de fixer les **règles de la responsabilité artistique** et d'établir une différence entre "politique culturelle" et simples "interventions publiques portant sur la culture". Nous le verrons plus loin.

b) Le second type de débat à mentionner concerne les relations entre la politique publique culturelle et le marché.

Par principe, dans une société comme la France, le marché est la base de la fourniture des biens et des services. Il faut, donc, expliquer **pourquoi l'intervention de l'Etat est préférable au jeu du marché libre**. On peut distinguer rapidement **deux entrées** dans ce débat.

i) L'intervention de l'Etat est nécessaire pour **contre balancer les effets négatifs du marché**. La qualité artistique de la production de masse est faible. Le marché ne peut garantir leur place aux créateurs, puisque, justement, ils apportent du nouveau, **en rompant avec les conformismes** de la société. La demande sera, donc, limitée. Le marché prendra rarement le risque de promouvoir une création difficile, non immédiatement comprise par le public, et, donc, peu rentable. Contre le marché, l'action de l'Etat s'impose **pour permettre à la création d'exister**, dans toute sa **diversité**, et **s'opposer**, ainsi, à la **banalisation** culturelle, au nivellement par le bas, à l'étouffement des différences culturelles, à la **mondialisation culturelle**.

Les deux conceptions de la "démocratisation culturelle" et de la "démocratie culturelle" se retrouvent, finalement, assez unies dans cette critique des effets pervers du marché.

⁹ voir en particulier : Alain FINKIELKRAUT : "la défaite de la pensée" Gallimard, Paris, 1987

¹⁰ Marc FUMAROLI : "L'Etat Culturel : essai sur une religion moderne", page 252. Edition de Fallois. Paris. 1991.

¹¹ Jean Pierre SYLVESTRE: "Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ?". Introduction, p.9. revue HERMES. CNRS éditions. Paris. 1996.

ii) On peut repérer un **autre regard**, très **différent**, sur la légitimité de l'intervention de l'Etat vis à vis du marché: l'action publique a intérêt à **soutenir les entreprises culturelles**. "**La culture est un secteur important de la consommation**", rappelle P. Moulinier. La baisse des prix des biens culturels fait du marché un allié de la politique culturelle, **favorisant l'accès à la culture du plus grand nombre** par une diffusion massive des équipements, en particulier audiovisuels.

Aider les industries culturelles à innover, en se rapprochant des créateurs est un objectif souhaitable. **Jack Lang** a donné à cette vision une force particulière, en multipliant les dispositifs d'aides aux entreprises culturelles et mesures de régulation du marché, en faveur par exemple du secteur du livre ou de la diffusion audio visuelle.

Cette vision n'est pas étroitement gestionnaire. Elle traduit un **grand dessein où la dynamique artistique et culturelle d'une société joue un rôle d'impulsion de la dynamique de l'économie**. En 1982, dans son discours de Mexico, J. LANG disait ainsi : "*C'est la création, l'innovation artistique et scientifique qui permettront de vaincre la crise internationale*". Même dans ce registre des relations avec le marché, le produit culturel garde une spécificité. **Ce n'est pas une marchandise comme les autres**.

A ce stade, je voudrais simplement faire passer le message suivant : aujourd'hui, l'action publique en matière de culture n'est pas la résultante d'une conception unique et définitive. La politique culturelle **hérite de cette complexité** des débats. On peut le voir dans le décret qui définit les missions de **l'actuel ministère** de la culture. Il reprend, pour une part, le décret du ministère Malraux et intègre les préoccupations de développement culturel et de soutien au marché. Le ministère a *pour mission de "rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit, de développer les pratiques artistiques... Il veille au développement des industries culturelles"*.

Cet élargissement des interventions du ministère n'en reste pas moins dominé par une représentation largement répandue du rôle du ministère. (On pourrait dire un paradigme commun, fondateur des attitudes et des comportements des acteurs de la politique culturelle de l'Etat) : si la référence aux valeurs d'universalité des œuvres s'est atténuée, elle a laissé place à une référence permanente à la **qualité des projets culturels, condition indispensable pour entrer dans le giron de la politique culturelle de l'Etat**. Dans les discussions sur les politiques publiques, celles de l'éducation, de la fiscalité, de l'emploi, des réglementations économiques, ou dans les relations avec les collectivités, le ministère s'emploie régulièrement à défendre le respect de la qualité, de l'exigence artistique et de la liberté de la création. Il est attentif au risque d'une ouverture incontrôlée qui conduirait à soumettre les projets culturels à des préoccupations utilitaires susceptibles de réduire la liberté des créateurs, en un mot à instrumentaliser la culture. Il est **soutenu en cela par les professionnels** de l'art et de la culture, qui ont progressivement **renforcé leur position**. Le ministère a ainsi conforté, en 40 ans, la légitimité de positions spécifiques attachées à l'art et à la culture.

On peut apprécier cette situation et s'interroger sur ses conséquences pour les territoires en évoquant quelques modalités d'organisation du ministère.

B) UNE ORGANISATION CENTREE SUR LA QUALITE CONFRONTEE AUX NECESSITE DE L'OUVERTURE.

Il faut, sans doute, commencer par rappeler que le ministère est organisé en **neuf directions centrales** qui couvrent l'ensemble des disciplines artistiques et culturelles et prennent en compte les enjeux de la présence de l'art dans la société. La mise en œuvre des missions du ministère passe par ces directions. Elle passe, aussi, par les **services déconcentrés** placés sous l'autorité des préfets, représentants du gouvernement sur l'ensemble du territoire. Pour faire court, je dirais que les **directions centrales définissent les orientations** et que les services déconcentrés, en particulier les **27 directions régionales des affaires culturelles (DRAC), ont vocation à prendre les décisions en matière de financement des actions** qui se déroulent sur leur territoire de compétence. Je retiens surtout ici que le ministère est activement présent au niveau de chaque territoire régional et donc au plus près des collectivités. Cet ensemble important, complété par l'activité des établissements publics d'Etat, directement contrôlés par les directions du ministère, mobilise près de **15000 agents** qui concourent à la bonne exécution des fonctions dévolues au ministère.

J'insisterai, en premier lieu, sur le rôle prééminent de la qualité artistique dans les critères de sélection des actions qui relèvent de la compétence du ministère. J'examinerai ensuite les difficultés que pose cette approche en rappelant les exigences qu'imposent à l'Etat la question des territoires et celle de l'accès du plus grand nombre à la culture. La nécessité de passer des alliances avec les collectivités territoriales est, alors, inévitable. L'autonomie de la politique culturelle dépend paradoxalement de la bonne volonté des politiques territoriales.

1) La qualité comme préalable

Favoriser l'émergence des œuvres artistiques, encourager les créateurs susceptibles de laisser leur empreinte dans l'histoire de l'Humanité, sauvegarder le patrimoine remarquable sont des missions qui appartiennent en propre au ministère de la culture.

Les dispositifs d'intervention sont **différents d'une discipline à l'autre** en fonction des circonstances et des contextes particuliers à chaque discipline artistique : l'art contemporain, le théâtre, le cinéma, la danse, la musique, la littérature, le patrimoine mobilier et immobilier.... Il est donc **difficile de parler d'une politique unique** du ministère.

Toutefois, derrière les particularismes disciplinaires et les dispositifs d'intervention qui leur sont liés, on repère une caractéristique commune : ***Un projet culturel ne peut prétendre être soutenu financièrement par le ministère que s'il présente des garanties de qualité.*** L'estimation de la qualité est fonction de critères définis par les spécialistes de la discipline.

Trois exemples permettront de le montrer.

a) l'exigence de la qualité est explicite dans les dispositifs d'aides directes à la création..

i) Partons de l'exemple des aides aux créations théâtrales.

Les instructions officielles précisent par exemple que la **commande aux auteurs de théâtre** constitue "***une aide très sélective et concerne uniquement les auteurs ou écrivains dont l'œuvre a un rayonnement national ou international***". Les dossiers sont examinés par un

comité présidé par le directeur chargé du théâtre. L'auteur reçoit 40 000 francs pour l'écriture d'un texte original.

De même, la **création dramatique** est soutenue pour permettre aux auteurs de faire représenter leur œuvre sur scène. Soixante aides sont attribuées par an, sur 500 demandes, par une *commission nationale* composée de **personnalités du monde théâtral** nommées par le ministre de la culture pour une période de deux ans.

Je prendrais aussi l'exemple de **l'aide aux compagnies théâtrales**. Dans chaque région, un **comité d'experts** pour le théâtre donne son avis sur la **qualité du travail** des compagnies, avant l'attribution de subvention. A titre d'illustration, **624 compagnies de théâtre** sont aidées par le ministère en 1999, pour leur activité de création.

Ce qu'il faut retenir, ici, c'est le **critère de pertinence de ces aides** : il s'agit "**d'aider les porteurs de projets de création à haute exigence artistique**", rappelle la circulaire de 1999, sur l'utilisation des crédits de la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles. Le **critère de la "qualité"** est au cœur de la décision de l'Etat.

Je n'ai cité que trois exemples, mais tous les domaines artistiques sont, peu ou prou, concernés par l'aide directe à la création. **La diversité des actions n'empêche pas de repérer une référence unique** : la politique culturelle de l'Etat affiche sa **spécificité par le critère de l'exigence artistique**. La charte des missions de service public dont je reparlerai plus loin le confirme ainsi : "**La création artistique témoigne de la vitalité artistique et du renouvellement de chaque discipline. Les écritures d'aujourd'hui expriment les émotions, l'imaginaire, le regard des artistes sur notre société et fondent le patrimoine de demain. La recherche en art dont l'importance pour la société est aussi grande que la recherche scientifique qu'elle côtoie et croise souvent, est une nécessité absolue.**"

ii) Il faut bien noter, (car nous aurons besoin de nous en rappeler lorsque nous confronterons ces dispositifs aux territoires), que l'estimation de la qualité du travail du créateur n'est pas faite par l'administration de l'Etat elle-même. Si la décision de soutenir un projet de création est formellement prise par l'administration de l'Etat, la sélection des projets résulte d'un examen **par des experts** ne faisant pas partie de l'administration. Il s'agit d'éviter la critique fondamentale qui conduirait à dire que le choix des artistes dépendrait du pouvoir politique. **Contre l'arbitraire de la "culture d'Etat"**, l'administration sollicite l'avis de spécialistes de la discipline censés pouvoir apprécier la qualité des projets par rapport à l'actualité artistique du domaine.

iii) On remarque immédiatement que **le jugement des pairs se suffit à lui-même. La logique de la discipline, de son histoire et de ses codes, s'impose sur toute autre considération, en particulier territoriale**. L'exemple le plus parlant concerne les FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain) où le ministère de la culture et les conseils régionaux financent ensemble l'achat d'œuvres d'artistes plasticiens. La doctrine régulièrement rappelée est que la politique d'acquisition des œuvres n'a pas à tenir compte de l'origine territoriale des artistes. Elle doit concerner uniquement la qualité de l'œuvre. Ce rappel est d'autant plus nécessaire que certains conseillers régionaux ont tendance à dire : "les moyens financiers étant accordés par la collectivité régionale, il conviendrait de privilégier les peintres de la région". L'immixtion du critère territorial dans la politique d'acquisition des FRAC est toujours combattue avec vigueur par les services du ministère de la culture.

b) L'exigence de qualité fonde le réseau des organismes soutenus de création et de diffusion soutenus par le ministère.

Nous sommes là devant une *caractéristique fondamentale* de l'organisation de la politique culturelle de l'Etat, en France. Pour conduire sa politique, *le ministère s'appuie sur des structures culturelles dont il reconnaît la qualité et le professionnalisme du travail*. L'aide directe aux artistes est en fait relativement limitée. Le soutien public passe surtout par le financement d'organismes spécialisés qui par leur activité de production artistique et de diffusion apportent des moyens aux artistes. *Ces organismes ont donc une mission de choix artistiques qui leur est confiée par l'Etat*.

Pour mesurer l'ampleur de ce dispositif, je donne quelques chiffres.

i) Dans le domaine du théâtre, on repère, d'abord, 5 institutions théâtrales totalement financées par l'Etat comme la Comédie française, Le Théâtre national de Chaillot, Le Théâtre National de la Colline... Ces structures ont principalement une fonction de création et diffusion. Elles constituent "*le premier ensemble de référence de la politique théâtrale de l'Etat*" rappelle la circulaire de 1998 sur le théâtre. On doit y ajouter l'Opéra de Paris. En 1998, ces **six structures directement dépendantes de l'Etat proposaient** 70 créations et percevaient 1,3 milliards de francs sur le budget de l'Etat.

ii) Plus fréquemment, et c'est là un **point essentiel pour notre sujet**, les organismes culturels sur lesquels le ministère s'appuie pour sa politique, sont mis en place en **partenariat avec des collectivités**. **L'Etat ne peut agir seul. Sa politique dépend de l'adhésion des collectivités territoriales.**

Restons dans le domaine du spectacle vivant et citons l'exemple des "**centres dramatiques nationaux**" au nombre de 44, répartis sur le territoire. La mission première, mais pas la seule, d'un centre dramatique national est de "proposer les spectacles qu'il crée ou coproduit aux publics les plus larges... *Eu égard à sa vocation d'exemplarité en matière de création et de programmation théâtrale, chaque centre dramatique doit être un lieu de référence tant sur le plan local que national.*"¹²

Il faut bien retenir, ici, que l'autonomie du ministère, qui n'est pourtant pas le seul financeur, se traduit par la **nomination du directeur par le ministre** chargé de la culture. De surcroît, le centre dramatique national développe **un projet artistique qui est négocié entre le ministre et le directeur pressenti**. Un cahier des charges, le **contrat de décentralisation** établi pour trois années, est alors défini et fixe les objectifs à atteindre, en particulier le nombre de créations que doit produire la structure.

Le dispositif d'organisation de la politique culturelle du ministère prend de plus appui, dans le domaine du spectacle vivant sur l'existence de 19 **centres chorégraphiques nationaux**, de 10 **centres dramatiques régionaux**, de 25 grands **orchestres** symphoniques, de 14 **opéras** et 8 **ballets**, en région. Il faut y ajouter les 65 "**scènes nationales**", (qui ont pris la suite des Maisons de la Culture chères à Malraux) dont les activités de diffusion ¹³ doivent

¹² Circulaire du 19 mars 1999 sur "les orientations pour la politique du théâtre et du spectacle". (fiche sur les centres dramatiques nationaux)

¹³ A titre d'exemple les "Scènes Nationales" ont accueilli **1500 000 personnes** pour les 4776 représentations de **spectacle vivant** qu'elles ont organisées en 1996. Par ailleurs, J'ai calculé que les structures d'Etat et les structures partenariales étaient fréquentées environ par 6,5 millions de spectateurs.

s'accompagner d'objectifs de **production artistique**, permettant de soutenir les créateurs. De plus, des **aides ponctuelles** pour des projets particuliers ont été accordées, au fil du temps, à quelques théâtres municipaux, puis l'Etat en est venu à reconnaître l'importance d'un **soutien plus systématique** à ceux d'entre eux qui étaient **soucieux de répondre aux critères d'exigence artistique, en particulier** sous forme d'accueil et de **résidences d'artistes au sein de l'équipement...** Depuis 1994, il a décidé d'apporter "une **reconnaissance et un encouragement plus affirmé** à certains de ces théâtres", sous le label "**théâtres ou scènes missionnés**". Une trentaine de ces structures, sur les 500 théâtres municipaux recensés sur l'ensemble du territoire, bénéficie de ce label. Plus récemment, le ministère a labellisé une soixantaine de scènes de musiques actuelles, issues pour la plupart d'initiatives d'associations spécialisées dans le domaine du rock et du rap.

iii) Globalement, je retiens de ce dispositif concernant le spectacle vivant que l'intervention de l'Etat reste principalement liée à la qualité du projet artistique du directeur de la structure.

L'essentiel pour notre débat est que l'appréciation de la qualité artistique du projet de la structure relève de la compétence du ministère, en particulier à travers le rôle des inspecteurs spécialisés. Cette observation est importante par rapport à la question du territoire et de la culture, dans la mesure où ces organismes culturels, qui sont la référence pour la politique culturelle de l'Etat, sont majoritairement financés par les collectivités territoriales. ***Cette influence de l'Etat sur les collectivités territoriales est une caractéristique forte de l'organisation française, d'autant plus significative que l'intervention financière du ministère pèse entre 10% et 46% du budget de ces organismes.***

J'ai concentré les exemples sur le spectacle vivant. Je pourrais généraliser pour parvenir à la même conclusion : ***la sélection des projets culturels se fait sur la base de la qualité estimée par les spécialistes reconnus par le ministère dans chaque discipline de son champ de compétences.***

On ne peut toutefois en rester là.

2) la nécessité de l'ouverture aux enjeux sociaux et territoriaux.

Le critère de qualité ne suffit, pour deux raisons essentielles. la première est élémentaire. Il y a toujours plus de projets de qualité que de moyens disponibles. Il faut des critères supplémentaires pour faire le tri entre les projets, même de qualité.

La seconde raison est plus intéressante pour notre sujet. Même s'il est fortement attentif à défendre l'autonomie du secteur culturel, ***le ministère ne peut oublier que son action s'inscrit dans la politique globale de l'Etat.*** Il lui revient de contribuer, peu ou prou, à la politique en faveur de l'emploi, de l'éducation, de l'intégration, de la santé, du tourisme, etc...

Je retiendrai, ici, *deux préoccupations majeures* pour le débat sur la culture et le territoire : la question de la *localisation des activités culturelles* et celle de la *fréquentation des lieux culturels*.

a) La localisation des activités culturelles et l'ambiguïté de la politique d'aménagement culturel du territoire.

i) Depuis longtemps, et surtout depuis les années 60, il est régulièrement rappelé que l'offre culturelle est concentrée sur Paris. La province est abandonnée à son sort. Non point que les activités culturelles y soient absentes. Il s'agit plutôt de dire que *l'offre culturelle dite de qualité, de haut niveau, de grand rayonnement, est délaissée dans les régions*.

On a vu que l'idée des maisons de la culture était pour Malraux une première réponse à cette préoccupation. Les indications que j'ai données sur le nombre d'organismes culturels soutenus par l'Etat montrent que la situation s'est améliorée depuis. L'atlas de la culture, récemment publié par les services du ministère, confirme que *les régions bénéficient de l'implantation d'équipements culturels de qualité*, même si Paris demeure la référence dominante.

Il faut bien comprendre que l'aménagement du territoire est une nécessité forte dans la politique de l'Etat. Le ministère de la culture doit pour sa part s'y adapter. Dès lors, *le critère de qualité artistique n'est plus le seul critère à prendre en compte*. Le ministère doit être attentif aux manques ou aux "trop-plein" sur chaque territoire régional. Le rôle des directions régionales des affaires culturelles est alors essentiel pour apprécier la situation de chaque partie du territoire comme le sont les revendications des collectivités qui rappellent leur volonté de développer leur territoire.

ii) Cette prise en compte du territoire mérite attention.

L'atlas culturel de la France laisse voir que les implantations des équipements culturels soutenus par le ministère concernent surtout les grandes villes de province. Plus précisément, les équipements se trouvent situés, pour la plupart, dans les centres-ville des villes-centre.

On est alors contraint de s'interroger sur deux aspects de cette politique de *l'aménagement culturel du territoire* :

* les équipements culturels de qualité *ne bénéficient pas vraiment aux quartiers périphériques* des centres urbains, ni au milieu rural. Le réseau culturel du ministère et de ses partenaires est au centre. Les capitales régionales jouent le même rôle par rapport à leur environnement territorial que Paris pour le territoire national.

* Les équipements culturels de qualité proposent une *offre culturelle qui n'est pas spécifique au territoire d'implantation*. Il s'agit surtout de *délocalisation de formes culturelles* dont la valeur est attestée par le jugement de qualité des professionnels spécialisés dans chaque discipline artistique.

On peut dire que *la politique d'aménagement culturel du territoire est avant tout une stratégie qui diffuse sur le territoire les préoccupations du ministère*. En cela, elle est *très différente d'une politique d'intégration d'activités culturelles dans les politiques locales de développement*.

Dès lors, la question des relations entre la politique culturelle et le territoire reste posée. *Comment développer les projets culturels dans les zones urbaines et rurales éloignées des centres-ville ?* Comment surtout organiser une *offre culturelle de proximité* qui soit non seulement proche géographiquement mais surtout *proche des centres d'intérêt des habitants?*

La question du territoire et de la culture est alors de savoir si le territoire des spécialistes de chaque discipline artistique (où se joue la qualification de la valeur de l'offre culturelle soutenue par l'Etat) peut se croiser avec le territoire de vie des habitants, avec ses références symboliques et ses pratiques culturelles particulières.

b) La confrontation de la politique de qualité avec les pratiques culturelles des français.

On peut considérer que le soutien public à un projet culturel de qualité est d'intérêt général et se suffit à lui-même. Cette opinion est généralement admise par les milieux professionnels comme dans les médias culturels spécialisés. Toutefois, L'Etat a d'autres obligations. Il lui est difficile d'être indifférent à la question de l'impact auprès des habitants (électeurs et imposés) des projets culturels qu'il finance et dont il vante la qualité. *Le critère de la qualité artistique a des limites lorsque le public n'est pas au rendez vous*, et que ce public se limite à quelques privilégiés. L'activité des structures de diffusion et de création, financées sur les impôts des contribuables, ne peut pas être confinée dans le confidentiel.

i) On rappellera, ici, ce qu'affirmait madame **Trautmann**, ministre de la culture, dans une récente conférence de presse¹⁴ :

"- 71% des ouvriers non qualifiés, 64% des ouvriers qualifiés, 51% des employés, 56% des agriculteurs, 34% des professions intermédiaires, déclarent n'être jamais allé au théâtre au cours de leur vie, contre 13% des cadres supérieurs.

- Le public des fidèles du théâtre est composé à 65 % de cadres supérieurs ou de professions intermédiaires."

D'autres chiffres pourraient être donnés qui montrent la **faible pénétration des équipements culturels subventionnés au sein de la population.**

ii) De plus, en quarante ans, les évolutions ne sont pas vraiment visibles, malgré l'intervention de l'Etat. Le **noyau dur des fidèles** tourne autour de **10% à 12%** de la population et se recrute dans les **grandes villes** parmi les plus **diplômés**. Comme l'écrit Olivier Donnât¹⁵ : "On n'observe **aucune réduction significative des écarts** (de fréquentation des équipements culturels) entre les milieux sociaux depuis 1989", "**la fréquentation des équipements culturels demeure dans la majorité des cas, plus encore qu'en 1989, occasionnelle**", avec un clivage majeur entre "**la minorité** des français détenteurs d'une culture de sorties" entendue comme la propriété de cumuler un rythme élevé et une réelle diversité de sorties culturelles et **les autres** pour lesquels la logique du cumul ne fonctionne pas ou peu".

L'aide aux organismes culturels, attachée au principe de qualité, **ne peut pas faire l'impasse** sur cette situation. La spécificité de la politique culturelle est confrontée au

¹⁴ Communication en Conseil des Ministres de Catherine Trautmann, Ministre de la Culture et de la Communication, mercredi 23 juin 1999 sur "Les mesures nouvelles en faveur de la démocratisation de la culture".

¹⁵ Olivier DONNAT : "Les pratiques culturelles des français" op.cit. page 220

problème politique d'un **élargissement de l'accès à la culture qui se pose en terme d'inégalités sociales et territoriales**. Elle doit être **compatible avec une ouverture à ces enjeux fondamentaux. La spécificité de la politique culturelle ne peut pas jouer contre les territoires spatiaux ou sociaux**. Dès lors, les organismes culturels soutenus par le ministère se doivent prendre en compte ce contexte délicat. Ils doivent réduire la coupure entre culture et territoire et avoir un **impact réel sur leur territoire** d'implantation.

La question centrale de la politique culturelle française est alors de savoir **comment conserver une politique culturelle à part entière, centrée sur la qualité, et, organiser, en même temps, une ouverture sur d'autres préoccupations conformes aux enjeux d'une démocratie**.

Pour tenter de favoriser une réconciliation qui ne mette pas en péril la recherche de la qualité, le ministère a décidé de **préciser les missions de service public** auxquelles les organismes culturels subventionnés doivent répondre. Dans **la charte des missions de service public pour le spectacle vivant**, il revient à ces organismes de développer un **projet artistique et culturel** qui respecte les exigences de qualité et qui, en même temps, **conduit les structures culturelles à exercer pleinement leurs responsabilités territoriales, sociales et professionnelles**. La culture semble alors s'ouvrir alors sur le territoire et ses habitants.

Reste à savoir si cette évolution qui associe aide de l'Etat et missions de service public peut résoudre les difficultés que pose le territoire à la politique culturelle. Les enjeux territoriaux sont en effet de la responsabilité des collectivités locales. Leur préoccupation majeure est le développement global de leur territoire ce qui pose la question de la place qu'elles peuvent accorder à la culture dans leur politique.

II- Le rôle des collectivités territoriales

L'examen des critères d'intervention du ministère de la culture a montré la **nécessité du partenariat avec les collectivités**. Depuis 40 ans, le ministère s'est ainsi rapproché d'un certain nombre de collectivités pour **les convaincre de partager ses critères de qualité**, et par là, **traduire sur le terrain** les orientations de sa politique culturelle. Dans cette approche du partenariat, l'Etat conserve un rôle majeur, fait de **reconnaissance**, de **pilotage**, de **contrôle de la qualité** des actions menées par les structures culturelles, même s'il n'est pas le principal financeur. Cette situation a renforcé la légitimité des critères de qualité, mais elle demeure néanmoins fragile.

J'évoquerai d'abord ce qui fonde le **pouvoir des collectivités** avant d'analyser le **difficile équilibre de la spécificité et de l'ouverture dans les interventions culturelles des collectivités**.

A) LA PRESENCE CULTURELLE ET LES MISSIONS DES COLLECTIVITES.

Les collectivités territoriales sont actives dans le secteur culturel, mais leur intervention sur leur territoire peut se révéler ambiguë.

1) le poids des interventions des collectivités

A priori, le rôle des **collectivités**, communes, départements, régions, est **important dans le secteur culturel**. Elles sont, globalement, **très présentes** en matière de financement public de la culture. Les derniers chiffres synthétiques de 1993 rappellent que les collectivités consacrent deux fois et demie plus de moyens que le ministère de la culture pour soutenir les activités culturelles. Les communes de 80000 à 100000 habitants dépensent, en moyenne, près de 17% de leur budget de fonctionnement pour la culture, quand le ministère de la culture ne dispose que de 1% du budget de l'Etat.

On peut, aussi, dire, que les communes de plus de 10000 habitants consacraient en moyenne, en 1993, 682 francs par habitant pour le fonctionnement des activités culturelles. Les plus importantes d'entre elles, de plus de 150 000 habitants, atteignaient le chiffre de 1252 francs par habitant alors que les villes moyennes de 80000 à 100000 habitants accordaient plus de 1700 francs par habitant. Par contre, les départements se limitaient, en moyenne, à 61 francs par habitant, en dépenses de fonctionnement et les régions à 16 francs par habitant.

Cette capacité d'intervention est à appréhender dans le cadre des pouvoirs croissants que les collectivités ont acquis au cours du temps.

2) Des compétences générales en matière de culture.

L'organisation administrative de la France a profondément évolué depuis 1982, avec l'adoption des lois de décentralisation : les communes, les départements, les régions deviennent des **collectivités responsables, dirigées par un exécutif dont la légitimité provient du suffrage universel**. La décentralisation correspond à cette capacité des collectivités à **agir au nom de l'intérêt général**, sur leur territoire de compétences.

Dans ce cadre, les collectivités ont des compétences générales en matière culturelle. L'Etat a gardé ses compétences en matière de protection du patrimoine et de contrôle de la sauvegarde des biens protégés. Pour le reste, **les compétences d'intervention, dans le secteur culturel, n'ont pas été découpées par collectivité**. On note seulement que les départements ont reçu mission d'organiser les archives départementales et la bibliothèque départementale.

En pratique, cela signifie que les **collectivités** territoriales peuvent, si elles le souhaitent, financer des activités de culture et mettre en œuvre une politique dans ce secteur. Elles le font au titre d'une compétence générale relative, comme le dit la loi, au **"développement économique, social et culturel"**. Cette formulation montre que la **question culturelle se fonde dans une préoccupation plus globale**. Elle n'est pas appréhendée de manière autonome, avec des critères spécifiques comme c'est le cas au niveau de l'Etat pour le ministère de la culture.

Partons de là pour en tirer les conséquences sur le traitement de la spécificité.

B) LES GRANDES TENDANCES DE L'INTERVENTION DES COLLECTIVITES DANS LE SECTEUR CULTUREL

Les politiques culturelles locales font l'objet d'observations de plus en plus poussées¹⁶ qui confirment la variété des situations et la difficulté de présenter une synthèse fiable qui élucide toutes les raisons poussant les collectivités à être présentes dans le secteur culturel.¹⁷

¹⁶ On rappellera le travail mené par "l'observatoire des politiques culturelles" de Grenoble. voir aussi "jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales", travaux et documents n°1 publié par le comité d'histoire du

Pour notre sujet, nous retiendrons deux entrées

1) La première tend à conforter la spécificité de la politique culturelle.

On peut comprendre, que la **présence de forces intellectuelles**, particulièrement dans les grandes agglomérations, peut conduire, sous la pression ou non, à financer des actions culturelles qui répondent à des critères de qualité. La sélection s'opère alors sur les critères de la discipline artistique, **hors de tout particularisme culturel local**. Dans ce cas, l'Etat se trouve en bonne compagnie. Il est à même de proposer aux collectivités de développer des structures où le critère de qualité sera accepté par les élus. Les années 80 ont été particulièrement riches dans ce domaine et ont vu se **développer les structures partenariales** de création et de diffusion que nous évoquions précédemment.

La meilleure traduction de ce dynamisme des collectivités est la **professionnalisation croissante des compétences culturelles** au sein des collectivités, qui conduit à la **définition d'une politique culturelle locale souvent ambitieuse**. De ce point de vue, on peut observer que, dans certains domaines, **l'Etat est rattrapé** par les collectivités dans la conduite d'une politique culturelle soucieuse de renforcer les responsabilités artistiques des professionnels. Certaines collectivités n'hésitent pas à soutenir des **opérations à haut risque artistique** qui ont le mérite de **renouveler les critères d'appréciation** sur la qualité et l'exigence artistiques. Elles parient sur le soutien aux formes esthétiques en émergence liées, par exemple, à la vitalité des jeunes des quartiers difficiles. **La recherche de la qualité va, alors, de pair avec les politiques de territoires, en particulier dans les quartiers défavorisés**. Il n'est pas rare que ces actions influencent l'Etat dans l'évolution de ses propres critères d'intervention, dans sa propre définition des actions de qualité.

On retiendra donc à ce stade, que, dans certaines collectivités, des configurations sociales et politiques permettent d'identifier **un volet consacré à une politique culturelle à part entière**, affichant un souci de qualité, des garanties de liberté aux professionnels et une **ouverture maîtrisée** sur d'autres politiques publiques importantes pour le territoire. La tension entre le territoire et la culture n'apparaît plus comme une fatalité.

2) la seconde entrée accompagne la vie sociale

Beaucoup d'autres activités culturelles sont financées par les collectivités, de la soirée de gala jusqu'aux fêtes de quartiers. **L'ambiguïté est là : la culture est financée mais par d'autres biais que les critères de qualité**. La sélection des **opérations culturelles ne prend pas en compte l'enjeu artistique et n'engage pas la responsabilité artistique des intervenants**.

Cette situation se retrouve fréquemment dans le cadre des politiques relevant de **l'animation** des quartiers, du soutien apporté à la jeunesse, du développement de la vie sociale et de la citoyenneté, de l'intégration des communautés, de la vie scolaire ou de la promotion touristique ... (quand ce n'est pas pour répondre au seul souci de prestige des élus eux-mêmes). La culture n'est pas absente, elle prend la forme de fêtes de quartier, de pratiques

ministère de la culture. Une synthèse des politiques culturelles des collectivités est présentée dans "Institutions et vie culturelle", sous la direction de Jacques PERRET et Guy SAEZ. La Documentation Française, 1996 .

¹⁷ Lire en particulier Guy SAEZ : " Les politiques culturelles des villes" dans "institutions et vie culturelle" notice 5.

amateurs, de manifestations à diverses esthétiques populaires...mais elle ne privilégie pas les exigences de qualité artistique. La qualité n'est pas l'enjeu, Elle peut exister, mais elle n'est pas identifiée comme une responsabilité particulière pour le bénéficiaire des moyens publics.

La difficulté est bien sur que **la plupart de ces politiques ont une légitimité forte**. Elles correspondent aux **compétences fondamentales** des collectivités chargées du développement social ou économique. On ne peut pas oublier, non plus, que ces politiques très ancrées sur les attentes concrètes des populations sont importantes dans la gestion de l'agenda politique des élus. De ce point de vue, le critère de qualité n'est pas un préalable indispensable pour répondre aux demandes liées à ces objectifs. Il y a bien **un financement public de la culture sans que l'on puisse parler de politique culturelle**.

En conséquence, la position des collectivités vis à vis de la culture peut être **contrastée**. Tout peut arriver puisque les lois de décentralisation n'ont pas fixé de critères particuliers d'intervention des collectivités dans le secteur culturel et que le principe législatif de base est **"la liberté d'administration des collectivités"**.

La confrontation des logiques d'intervention de l'Etat et des collectivités dans le secteur culturel montre tout à la fois des connivences et des tensions. La finalité de la qualité revendiquée par le ministère de la culture peut être partagée par certaines collectivités. Il est aussi possible que le financement de la culture ait d'autres fins, puisque les compétences des collectivités ne leur imposent de donner une autonomie au secteur culturel et relèvent plutôt du "développement économique, social et culturel". Il y a donc risque de confusion ou de naïveté à confondre les deux approches d'autant que le ministère de son côté ne peut éviter de prendre en compte les enjeux territoriaux et sociaux, tout en maintenant ses références à la qualité artistique. On a cru, et beaucoup croit encore, que le concept de "développement culturel" pouvait suffire à concilier des approches aussi contrastées.

Pour ma part, je considère que la situation française, telle en tout cas que je l'ai décrite, est probablement un bon exemple pour ***montrer la faible portée du concept de développement culturel***. Entre la recherche de la qualité artistique vue par les spécialistes et la vie culturelle de quartier aidée pour faire plaisir aux habitants, ***il est des mondes qui s'ignorent, se méprisent se haïssent et creusent les distances. L'universalité devient vite synonyme d'enfermement élitiste et les cultures des territoires synonyme d'enfermement identitaire. Le "développement culturel" finit par n'avoir qu'une seule utilité celle de masquer artificiellement les antagonismes.*** Les finalités du développement culturel se révèlent trop vagues, trop larges, trop imprécises, pour maîtriser les tensions. Il est temps, à mon sens, de passer des finalités, aux objectifs, de cadrer les aspirations généreuses par des dispositifs d'organisation qui limitent les dérives, ***au bénéfice de confrontations bénéfiques pour les formes artistiques comme pour les habitants.***

III) perspectives de réconciliation de la culture et du territoire

Je donnerais, dans cette troisième partie, quelques pistes inspirées de la situation française et de ses ambiguïtés pour déterminer les conditions qui pourraient permettre la mise en œuvre de politiques culturelles publiques soucieuses de développement territorial. Pour m'engager dans cette voie délicate, je partirai d'une illustration concrète qui permettra ensuite d'énoncer des propos plus généraux pour contribuer à notre débat.

A- PROJET DE QUARTIERS ET CULTURE : L'OPERATION QUARTIERS-MUSIQUES A BORDEAUX.

Le point de départ de mon exemple est une volonté du ministère de la culture de renforcer les actions culturelles de qualité dans les quartiers défavorisés des grandes agglomérations, dans le cadre de ce que l'on appelle en France "la Politique de la Ville".

Au niveau de la direction régionale des affaires culturelles, bras séculier du ministère de la culture en région, le premier travail a été d'interpréter les instructions ministérielles pour que *l'opération soit cohérente avec les autres actions culturelles* déjà engagées dans les quartiers de l'agglomération de Bordeaux.

Il s'agissait de définir les contours souhaitables de l'opération c'est à dire *les finalités que l'opération devrait avoir pour les maîtres d'ouvrage publics* susceptibles d'être partenaires du projet.

Dans cet esprit, le projet devait *respecter les critères de qualité du ministère* de la culture. Il devait donc être *conduit par un organisme culturel professionnel* dont la qualité du travail était reconnue par les spécialistes et les services du ministère. Plus exactement, il fallait choisir un organisme professionnel *capable de faire reconnaître par ses pairs la qualité artistique des actions menées dans les quartiers*. Le professionnel devait pouvoir exercer sa *responsabilité artistique* en assumant les risques liées à sa participation à *une opération ne respectant pas les conventions habituelles de la présence de l'art dans la société*.

Le projet culturel ne devait pas être ponctuel en se limitant, par exemple, à quelques jours de festival. Il devait *capitaliser le travail déjà accompli* sur les quartiers en relation avec les équipes chargés de l'animation ou de l'éducation dans ces quartiers. il ne devait pas être plaqué, comme une cerise sur le gâteau, il devait au contraire *extraire de la dynamique des quartiers de nouvelles formes culturelles, sinon artistiques*.

De ce fait, il fallait concevoir une opération culturelle pouvant être reconnue et appréciée *en dehors des quartiers*.

Le projet ne pouvait *pas non plus se réduire à sa dimension culturelle*. Il devait *s'intégrer dans les politiques publiques concernant les quartiers*. Il apparaissait nécessaire que les responsables de maisons de quartiers, de centres sociaux, d'établissements scolaires trouvent leur compte dans la mise en œuvre du projet. En particulier, le programme d'action devait conduire à mobiliser les habitants les plus actifs avec la préoccupation première de valoriser leurs pratiques quotidiennes. Cette perspective conduisait à penser que le projet ne pouvait se limiter à la consommation de moments culturels, mais *être plutôt axé sur le travail et l'apport des habitants*. Il devait donc *partir des références culturelles, je dirais même symboliques, des différentes populations concernées*.

Enfin, il était de première importance qu'une telle opération dans sa dimension culturelle éducative et sociale permette de *valoriser l'image des quartiers*, auprès de la population de

l'agglomération qui n'y pénètre jamais. Le projet devait être *source d'échanges* et non de repli sur le quartier.

Je donne la liste de toutes ces finalités car, dans mon esprit, *l'étape de définition des finalités est importante*. Elle indique les ambitions que la politique publique veut donner au projet. Elle permet de *fixer de manière explicite les volontés des maîtres d'ouvrage publics*. En l'occurrence il s'agissait bien de prendre en compte le territoire et de construire un projet culturel de qualité qui s'appuie sur les caractéristiques particulières de ces quartiers.

Il demeure que ce genre de projet généreux tombe très vite dans *le piège des finalités illusoires*. On annonce beaucoup et l'on s'en contente.

La deuxième étape devient celle de la *transformation des finalités en objectifs réalisables* et à réaliser. Pour cela, il fallait prendre appui sur un opérateur culturel professionnel capable de conduire à bonne fin une telle entreprise. Il devait avoir fait ses preuves dans ces quartiers et être reconnu pour ces choix artistiques par le milieu culturel national.

Le choix du maître d'ouvrage s'est porté sur l'association "Musiques de nuit" spécialisée dans la diffusion de concerts de jazz et de musiques du monde entier, qui avait développé depuis près de dix ans des *ateliers de formation* et des *résidences d'artistes* dans les quartiers autour du rap, du HIP-HOP, du jazz, du graf et de l'écriture, invitant à ces occasions des artistes reconnus internationalement dans leur domaine.

L'étape de conception pouvait se poursuivre. De longues rencontres se sont déroulées pour définir le projet. *Ces échanges entre les maîtres d'ouvrage et le maître d'œuvre sollicités sont essentielles pour la qualité du projet*. Elles permettent de cerner l'ensemble des exigences : *celles du maître d'ouvrage soucieux de ses priorités de politique publique, celles de l'opérateur culturel qui pour préserver la qualité doit pouvoir maîtriser les choix artistiques*. Des projets aussi ouverts ne se montent pas sur dossier. Ils se construisent *par connivence*.

L'étape suivante est celle où chacun retrouve ses positions. C'est le moment où les engagements des uns et des autres se traduisent sur le papier sous forme d'*une convention qui rappelle les responsabilités précises qui reviennent aux uns et aux autres*. Le maître d'ouvrage peut ainsi mesurer très clairement *les limites de ses grandes ambitions* puisque les finalités se lisent maintenant sous forme d'*objectifs quantifiés et budgetés*, dans un *document public* et connu de tous les acteurs. Une telle démarche conduit alors à *constituer un comité de pilotage regroupant l'ensemble des décideurs publics* qui financent l'opération pour en contrôler régulièrement l'évolution. Elle nécessitait aussi *l'organisation d'un comité technique organisé par le maître d'œuvre de manière à rassembler les acteurs des quartiers impliqués dans le déroulement des actions*.

Un tel dispositif a permis d'engager une dynamique intéressante. L'opération appelée quartiers-musiques a été centrée sur un *événement fort* se déroulant en centre ville historique de Bordeaux, sous forme d'un joyeux *carnaval* rassemblant près de *1500 participants venus des quartiers périphériques* et suivi par plus de *25 000 personnes* avec une couverture de presse particulièrement valorisante. Aux *musiques traditionnelles de la région* se sont mêlées des *sons venus d'ailleurs*, des professionnels captivants et des amateurs en pleine forme. Au delà du nombre, cette *prise de possession symbolique du centre ville* cossu de Bordeaux par les acteurs des quartiers reste un moment considérable.

Ce moment fort avait été *longuement préparé* dans les structures sociales des quartiers.

Cette préparation avait d'abord une *dimension internationale* puisque les *ateliers de danse et de percussions* étaient animés par *des groupes professionnels venus d'au delà des mers*. Le groupe "Moleque de rua du Brésil; l'Afrika cultural Center" de Johannesburg, le groupe "Woukoum" de Guadeloupe... La volonté de qualité et d'ouverture artistiques passait par cette présence internationale d'artistes *qui partagent les mêmes préoccupations que celles des habitants des quartiers*. Une autre musique certes mais une universalité de regard, donnant alors aux références symboliques locales une résonance internationale. Dans ces choix d'artistes de qualité, l'opérateur artistique, maître d'œuvre, a exercé pleinement ses responsabilités artistiques tout en traduisant sur le terrain les finalités premières des maîtres d'ouvrage.

J'ajoute que la préparation du carnaval s'est accompagnée de l'organisation de *12 "arbres à palabres" dans les quartiers*. Ces soirées sous forme de dîners en musique ont permis aux habitants et aux élus de *débattre de problèmes touchant le quartier*. J'ajouterais aussi que le projet a permis de mobiliser les compétences particulières de *cuisinières et de couturières*, souvent femmes au foyer, isolées dans leur appartement, qui ont activement participé, avec les musiciens et le costumier professionnel brésilien, à la préparation des repas et des costumes du carnaval. La question de la qualité culturelle ne pouvait, dans ce contexte, s'arrêter à la musique.

Je terminerai la présentation de cet exemple en indiquant qu'une fois le carnaval terminé, l'activité de l'association "Musiques de nuit" se poursuit par la préparation du festival d'été dans ces quartiers, avec un ensemble d'ateliers et d'arbres à palabres qui procèdent de la même approche. L'année, et chaque année depuis trois ans, est ainsi ponctuée de moments forts environnés de temps de travail qui sont autant d'occasions de qualifier de jeunes talents et de faire émerger de ces quartiers de nouvelles richesses artistiques.

Cet exemple vécu m'a conduit à penser qu'il ne fallait pas désespérer de la relation entre culture et territoire. Je voudrais tenter d'en tirer des enseignements généraux sur la manière de concilier les politiques culturelles et les politiques de développement territorial.

B- L'INTEGRATION DE LA CULTURE DANS LES POLITIQUES DE DEVELOPPEMENT TERRITORIAL ET L'INCONFORTABLE MISSION DES OPERATEURS CULTURELS

Il faut se rappeler que le sujet n'est pas la politique culturelle publique, dans sa globalité, mais **les stratégies de développement territorial et leurs rapports aux politiques culturelles publiques**. Dans cette perspective, des **principes de bases** sont assez simples à énoncer, certes plus difficiles à mettre en pratique, compte tenu de l'incompréhension de nombreux professionnels des arts et de la culture. Je proposerai trois principes de référence, **avant** d'évoquer quelques réflexions de méthodes pour une politique publique culturelle soucieuse de contribuer au développement des territoires.

1) trois principes élémentaires

a)) Le premier principe rappelle que l'action publique concernant la culture est de la responsabilité des " autorités publiques", ayant compétence légale sur leur territoire d'implantation. J'ai essayé de l'illustrer dans l'exemple précédent.

Je tire **deux enseignements** de ce principe.

i) La "responsabilité" de l'action publique doit pouvoir signifier que les **autorités concernées** ont une **position de maître d'ouvrage** : le responsable publique **définit le programme d'action, contrôle la réalisation, assume les résultats.**

Il **fait appel à des maîtres d'œuvre** pour la réalisation du programme. Le maître d'ouvrage public ne devrait pas procéder, par lui même aux choix des artistes. Il doit confier cette responsabilité à un opérateur professionnel.

La distinction est essentielle. Le mélange des genres, la confusion des responsabilités et des missions ne sont jamais souhaitables dans le secteur culturel où *la liberté de création ne peut se partager.*

ii) Le principe signifie, en particulier, que l'artiste, le médiateur, l'association organisatrice,...ne peuvent s'auto-proclamer porteurs de missions publiques. Ils doivent avoir reçu un "mandat" explicite des autorités compétentes pour légitimer leur préoccupation d'intervenir au nom de l'intérêt général.

b) En second lieu, les compétences dites culturelles étant le plus souvent partagées entre l'Etat et les collectivités, les programmes d'action publique doivent être conçus en commun, contrôlés en commun, évalués en commun, et assumés comme tel.

Aucun des partenaires ne peut prétendre apporter son modèle, préconçu, déjà organisé, et pré financé. Ce principe **remet en cause l'approche classique de l'aménagement culturel du territoire, qui n'envisage que la délocalisation géographique de structures culturelles entièrement calibrées.**

c) En troisième lieu, il s'agit d'assurer que le projet culturel contribue à la réussite du projet de territoire.

Ce principe mérite d'être précisé.

i) **Par hypothèse**, dans la conception de l'intégration de la culture dans le développement territorial, le projet de territoire a un volet culturel. Celui-ci est conçu pour garantir la cohérence entre les interventions des professionnels des arts et de la culture et les autres volets de la politique territoriale. Il s'agit, en effet que **"les activités culturelles s'intègrent dans les politiques locales de développement pour recréer un environnement attractif, transformer ou valoriser l'image du territoire, conforter l'idée d'un projet. L'action culturelle doit, en effet, localement s'exercer en liaison avec les politiques sociales, éducatives et économiques"**.

Si l'on suit cette voie, sans faire de l'instrumentalisation de la culture un épouvantail, on repère immédiatement que **la politique culturelle publique est contrainte à la modestie.**

Elle ne vise plus le public, dans son abstraction et sa généralité. Elle ne cherche pas à concerner tous les habitants. Elle est plus honnête dans ses ambitions. **Elle privilégie, sur le territoire, les seules populations qui sont, légitimement, concernées par les politiques publiques**, relevant de l'éducatif, du social, de l'économique ou des autres secteurs.

ii) Ces réflexions partent d'une conviction : **dans le cadre du projet global du territoire, chaque secteur de la politique publique se trouve en situation, potentielle, d'inscrire un volet culturel dans son programme d'action.**

Peut-on construire des routes ou des ronds-points (surtout les ronds-points!!!) sans s'interroger sur leur dimension esthétique et culturelle? Comment s'assurer que le maître d'ouvrage a bien fait appel aux meilleurs spécialistes, capables d'assumer leur responsabilité artistique? La même question se pose pour les entrées de ville, les zones industrielles ou commerciales, la rénovation des bourgs. Peut-on penser de tels projets publics, en évitant leur dimension culturelle?

Peut-on soigner des enfants, en long séjour, à l'hôpital en oubliant la place du symbolique, de la sensibilité, du ludique dans le processus de guérison? Peut-on imaginer une politique tournée vers les jeunes d'un quartier qui laisserait de côté les dynamiques artistiques qui s'y jouent autant que les manques qui s'y constatent? La liste serait longue des perspectives de collaboration entre les professionnels des arts et de la culture et les responsables de politiques publiques sur chaque territoire.

Ces principes conduisent à énoncer quelques réflexions sur le bon usage de la qualité dans les actions culturelles territoriales.

2) Du bon usage de la qualité artistique dans les politiques territoriales.

On peut admettre l'impératif d'intégrer un volet culturel et artistique dans les projets territoriaux. Toutefois, on a vu à travers les positions du ministère de la culture et celles des collectivités que *les bonnes intentions ne suffisaient pas*. J'en ai tiré la leçon *qu'il y avait des pièges à éviter et des garanties à prendre*.

a) L'évidence et les pièges du culturel et de l'artistique

i) l'évidence : les termes "artistique" et "culturel" sont aujourd'hui banalisés. Bien souvent, les décideurs publics, les acteurs culturels et sociaux, les journalistes emploient ces termes sans précaution. On trouve fréquemment des formules comme : "une exposition d'artistes du quartier", "mettre en valeur l'identité culturelle régionale", "les jeunes ont pris contact avec le cirque et monté un spectacle d'environ une heure", "le spectacle présenté le dernier jour du stage était réussi: rythmé, enjoué, calculé, il a ravi son public qui l'a prouvé par de chaleureux applaudissements bien mérités", "les soirées étaient placées sous le signe de la convivialité et de la distraction (repas, africain, feux de camp, animation théâtrale, lecture de conte...)".

Il y a une bonne raison à ces amalgames : les actions comportaient effectivement de la musique dans les stages de percussions, de la peinture dans l'exposition, des conteurs dans les soirées conviviales. Il y avait dans le projet vécu par les habitants des moments bien

identifiés qui empruntaient *au registre habituel des disciplines artistique et de leur techniques*.

ii) Le piège est justement là: *les actions proposées semblent artistiques parce qu'elles ont des points communs avec les formes conventionnelles utilisées pour les prestations qualifiées d'artistiques*. La *représentation de l'art se cantonne à l'identification des techniques et des dispositifs qui correspondent aux formes reconnues d'apparition de l'art*, telles l'exposition, le concert, le spectacle...

L'apparence de la technique n'est cependant pas suffisante pour qualifier une action d'artistique ou de culturel. Poussons ce raisonnement à l'extrême : une "exposition d'artistes du quartier" loin d'être valorisée par sa qualification "d'artistique" peut offrir l'occasion de moqueries, de dénigrements, d'appréciations méprisantes et ironiques. *La qualification "d'artistique" n'est plus une référence positive*. Elle devient l'indice d'une *erreur d'appréciation du chef de projet* qui n'aurait pas du faire passer telle exposition ou tel concert pour artistique alors que les conditions n'étaient pas remplies pour qu'il en soit ainsi. *L'action dite artistique disqualifie plus qu'elle ne valorise le projet territorial*. Une action culturelle peut devenir, avec les meilleures intentions du monde, un moment de rejet.

Il faudrait, donc, être attentif au fait que ce n'est pas le contenu apparent de l'action qui permet de qualifier l'action de "culturel" ou "d'artistique". *L'action proposée loin de contribuer à la valorisation renforce l'exclusion lorsque la reconnaissance de l'intérêt artistique n'est pas au rendez vous*.

b) Les difficultés de la qualification artistique.

En clair, introduire un volet artistique ou culturel dans un projet, signifie avant tout se confronter à *des jugements de valeur*, celui du public, du spectateur, de l'habitant, du journaliste, du spécialiste, de l'expert, de l'institution... On peut tenir pour certains qu'il y aura au moins un jugement de valeur qui sera critique et donc non conforme aux intentions initiales.

Surtout, ces jugements de valeurs, venant d'horizons différents, n'ont pas de base objective. *La qualification "artistique" n'est jamais acquise, jamais certaine*. On pourrait penser avoir des garanties en se limitant aux jugements des spécialistes de la discipline. Mais, il n'est pas certain que la solution soit suffisante car une constante de l'histoire des arts est de voir *les jugements de valeur les mieux établis être remis en cause par de nouvelles générations de spécialistes*.

Le problème est encore plus grand lorsque la dite action artistique à d'autres finalités que la seule reconnaissance par le milieu professionnel spécialisé. Le jugement artistique sur l'action est brouillé par la présence d'autres finalités, sociales, éducatives, économiques ou touristiques... Dans les projets territoriaux, la qualification artistique tient de l'improbable, car la recherche du lien social, la préoccupation de l'expression des habitants, la volonté de favoriser la dimension citoyenne interfèrent avec les exigences strictement artistiques.

La conclusion provisoire est donc que les chefs de projet doivent être vigilants. On ne peut pas impunément jouer avec la qualification artistique des actions proposées. Pour le dire

nettement, *un projet ne peut pas s'auto-qualifier "d'artistique" ou de "culturel"*. Cette qualification appartient à d'autres.

Faut-il alors renoncer à qualifier sur le plan culturel les projets territoriaux développés dans les quartiers, en se contentant d'assumer des actions de loisirs, de détente et de fêtes ne prétendant pas à être reconnues comme "artistiques"? Comment, au contraire, s'organiser pour donner une dimension artistique et culturel au projet territorial?

c) La responsabilité artistique

Je pense qu'il faut surtout faire preuve de réalisme: la qualification artistique d'une action est d'abord *une affaire de rapports de force*. Il s'agit de *faire reconnaître par une partie du milieu professionnel spécialisé que l'action proposée mérite d'être qualifiée d'artistique*.

Il faut donc *construire ce rapport de force en mobilisant les réseaux influents, en développant des relations avec les principaux prescripteurs, en renforçant les alliances avec les relais d'opinion pertinents*.

L'exercice est difficile et ne supporte pas l'improvisation. La solution est probablement dans la nécessité *d'identifier, au sein du projet, le professionnel dont la responsabilité sera de faire reconnaître la dimension artistique de l'action proposée*. Le réalisme plaide donc pour la désignation d'une responsabilité artistique au sein du projet.

Toutefois, la reconnaissance d'une forme nouvelle comme création artistique est une ambition démesurée. Tenter ce pari difficile suppose de bien choisir le responsable artistique en fonction du réseau d'influences qu'il peut toucher. De plus, le responsable artistique doit avoir les coudées franches. *Il doit bénéficier d'une liberté de choix artistiques impérative*. Il doit aussi pouvoir bénéficier des moyens qui correspondent à ses intentions.

La mise en œuvre d'une telle responsabilité doit donc se négocier avec soin pour ne pas engendrer ensuite des complications durant la phase de réalisation. Il s'impose de négocier sur l'impact prévisible de l'action artistique auprès des prescripteurs. Il faut mesurer les risques de censure qui ne sont jamais à négliger, autant que les risques de voir les artistes demander plus de moyens.

d) de l'artistique au culturel

La difficulté ne s'arrête pas là. Par définition un projet territorial ne peut pas se limiter à l'artistique. Il est par définition en phase avec le quartier et ses habitants. En ce sens, le volet artistique doit se traduire en terme culturel.

Le risque majeur pour le projet territorial est celui d'une coupure entre le volet artistique et les autres volets du projet global. *L'intérêt même des projets territoriaux, aux finalités multiples et mal cernées, est d'éviter le collage d'actions sectorielles et disciplinaires* : une heure de sport ici pour les uns, une heure de spectacle ailleurs pour les autres, un temps de discussion sur la citoyenneté pour d'autres encore.

L'enjeu de la qualification de ces projets territoriaux est *dans la réussite d'une globalité qui ne soumet pas aux dispositifs de chaque discipline*.

On pourrait alors défendre l'idée que le volet culturel du projet se lit dans l'intégration du volet artistique dans la marche quotidienne du quartier. Comme cette ambition est souvent

démessurée et inutilement utopique, il est probable que les responsabilités à prendre doivent être mieux cernées, mieux circonscrites. A mon avis, le volet culturel devrait se contenter de viser des catégories de populations précisément identifiées par les politiques publiques : les élèves de l'école, les personnes âgées de la maison de retraite, les habitants de tel immeuble, etc... La question est alors pour le projet global de déterminer la manière dont le volet artistique, avec la liberté dont je parlais tout à l'heure, *s'inscrit dans la quotidienneté de la population visée*. Cela suppose que le projet prenne en compte le jeu des références symboliques de cette population, dans le contexte économique, social, éducatif qui est le sien. Cela ne veut pas dire que le volet artistique doit satisfaire les goûts de ces populations. Cela signifie seulement que *le volet artistique n'est pas identifié comme un temps particulier, ayant a priori un statut "culturel" qui pose souvent par son énoncé même une distance avec le quotidien*.

J'ai dit plus haut que la qualification artistique ne pouvait se réduire aux dispositifs et aux techniques conventionnelles de l'art. Il faut maintenant en tenir compte pour faire en sorte que le volet artistique ne soit pas isolé du vécu du territoire.

La plupart du temps, la tentation sera de s'en tenir aux formes disciplinaires connues et reconnues, celles du concert de musique, celle de l'exposition, celle de la représentation théâtrale. Cependant, il n'est pas évident que les formes établies de la représentation artistique soient les mieux adaptées pour conduire à la qualification du projet global et territorial. Un mariage, un immeuble, un marché, une fête foraine, un repas de quartier offrent probablement des fortes opportunités de bâtir une qualification artistique pertinente, plus en tout cas que la reproduction des formes traditionnelles de la présentation de "l'art", dont on mesure assez bien qu'elles n'appartiennent pas souvent aux références culturelles des habitants du quartier.

De ce point de vue, un repas de quartier, un jardin, une façade de maison peuvent contenir une dimension "artistique", une ballade en mer, un carnaval, un fête locale peuvent devenir une référence artistique alors que le concert de musique ne sera rien d'autre qu'un moment social d'occupation de jeunes désœuvrés.

C'est pourquoi je préfère insister sur la responsabilité artistique c'est à dire sur le fait que la qualification artistique est un combat de légitimité plutôt qu'une action dont les traits emprunteraient nécessairement au registre commun des disciplines artistiques.

e) L'impératif de l'ailleurs

La responsabilité artistique dans un projet territorial est un pari très contraignant: si le volet culturel est d'abord l'intégration de l'artistique dans le vécu de la population du quartier, le *volet artistique a, lui, son avenir ailleurs que dans le quartier*. La responsabilité artistique est par définition sans feux ni lieux. Elle se joue hors des processus qui ont vu naître "l'œuvre". Elle doit surtout se traduire, si elle est vraiment artistique, *par une résurrection dans d'autres temps et en d'autres lieux*. L'exemple le plus récent est bien celui du Hip Hop. Il y a dans tous les quartiers de mauvais groupes de danseurs et de musiciens. Mais, depuis dix ans, on a bien vu que certaines formes singulières pouvaient circuler, être reprises et revivifiées hors du contexte d'émergence du Hip Hop. Il n'y a plus nécessité d'être un jeune d'un quartier sensible pour apprécier la forme esthétique "hip hop", comme il n'est pas

nécessaire d'être noir et américain pour être fasciné par le blues, ni être viennois pour être amateur de Mozart.

Cette *circulation des œuvres* doit certainement guidée le responsable artistique et s'intégrer au volet culturel du projet territorial. *On verrait mal que la qualification du projet échappe aux confrontations, échanges, dialogues avec des artistes d'autres lieux et d'autres références artistiques.*

Il n'est pas toujours aisé de repérer le responsable artistique qui acceptera de prendre le risque de s'engager sur ces voies innovantes. Il ne suffira pas de financer un artiste pour réussir les deux volets, "artistique" et "culturel". Il faudra prendre un long temps de conception, doublé d'une négociation minutieuse pour que le chef de projet puisse obtenir le résultat souhaité. Il est fort possible que le responsable artistique renonce devant les exigences du volet culturel, au nom de ce que l'on appelle l'instrumentalisation de la culture.

Toutefois, je formule l'hypothèse qu'il existe suffisamment d'opérateurs culturels soucieux d'innovations et d'émergences, soucieux aussi de se distinguer par des propositions en décalage avec les modèles habituels. *Les difficultés de qualification repérées ici deviennent alors des atouts. En fixant la responsabilité artistique, en revendiquant les exigences culturelles du projet territorial, le risque est surtout de s'engager dans des actions de références qui ouvriront la voie pour de nouvelles présences de l'art dans la société, dépassant les fractures que l'on ne peut que constater aujourd'hui.*

Conclusion:

Ma conclusion sur la réconciliation de la culture et du territoire telle qu'elle ressort de l'a situation française sera *pratique et opérationnelle*.

La meilleure manière de vérifier si la réconciliation du territoire et de la culture est réalisée consiste à examiner les dispositifs d'évaluation de l'action.

A mon sens, le projet est sur la bonne voie lorsque l'évaluation est pensée sur un **mode contractuel**.

i) Chaque partenaire ayant énoncé ses objectifs doit pouvoir *proposer les critères d'évaluation*, pour la partie de l'action qui le concerne. Il revient aux partenaires de négocier, **dès la phase de conception**, ces propositions d'évaluation car, il serait imprudent de se lancer dans de telles opérations, sans avoir fixé de manière détaillée, les critères d'appréciation des résultats.

ii) Cette perspective de **contractualisation des critères d'évaluation** me semble devoir déboucher, assez vite, dans le domaine artistique où l'on a rappelé l'exigence de liberté, sur la mise en place **d'une commission d'évaluation indépendante, où seraient, en particulier, négociés les critères de l'évaluation de la responsabilité artistique**. L'idée est peu fréquente dans le secteur culturel. **Elle s'impose, pourtant, dans la logique de l'intégration d'un volet culturel dans les politiques, toujours complexes, de développement territorial où interfèrent de nombreux acteurs, aux intérêts divergents**. L'appréciation de la **qualité du volet artistique** et de la **pertinence culturelle auprès des populations** ne peut résulter du seul éclairage des maîtres d'ouvrage publics, collectivités ou Etat, **tous juges et parties**.

La responsabilité artistique, et ses risques, conduit à penser que les opérateurs culturels de politiques territoriales doivent, très tôt dans le processus de négociation, s'assurer d'une **évaluation indépendante, qui puisse, aussi, contribuer à l'évolution des hiérarchies culturelles acquises et protégées.**

iii) Enfin, **chaque projet de politique publique territoriale concerne les populations** auxquelles il est destiné. Dans le secteur culturel, les populations concernées par les politiques publiques ne peuvent être exclues du processus d'évaluation. **La finalité même du projet conduit à les associer au projet,** pour approuver, critiquer, proposer.

Ce principe est trop souvent décrié, dans l'approche traditionnelle de la politique culturelle publique. Il paraît même aberrant de poser la question des populations dans la conception de l'accès à la culture, où l'on reste tenté, par définition, de nier la "compétence" de ceux que l'on vise. Dans l'optique de l'intégration de la culture dans les politiques de développement territorial, la logique invite à développer la démocratie participative. Le volet culturel ne peut que gagner à ce débat. **Il paraît en tout cas préférable au lourd silence et à l'indifférence de près de 80% de la population.**

Il m'apparaît ainsi que la recherche de la qualité artistique n'est pas incompatible avec le développement du territoire, à condition de sortir des conventions qui conduisent à enfermer la culture dans son propre territoire de qualification.

JM LUCAS

Mel : jmlucas285@aol.com