

Assemblée générale de l'EFAH

Nantes, 8 décembre 2000

Culture et fonds structurels européens

Intervention de Jean Michel LUCAS

La “ culture ” a certes tous les mérites et devrait être mieux considérée par les fonds structurels européens. Elle a toutefois un défaut majeur qui handicape sa prise en compte dans les politiques publiques : ses contours sont flous et ses intentions ambiguës. Elle est engluée dans des contradictions insurmontables que les acteurs culturels eux-mêmes s’ingénient à attiser.

Exemples. Je lis dans la presse locale : “ S’il est une exposition qui a connu un franc succès et la présence de nombreux visiteurs, c’est bien celle qui s’est déroulée dans la salle du prieuré. Ce sont des artistes, parfois débutants, de tous les âges, échelonnés de 25 à 70 ans, qui ont exposé leurs œuvres... ”. De surcroît, le maire “a rendu un hommage appuyé ” aux deux formateurs qui ont accompagné les artistes. A la lecture, aucune ambiguïté : un tel projet est culturel et il a tout pour être négociable dans le cadre de l’objectif 2 : deux créations d’emploi, une réponse positive aux attentes des habitants, des pratiques artistiques actives des populations, une image positive et attractive de la ville via la presse locale...Il n’a, au fond, qu’une seule faiblesse : son indigence du point de vue artistique. Sa présentation journalistique en terme “ d’œuvres ” et “ d’artistes ” relève tout bonnement de l’abus de langage. Pourtant, ce projet est considéré comme “ culturel ”, dans la négociation sur son financement au titre de l’objectif 2.

Autre facette de la “ culture ” : l’exemple d’un projet de 50 MF dont 12 MF de fonds structurels européens pour la rénovation d’une salle de spectacle qui programmera des créations de théâtre contemporain dit de “ haute exigence artistique”, sans jamais imaginer s’intéresser aux cultures des populations du quartier et en se satisfaisant de son public de diplômés de la ville centre. Au même titre que le précédent, sous le label “ culture ”, ce projet culturel fera partie de la négociation pour un financement objectif 2.

Pourtant, sous la même catégorie “ culture ”, ces deux projets sont contradictoires, au sens où les acteurs qui les portent ont des points de vue opposés sur les finalités, sur la mise en œuvre, sur la qualité du résultat. Faut-il faire comme si ces contradictions n’existaient pas, accepter de gommer les divergences pour préserver la catégorie “culture ” dans la négociation ? “ Cachons nos antagonismes et négocions ensemble, du moment que nous faisons reconnaître le théâtre, la musique, la danse, les arts plastiques, la littérature ou le patrimoine... dans les fonds structurels européens ”. Pour ma part, je trouve que cette position n’est ni honnête, ni bénéfique. Masquer les divergences revient à nourrir les ambiguïtés sur les critères de pertinence des projets culturels et à instaurer un marché de dupes qui profite aux plus forts ou au plus manipulateurs. A terme, l’ambiguïté se paye chère.

Je crois, à la lumière de mon expérience, que les acteurs culturels qui se proposent de négocier la place de la culture dans les fonds structurels européens, feraient bien de faire d'abord le ménage chez eux. Ils devraient poser plus nettement les limites de ce qui mérite d'être négocié au titre de la "culture" et ce qui ressort d'autres types de soutien. En effet, la palette des projets culturels possibles est trop large et les critères de leur appréciation trop aléatoires et subjectifs pour garantir au décideur public que "la culture", du moins le projet qualifié de "culturel", possède bien les vertus que ses défenseurs lui prêtent. On peut même, chacun le sait, vendre du projet "culturel" au nom des pires politiques identitaires extrémistes.

Du coup, la "culture" n'apparaît pas comme un secteur bien identifié dans ses finalités et ses engagements dans les programmes d'intérêt général. A vouloir embrasser trop large sous le vocable "culture", les acteurs du "culturel" sont confrontés à la suspicion des responsables de programmes. La première urgence, me semble, donc, être de tenter de lever les ambiguïtés de la définition du "secteur culturel". Peut-être, faudrait-il pour cela, affirmer les limites et la spécificité du secteur et, ayant pris ce risque, formuler les contraintes et exigences particulières d'éligibilité attachées aux actions artistiques et culturelles à intégrer aux programmes de politique publique, au premier chef, aux fonds structurels européens ?

Cette interrogation de principe sur les conditions de la "spécificité du culturel" est devenue pour moi, à tort ou à raison, l'enjeu fondamental, suite à la pratique quotidienne que j'ai développée dans mes fonctions de directeur régional des affaires culturelles dans la région Aquitaine de 1992 à 1998. Je voudrais, dans un premier temps, évoquer mon expérience de la négociation en rappelant, rapidement, comment la culture a été intégrée dans les DOCUP de l'objectif 2 et de l'objectif 5b, en région Aquitaine entre 1994 et 1999. Puis, j'insisterai sur les enseignements généraux que l'on peut en tirer pour dégager des principes de négociation fondés sur la spécificité et les responsabilités propres de l'artistique, d'un côté, et du culturel, de l'autre.

Je crains que mes conclusions ne vous apparaissent par trop abstraites et utopiques. Pour ma part, je considère que les impasses multiples auxquelles est confronté le développement des interventions publiques en matière d'arts et de cultures obligent à prendre un peu de recul avant de revenir, sur la base d'orientations plus précises, aux négociations "empiriques et pragmatiques".

I - L'expérience

Elle est modeste et ne concerne que la campagne 1994/1999 de l'objectif 2 et de l'objectif 5b dans la région Aquitaine. Comme vous le savez, il revenait au préfet de région, en pratique au SGAR (secrétariat général aux affaires régionales) de préparer les DOCUP et DOCAP.

A) Négociations

Au début, il n'y avait pas de raisons, en tout cas, pas d'instructions pour tenir compte de la culture. Il n'était pas prévu d'associer la DRAC (direction régionale des affaires culturelles) que je dirigeais à cette époque, aux discussions sur la préparation des DOCUP et encore moins au suivi des programmes. Pourtant, les relations de confiance établies entre mon service et le SGAR ont déclenché un processus dont je voudrais décrire les éléments essentiels.

Il a commencé par une interrogation du SGAR plus que par une revendication de la DRAC : “Est-il envisageable de donner une place à la culture dans les DOCUP ?” A cette interrogation, qui était déjà une marque de légitimité, j’ai répondu positivement.

Toutefois, dans mon esprit, je ne devais pas entretenir les ambiguïtés. Tous les projets culturels ne pouvaient être concernés. Il fallait se limiter aux projets culturels conçus en osmose avec les finalités de l’objectif 2 et de l’objectif 5b.

En effet, il était clair que la plupart des projets culturels financés sur fonds publics de l’Etat et des collectivités n’étaient pas pertinents par rapport aux enjeux d’une politique publique visant le développement de territoire. La plupart des projets culturels obéissaient à d’autres logiques. Ils étaient plutôt pensés pour satisfaire le milieu culturel des spécialistes et de leur public favori. Peu avaient la volonté de se réformer pour s’intégrer dans une approche globale du territoire. Permettre à ces projets d’être éligibles, revenait, sans l’avouer, à détourner les fonds structurels de leur signification. A l’inverse, d’autres projets visaient à répondre aux seules demandes de consommation et de loisir culturel des populations, sans autre enjeu que de lier le “ pain ” aux “ jeux ”. Accepter de financer de tels projets sur les crédits européens ne me paraissait pas relever d’une mesure qualifiable de “culturelle”, même si les projets prévoyaient des concerts, ou de la restauration de bâtiments anciens.

Autrement dit, mon premier souci a été d’affirmer que je ne souhaitais pas que les fonds européens deviennent un guichet de financement pour des acteurs mettant la culture à toutes les sauces. J’ai donc énoncé des conditions contraignantes pour éviter les ambiguïtés.

B) Conditions

Ces préalables étant acceptés, nous avons alors multiplié les versions préparatoires du texte des Docup avant de parvenir à une version de compromis qui pouvait satisfaire les responsables du programme. Pour ne pas allonger mon exposé, je prendrais comme référence le seul texte du DOCUP objectif 2. Il est marqué par quatre caractéristiques contraignantes censées délimiter le flou de la catégorie “ culture ”, pour ne prendre en compte que les projets pertinents :

1) Le projet culturel est utile.

Le Docup mentionne explicitement que les projets culturels peuvent bénéficier d’une “ aide décisive ”, au titre de la “ sous-mesure culture ” de la mesure “ cadre de vie ”, intégrée à l’un des trois axes du Docup “ renforcer l’attractivité globale des bassins ”. Le raisonnement de base qui a permis cette légitimation du financement des projets culturels est le suivant et n’a rien d’original : l’objectif 2 concerne “ la reconversion des régions gravement affectées par le déclin industriel ”. Pour relancer l’économie, il faut que les territoires soient attractifs pour les entreprises comme pour les populations. Il convient donc de favoriser les dynamiques positives des quartiers concernés, la bonne insertion des projets dans le tissu social, leur reconnaissance par l’extérieur. Quand on regarde ce qu’il en est dans les quartiers défavorisés, il n’est pas très difficile d’associer ces caractéristiques avec “ l’expression culturelle des jeunes générations ” ou avec “le développement de la lecture publique ”. Il devient alors légitime, comme le dit le texte du DOCUP, “ d’apporter une contribution décisive à des projets culturels attractifs en facilitant la réalisation d’équipements culturels structurants en procédant à la mise en réseau à

partir de ces équipements de lieux culturels de proximité favorisant les initiatives des habitants et les activités de sensibilisation particulièrement dans les domaines des cultures urbaines des jeunes ”.

De même, les opérations de restauration de patrimoine qui valorisent le quartier et redonnent du sens à l’histoire collective des habitants étaient posées comme éligibles au titre de l’attractivité du quartier.

Les projets devaient donc avoir ces utilités sociétales pour être éligibles.

2- Le projet culturel est construit sur le trajet.

Cette idée n’a pas été facile à formuler dans le DOCUP. Il a fallu trouver des périphrases pour dire que les projets culturels devaient être conçus pour permettre à chacun de progresser en fonction de sa propre trajectoire sociale, éducative et économique. Ainsi les réalisations de Bibliothèques/médiathèques comportent toutes des activités répondant aux préoccupations des demandeurs d’emploi, des assistantes maternelles ou des enseignants, en terme d’information et de documentation. De même, les projets “ d’action culturelle ” sont conçus pour proposer des ateliers de pratiques artistiques, de l’initiation à la qualification professionnelle, en fonction des situations des amateurs passionnés. Mais le langage de la sous-mesure reste le langage commun de l’administration de projet et n’explicite pas la notion de trajet. On évoque, seulement, les actions qui “ permettent de répondre aux besoins des populations ”, “ de favoriser les initiatives des habitants et les activités de sensibilisation et d’encadrement ”.

Derrière ces formules ambiguës, il s’agissait, pourtant, de repérer les projets capables d’innover et de prendre le risque de l’expérimentation de nouvelles formes artistiques en situation sociale particulière. Il s’agissait d’éviter les projets culturels où le contenu et les modes de présentation étaient fixés d’avance et imposées, avec bonne conscience d’ailleurs, aux populations du quartier sans tenir compte de leurs histoires personnelles et de leurs trajectoires particulières.

A dire vrai, cette perspective du trajet et de l’expérimentation artistique, en particulier auprès des jeunes, n’a pas acquis une légitimité suffisante pour pouvoir être reprise, sous cette forme, dans un document consensuel comme le DOCUP. Ce décalage entre l’intention et le texte a ainsi permis de véritables détournements, par exemple, le financement sur les fonds structurels d’une institution culturelle tout à fait traditionnelle, qui n’a aucunement l’intention de mettre la préoccupation du trajet au centre de son fonctionnement. L’ambiguïté du “ culturel ” rapporte finalement aux projets les moins innovants, c’est à dire aux projets qui font partie de l’évidence culturelle des décideurs publics.

3) Le projet culturel est autonome dans ses choix esthétiques.

Si le projet éligible devait être attentif aux attentes des habitants et à leurs trajets (traduits par la formule malheureuse des “ besoins des habitants ”), il devait aussi être conduit par un professionnel reconnu par la DRAC. Cela signifiait que les projets concoctés au niveau local sans enjeux professionnels dans les réseaux nationaux et internationaux artistiques n’auraient aucune chance de bénéficier du soutien des fonds européens

Là encore, la formulation doit se comprendre dans le contexte de la négociation du texte du Docup. L'idée était d'éviter de rendre éligible des projets que seul le pigiste du journal local pouvait considérer comme "artistique" pour faire plaisir aux habitants. Dans mon esprit, il était impératif que les propositions d'ateliers, de stages, de concerts ne soient pas des alibis pour "occuper les jeunes" (ou les vieux) mais, au contraire, engagent des choix artistiques de professionnels. L'ambition devait être que les actions ou les équipements financés dans ces quartiers mettent en route des processus d'expérimentation de nouvelles formes esthétiques et ne se contentent pas de répondre aux attentes de consommation banalisée. La référence aux professionnels était la traduction de cette ambition.

Mais, avec le recul, je regrette d'avoir nourri l'ambiguïté en utilisant cette périphrase des "professionnels". Elle ne permet pas de poser les différences profondes qui apparaissent entre les professionnels de la culture qui interviennent dans le conformisme et ceux qui prennent le risque de l'innovation artistique appuyée sur les dynamiques des populations et de leurs trajets.

De la même façon, la référence à la reconnaissance de la qualité des projets par la DRAC était au second degré. Apparemment, il s'agissait de juger de la compétence artistique de tel ou tel porteur de projet. En réalité, il s'agissait de refuser d'inscrire dans le programme des fonds européens, au titre de la culture, des projets dont les références esthétiques auraient été commandées ou pilotées par les jugements de goûts des responsables de la politique sociale, économiques ou éducatives, quand ce n'est pas le jugement de goût de la femme du maire. Il s'agissait de dire que les projets avaient une valeur artistique indépendante des appréciations des responsables de politiques publiques y compris les "politiques" locaux. Mais, comme cet argument de l'autonomie de l'artistique au politique n'est pas, aujourd'hui encore, bien compris, il fallait une autre rédaction plus acceptable, celle de l'appréciation par un service spécialisé de l'Etat, dont les jugements s'appuient sur les dires d'experts des milieux professionnels des arts et des cultures.

A la réflexion, ce principe d'autonomie artistique était trop caché, trop camouflé sous la légitimité institutionnelle. Il faudrait que le texte du Docup soit plus explicite et plus innovant sur la mission des professionnels et sur les conditions de l'évaluation artistique.

4) Le projet culturel est contraint de détailler son contenu.

Apparemment, cette caractéristique est secondaire et se présente plutôt comme une contrainte administrative. Toutefois, j'ai constaté, par la pratique, son importance stratégique.

Les services qui gèrent les fonds structurels versent les subventions sur factures, après vérification que ces factures sont en correspondance avec les actions prévues. Par conséquent, pour éviter la mauvaise surprise de voir une facture invalidée et la subvention refusée, il est impératif que le porteur de projet décrive en détail les actions qu'il compte réaliser et y associe la liste des factures qu'il présentera au paiement.

On repère ainsi aisément la réalité de l'implication du porteur de projet en lisant les factures du nombre d'heures qui feront l'objet d'une rémunération d'un animateur, d'un artiste, le coût des matériels loués, le temps de location d'un lieu ou les factures de repas prévus pour l'opération...

Avec ce dispositif, inversé par rapport au système français de subventionnement des projets, le projet culturel ne peut plus se payer de mots, de prévisions non réalisées, d'actions modifiées entre le prévisionnel et la réalité puisque tout écart entre les promesses du projet et les actions effectivement réalisées peut se traduire par le non versement de la subvention.

Malheureusement, ce dispositif est très lourd à porter pour les opérateurs culturels, qui doivent disposer d'une capacité d'anticipation forte et d'une organisation sans faille. D'autre part, les crédits attribués sont versés très longtemps après la réalisation des actions ce qui handicape la trésorerie de associations culturelles.

Avec le recul, je considère que le dispositif de paiement sur factures garde ses avantages : il a le mérite de réduire le flou et de mieux identifier les actions qui correspondent réellement aux finalités du programme. Il crédibilise la prise en compte de la culture auprès des responsables de programmes européens. Toutefois, il suppose que soit négocié des modalités d'avances sur subvention et des accords de préfinancement par le système bancaire avec compensation des frais financiers qui pèsent sur les opérateurs culturels.

L'expérience n'a pas été facile à gérer, car les acteurs culturels avaient une lecture moins contraignante de l'objectif 2. Il était évident pour eux que la sous mesure " culture " devait bénéficier à tout projet culturel situé dans la zone de l'objectif 2, pour la simple évidence qu'il était culturel. Par contre, ces quiproquos sur la place de projets culturels dans les fonds européens a provoqué de nombreuses discussions qui, en définitif, ont favorisé l'évolution des esprits et des projets, vers une intégration mieux conçue des actions artistiques et culturelles dans les politiques de développement du territoire.

Au total, sur la période d'application des fonds européens Objectif2 et Objectif 5b, nous avons pu, bon an mal an, mobiliser 120 MF de crédits européens pour un montant totale d'opérations de 530 MF. Ainsi les crédits européens ont représenté pour mon service un montant de crédits importants qui n'avaient pas le désagrément d'être préaffectés.

II) Les enseignements généraux et les principes d'intégration des arts et des cultures dans les fonds structurels.

L'expérience, pour satisfaisante qu'elle soit, reste imparfaite. A la réflexion, le texte du Docup n'était pas suffisamment précis pour garantir une véritable intégration des arts et des cultures dans les programmes de développement territorial. Il aurait fallu être plus vigilant dans l'affirmation des caractéristique propres aux actions artistiques et culturelles et sur les conditions de leur intégration dans les politiques publiques concernant le territoire.

Tirant les leçons de cette expérience, je me propose donc d'élargir mon propos en formulant, de manière plus générale, les principes qui, à mon sens, pourraient éviter les malentendus et les ambiguïtés qui traversent encore les discussions sur la prise en compte de la culture dans les fonds européens.

Deux conditions me paraissent nécessaires à afficher par les acteurs culturels eux mêmes : un volet culturel sans autonomie, un volet artistique autonome.

A- Un volet culturel sans autonomie

Le point de départ de l'argumentation consisterait à dire que le culturel est partout. Les jeux symboliques et leurs référentiels culturels traversent le quotidien et n'échappent à aucune politique publique. L'approche culturelle n'est pas isolable des manières de faire, de voir, de manger, de travailler, de vivre ensemble ou non dans la cité.

Par conséquent, pour aller vite, le volet " culturel " ne peut avoir d'autonomie. Pour s'inscrire dans le territoire, il doit s'intégrer aux politiques publiques, a priori à toutes les politiques publiques qui sont légitimement conduites sur le territoire, aussi bien l'urbanisme que le social, l'éducatif, l'économique ou la communication et l'image de marque du territoire...

La conséquence pratique est immédiate. Pour qu'un projet culturel réponde sans ambiguïté aux enjeux de la politique territoriale, l'opérateur " culturel " doit apporter une contribution aux organismes qui ont la responsabilité des autres politiques publiques sur le territoire. Autrement dit, il s'inscrit dans les finalités de ces organismes et n'inventent pas sa propre légitimité, sociale, éducative ou économique... Pour le dire brutalement, il ne peut avoir qu'une position de maître d'œuvre.

Cette formulation peut choquer. On peut mieux en saisir la portée si l'on considère la question sous l'angle de la responsabilité d'intérêt général. On voit, par exemple, des arguments pour l'intégration de la culture dans les fonds européens sous prétexte que la culture contribue à la cohésion sociale. C'est sans doute vrai, en pratique, mais en terme de responsabilité, un tel argument signifie que le porteur du projet culturel aura aussi à assumer les conséquences de l'action culturelle sur la cohésion sociale. L'opérateur culturel, bénéficiaire d'un soutien public, devrait, donc, avoir la lourde charge d'exercer une double responsabilité : une responsabilité de bonne fin en matière culturelle mais aussi une responsabilité de bonne fin en matière de cohésion sociale. C'est beaucoup demander et rarement crédible.

Il me paraîtrait préférable de jouer la carte de la clarté et de dire : " l'objectif de cohésion sociale est de la seule responsabilité des organismes ayant reçu mission de service public pour cela. " Ces organismes sont maîtres d'ouvrage des actions de cohésion sociale. Ce sont donc eux, et eux seuls, qui ont la responsabilité publique des résultats de leur action.

Dans le cadre de leur responsabilité, ils ne peuvent se passer de développer un volet culturel pour mener à bien leurs missions publiques. Ces organismes sollicitent alors des opérateurs culturels. Mais la responsabilité des opérateurs est limitée à la bonne réalisation des actions culturelles, telles qu'elles sont prévues par le contrat qui les lie au maître d'ouvrage.

Cette perspective est importante car elle invalide l'argumentation fréquente du milieu culturel contre l'instrumentalisation de la culture. L'action culturelle est certes utile à la politique publique de cohésion sociale mais l'opérateur culturel n'est pas instrumentalisé. Il a passé

contrat volontaire avec un partenaire de la politique publique et c'est bien ce partenaire qui a, seul, la responsabilité des enjeux de cohésion sociale. L'opérateur culturel est probablement intéressé, concerné, attentif, préoccupé par ces enjeux, mais, en tant que citoyen, non en tant que responsable missionné par la politique publique pour obtenir un résultat, sauf, évidemment, s'il est organisé pour faire face à ce double enjeu.

Si l'on suit ce raisonnement, il est possible de formuler des conditions claires d'éligibilité des projets culturels dans les fonds européens. On ne peut plus dire, comme je l'avais fait dans le texte du Docup de l'objectif 2 : " sont éligibles les programmes d'actions culturelles conduits par des professionnels de la culture, ... qui permettent de faciliter l'insertion sociale, en particulier des jeunes ". Il convient de modifier l'écriture pour énoncer : " sont éligibles les projets culturels présentés par les organismes chargés de mission de service public dans le domaine de l'insertion sociale, en particulier des jeunes, qui sont conduits sous la responsabilité de professionnels de la culture ". La nuance est de taille en terme de responsabilité d'intérêt général. (On aura en particulier saisi que cette formulation rend caduque la notion même de " développement culturel ").

Je sais bien que l'on est loin d'atteindre ce stade de mobilisation des organismes de service public dans leur rapport aux professionnels de la culture (qu'ils ont d'ailleurs souvent tendance à fuir). C'est pourquoi je proposerais volontiers un étape intermédiaire. Elle consisterait à rendre éligibles les projets culturels qui sont capables de fournir les contrats de partenariat que l'opérateur culturel a passé avec des organismes chargés de mission de service public. Dans cette approche, les opérateurs culturels jouent un rôle actif dans la négociation mais, in fine, la question des responsabilités respectives est réglée par contrat.

J'ai pris le cas de la finalité " cohésion sociale " mais l'argument serait le même pour les autres finalités affichées par les différents fonds structurels.

Ma conclusion, un peu osée, j'en conviens, est alors d'affirmer qu'il ne s'agit plus de mettre " culture and héritage " partout où il reste une petite place dans les négociations sur le libellé des textes. La négociation devrait moins porter sur les contenus culturels que devraient prendre en compte les fonds européens, que sur la responsabilité de toutes les politiques publiques à prendre conscience de la dimension culturelle de leurs activités. L'idéal serait que les textes énoncent la nécessité pour toutes les politiques publiques financées sur le territoire d'inclure en leur sein un volet d'actions contractualisé avec des opérateurs culturels.

A ce stade du raisonnement, on peut être troublé par cette revendication qui signe la perte d'autonomie du " champ culturel ". Puisque la culture est partout et que les porteurs de projet culturel ne sont pas maîtres d'ouvrage, la question se pose de savoir ce qui permet d'identifier la " culture " comme secteur particulier nécessitant des professionnels spécialisés.

B- Un volet artistique autonome

Pour repérer ce qui fait la particularité du secteur, et qui conduit à affirmer qu'il n'est réductible à aucun autre, il est nécessaire de quitter un instant les enjeux du territoire et de ses cultures.

Cette spécificité tient certainement au fait que, dans le grand jeu des cultures, il émerge des formes qui ne limitent pas leur pertinence au territoire et aux populations qui les ont fait naître. En ma qualité de DRAC, j'avais à gérer la grotte de Lascaux. Les peintures de la grotte sont bien des marques culturelles d'une société passée, mais elles sont étonnamment d'actualité pour tout visiteur actuel. Il n'est nul besoin d'être homme de la préhistoire pour être impressionné. Il ne reste rien du territoire et des populations, mais la forme a traversé l'histoire et seule la forme s'inscrit dans la culture de l'admirateur d'aujourd'hui. On pourrait tenter de dire que si le culturel vit dans le territoire, les formes ont leur destin ailleurs. Elles vivent de leur circulation d'un territoire à l'autre, d'une époque à l'autre, d'une population à l'autre. En clair, et dans un autre registre d'exemple, il n'est pas besoin de vivre dans le territoire des banlieues grises pour apprécier le Hip Hop, ni être un jeune défavorisé des quartiers en difficulté pour être créateur de rap. Les formes esthétiques issues du Hip-Hop ont, depuis longtemps, circulé hors du cadre social de leurs territoires d'émergence.

Cet enjeu de la circulation des formes est essentielle. On pourrait évidemment le laisser au seul jeu du marché concurrentiel. On doit cependant espérer qu'un tel enjeu soit reconnu d'intérêt public.

S'il l'on pose la " circulation des formes " comme enjeu de politique publique, il devient possible de caractériser le rôle très particulier des professionnels de la " culture " dans les programmes des fonds structurels : il s'agit de professionnels qui ont la responsabilité d'agir sur le territoire en développant un volet culturel (en qualité de maîtres d'œuvre des politiques du territoire) mais qui ont, aussi, la responsabilité de faire circuler les formes d'un territoire à l'autre, par les choix artistiques qu'ils opèrent. Et, dans ces choix artistiques, l'opérateur culturel a une responsabilité de maître d'ouvrage : il a la garantie d'autonomie de ses choix esthétiques.

Sans les professionnels de la culture ayant cette responsabilité de faire des choix artistiques, c'est à dire de faire des paris sur la circulation des formes, le projet culturel resterait enfermé dans le territoire. Il n'aurait pas d'autres horizons que son propre développement.

Avec eux, le projet culturel et artistique devient enjeu de reconnaissance et d'appropriation de formes culturelles venues d'autres temps, d'autres territoires, d'autres populations.

Le point de vue que je voudrais défendre est donc simple et banal : sans cette dimension de la circulation des formes, on entretient la confusion sur les caractéristiques du secteur " culturel ". Faute de circulation des formes, le " culturel " est soumis aux seuls enjeux du territoire ; il est un sous produit du territoire et n'appartient à personne d'autres qu'à ce territoire. Il est en quelque sorte prisonnier du territoire. En tout cas, lorsque l'on oublie la responsabilité de la circulation des formes, le secteur dit " culturel " ne peut plus revendiquer son autonomie, ses règles propres. Il n'a rien à négocier en son nom. J'insiste un peu trop sur cet aspect de l'argument car j'ai été frappé par les discours de l'Unesco sur la culture qui, à force d'élargir la notion, finit par la rabattre sur la notion de l'identité, avec les risques de repli qu'elle peut générer.

J'ai bien conscience que ces formulations sont trop abstraites pour être opérationnelles. Les principes ne s'appliquent jamais dans leur pureté et il faut bien vivre avec l'air du temps, ses ambiguïtés et ses compromis. Je connais cette critique mais je connais encore mieux les dérives

auxquelles on aboutit lorsque l'on oublie les principes dans une négociation. Voici un exemple concret qui illustre la nécessité de disposer de principes clairs sous peine de voir disparaître la spécificité du secteur " culturel " : situons nous dans une commune de périphérie d'agglomération, avec zone industrielle et zone pavillonnaire. Le maire est dynamique, sympathique et de gauche. Il décide de faire une salle culturelle, et il en dessine même les plans. On y programmera des concerts et des pièces de théâtres. A ce stade, il est clair que les partenaires publics considèrent que le projet est culturel et décident de le soutenir à ce titre.

Trois ans après l'ouverture, que peut-on constater ? La programmation des spectacles est décidée par le maire lui-même, pour la raison simple qu'il connaît bien ses habitants et que son souci premier est de répondre à leurs besoins. De surcroît, la fréquentation est bonne et la charge de la salle pour les deniers publics est nulle. Je lis dans la presse locale : "Aujourd'hui, le taux de couverture serait de 100%, grimant même à 110% sur certains spectacles. " J'ajouterai pour faire le plein que la création de la salle à générer deux ou trois emplois.

Que voulez vous de mieux sur le plan empirique et opérationnel qu'un projet culturel qui est rentable, crée des emplois et répond aux attentes des populations. Il a tout pour être élu " modèle de l'intégration de la culture dans les fonds structurels européens ".

Et pourtant, sur le plan du principe, on aurait tort de faire entrer ce projet dans la négociation du secteur " culturel ". La raison est simple : ce projet doit sa réussite au fait qu'il a renoncé à toute responsabilité de circulation des formes. Il ne comporte aucun enjeu esthétique spécifique. Il ne construit pas de nouveaux trajets pour les habitants et ne propose aucun processus d'expérimentation artistique. C'est seulement un projet efficace pour la politique de satisfaction des besoins des habitants et qui, pour cette raison même, remet les choix esthétiques dans les mains du maire, aidé par un de ses salariés. Pour reprendre une expression de Jean Caunes : ce projet n'invente pas un nouveau " récit ", il reproduit le récit du territoire et ne fait que le conforter.

Je dirais donc que, faute d'identifier une responsabilité artistique autonome, ce projet fait perdre au secteur culturel sa raison d'être dans la politique publique.

Je ne tenterais pas d'aller plus loin dans cette voie. Je conclurais, de l'expérience acquise, que la négociation sur l'entrée de la culture dans les fonds européens devrait se fonder sur deux principes : le principe de la circulation des formes qui suppose l'autonomie des choix artistiques par rapport aux décideurs publics. Le principe de l'intégration des actions culturelles dans le territoire qui suppose la contractualisation du volet culturel entre l'opérateur culturel et les responsables des politiques publiques.

Je ne tirerai pas aujourd'hui les conséquences pratiques de ces principes. Je soulignerai simplement que pour les respecter, la négociation doit, surtout, se concentrer sur trois priorités déterminantes :

i) La garantie de disposer d'un temps suffisant de préparation du volet culturel et du volet artistique pour que les responsabilités des partenaires soient parfaitement définies et contractualisées au sein du territoire. L'enjeu d'une mesure " culture " dans les fonds européens

est d'abord dans la définition contractuelle des responsabilités spécifiques attribuées à l'opérateur culturel par les responsables du programme. Cela demande un long temps de discussion avec les autres acteurs du territoire. Ce temps de préparation n'est pas simplement technique. Il est, à mon avis, politique.

ii) La garantie que seront privilégiées les expérimentations artistiques, c'est à dire le soutien aux trajets qui partent des formes culturelles des populations du territoire pour en extraire des formes esthétiques susceptibles de circuler dans d'autres temps et d'autres lieux. L'enjeu public est ici dans la pertinence des processus de travail et de rencontres qui associent les populations et l'équipe artistique, tout autant que dans les résultats artistiques futurs.

iii) La garantie d'une évaluation indépendante, contradictoire, et publique dans le cadre de dispositifs d'évaluation contractualisés entre les opérateurs culturels et les responsables des politiques publiques sur le territoire. Si l'on centre la négociation sur les responsabilités des acteurs, on ne peut éviter de proposer des dispositifs transparents d'évaluation en différenciant l'évaluation des responsabilités artistiques de l'évaluation de l'impact territorial des opérations.

C'est tout au moins les enseignements que j'ai personnellement tirés d'une expérience positive mais insuffisamment pensée pour concilier, en même temps, l'utilité sociétale des projets culturels et artistiques, la gestion rigoureuse des fonds publics, la diversité des formes artistiques émergeant de tous les territoires et les exigences de liberté qui accompagnent cet impératif de circulation des formes.

JM LUCAS