

● MEDE 02 (6 crédits) : POLITIQUES CULTURELLES PUBLIQUES

Résumé du cours

Cet enseignement propose une présentation générale des politiques culturelles et un panorama des institutions et politiques publiques dans le domaine des arts et de la culture. L'enjeu étant à la fois de montrer les bases sur lesquelles les politiques culturelles publiques se sont construites et la manière dont elles ont évolué, d'observer quels sont les acteurs et les institutions qui les ont façonnées, qui ont contribué et contribuent, différemment selon les époques et les contextes, à les mettre en œuvre, à les développer, à les modifier. L'accent sera mis sur leurs modalités d'organisation et d'articulation, leurs spécificités et diversités en tenant compte de la pluralité des types de lieux, des acteurs, des activités, des formes de création. Il s'agit en arrière plan de saisir par différents points d'entrée (historique, politique, économique...) ce qui est au fondement des politiques culturelles publiques aujourd'hui et qui permet de comprendre la manière dont la culture, les arts sont pris en charge et organisés, gérés, de voir comment ces domaines se structurent et s'organisent, afin d'acquérir un certain nombre de connaissances nécessaires à la contextualisation de vos projets.

Cette ressource est conçue de manière à vous donner des clés de lecture sur les politiques culturelles, sur le processus qui a permis leur émergence, leur développement et diffusion, sur leur histoire autant que sur leur actualité, l'ensemble des textes et documents (articles de recherche, presse, vidéos, documents audios, etc.) constituant autant de ressources disponibles pour approfondir chacun des points traités. Un court texte de cadrage permet en début de chaque point d'aller à l'essentiel et de situer le propos pour introduire la question traitée.

Présentation générale

La présentation générale qui est proposée vise à permettre à chacun d'entre vous d'avoir une vision d'ensemble, une approche générale et des connaissances sur ce que recouvre le champ institutionnel dans le domaine des arts et de la culture et de cerner les acteurs, les lieux, les dispositifs mis en place en termes de politique et qui agissent sur les modalités de l'offre artistique et culturelle, sur l'organisation et le fonctionnement de ce domaine. Les projets artistiques et culturels que vous avez et aurez à mettre en œuvre s'inscrivent nécessairement dans un paysage, une époque, un contexte qui constituent à la fois un environnement stable et organisé, et à la fois un environnement qui évolue et se transforme en permanence au gré de changements politiques, économiques, historiques, sociaux, technologiques... Connaître et comprendre les mécanismes et le fonctionnement institutionnel de ce domaine permet à la fois de mesurer les contraintes et les enjeux inhérents à tout projet culturel, mais engage à se fabriquer un regard documenté et donc critique et constructif.

Sur le site du ministère de la culture, on peut lire que « la culture est un service public. Elle est aussi un choix personnel pour chacun d'entre nous. L'Etat doit veiller à la protection d'un patrimoine architectural et artistique qui appartient à tous les français. Il convient de le rendre accessible au plus grand nombre dans les meilleures conditions. Il lui revient d'encourager la création sous toutes ses formes, d'en préserver la diversité, particulièrement dans un monde qui tend à s'uniformiser sous la pression d'intérêts économiques de plus en plus contraignants. La création est le lieu privilégié de l'expression de la liberté. L'économie de la culture ne saurait être exclusivement soumise aux lois de l'économie. Sa politique, loin de tout esprit partisan, doit s'inspirer de la conviction que la culture est non seulement une source d'épanouissement personnel mais aussi un moyen privilégié pour renforcer la cohésion sociale en donnant à chacun le sens du dialogue et la conscience de partager avec autrui les valeurs fondamentales. »

Vaste programme, exigence des objectifs, si l'on convient que le projet est noble, reste qu'il faut avoir et se donner les moyens de l'appliquer. En effet, s'il est clairement des domaines où la question de la mise en place d'une politique encadrée par l'état, les collectivités, et à visée démocratique, se présente comme une nécessité, une évidence, à tout le moins ne se discute pas en termes de légitimité (le travail, la santé, la famille...), il en va tout autrement des arts et de la culture. D'une part parce que la légitimité d'y consacrer de l'argent public est une question plus délicate qu'ailleurs, parce que les notions de service public et d'intérêt général s'y posent différemment (quelle est en effet « l'utilité de l'art » ou pour reprendre le titre d'un ouvrage récent « à quoi servent les artistes ? »), parce que la liberté de création se heurte parfois à des impératifs d'encadrement, de décision et de gestion (humaine, financière...), parce que les effets produits par une meilleure diffusion et réception des arts et la culture se mesurent mal, etc. Des spécificités qui interrogent, et qui créent une tension entre la nécessité et la complexité de mettre en place une politique comme pour d'autres domaines de la vie publique mais pour un domaine qui justement n'est pas comme les autres.

C'est en arrière plan cette interrogation qui traverse l'ensemble de ce cours et qui sera explorée pour vous permettre d'acquérir une connaissance générale des politiques culturelles : dans leur construction chronologique (quelles sont les dates clés, les tournants et les différentes époques que l'on peut repérer) et en prenant comme date pivot la création d'une véritable administration culturelle en 1959 avec la création d'un ministère des Affaires culturelles ; dans leurs évolutions programmatiques, en termes d'objectifs mais aussi d'actions mises en œuvre ; au regard des personnalités qui jalonnent cette histoire des politiques culturelles, hommes politiques, acteurs et personnalités culturels, intellectuels ; c'est aussi les notions et concepts qui articulent les actions, façonnent les idéaux et les idéologies, parfois très utopiques ou à l'inverse très pragmatiques, qui seront abordés (démocratisation, démocratie culturelle, exception culturelle, action culturelle...). Enfin, un regard critique et prospectif sera visé pour situer les débats d'aujourd'hui à l'aune des 50 ans de politiques culturelles passées et pour ancrer vos actions et projets au regard des acquis, mais en tenant compte des limites observées et des enjeux à venir.

Le plan du cours se découpe en 4 parties, chacune abordant un aspect en particulier, l'introduction générale permettant de définir l'ensemble du programme, mais surtout de clarifier les notions de politique, d'art et de culture afin que les développements ultérieurs soient plus explicites, la synthèse générale permettant quant à elle de faire un retour sur l'ensemble des connaissances acquises et de les situer au regard des débats contemporains.

Sommaire

● MEDE 02 (6 CREDITS) : POLITIQUES CULTURELLES PUBLIQUES	1
RESUME DU COURS.....	1
PRESENTATION GENERALE	2
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION : LES ARTS ET LA CULTURE, UN DOMAINE D'INTERVENTION SPECIFIQUE DU POLITIQUE ..	5
1. PRESENTATION DE LA THEMATIQUE	5
2. QU'EST CE QU'UNE POLITIQUE PUBLIQUE ?.....	5
3. LES ARTS ET LA CULTURE : UN DOMAINE D'INTERVENTION SPECIFIQUE	8
4. LES POLITIQUES PUBLIQUES DANS LE DOMAINE DE ARTS ET DE LA CULTURE	19
1/ LES POLITIQUES CULTURELLES, UNE MISE EN PERSPECTIVE CHRONOLOGIQUE : LA CREATION DU MINISTERE, UN TOURNANT HISTORIQUE ET POLITIQUE	23
1. PRESENTATION DE LA THEMATIQUE	23
2. FOCUS : AVANT 1959 OU COMMENT LES ARTS ET LA CULTURE SONT DEVENUS UN DOMAINE D'INTERVENTION.....	28
3. 1959 : FONDATION D'UN MINISTERE.....	41
4. LES ANNEES 60 A 80.....	45
5. LES ANNEES 80 A 2000.....	50
6. LES ANNEES 2000	58
7. 1959-2009 : QUEL BILAN ?	60
2/ LES POLITIQUES CULTURELLES, DIFFERENTES ECHELLES D'INTERVENTION ET DIVERSES FORMES DE TERRITORIALISATIONS	66
1. PRESENTATION DE LA THEMATIQUE	66
1. L'ÉTAT ET SES MINISTRES, LE MINISTRE DE LA CULTURE	72
2. QUELLE EST LA DIFFERENCE ENTRE LA DECENTRALISATION ET LA DECONCENTRATION ?	74
3. LES COLLECTIVITES TERRITORIALES	74
3/ LIEUX, ACTEURS, OBJETS ET ACTIVITES, LES ARTS ET LA CULTURE UN MONDE PROFESSIONNEL, DES PRATIQUES ET DES PUBLICS ENCADRES PAR LES POLITIQUES CULTURELLES	83
1. PRESENTATION DE LA THEMATIQUE	83
2. UN MONDE PROFESSIONNEL SPECIFIQUE	83
3. UNE PLURALITE D'ACTEURS	87
4. DIVERSITE DES LIEUX	96
5. VARIETE D'ACTIVITES ET TYPOLOGIE DE L'EMPLOI	110
6. MULTIPLICITE D'OBJETS ET D'EVENEMENTS.....	115
7. LES PUBLICS : DES CONSOMMATEURS, DES AUDITEURS, DES SPECTATEURS, DES COLLECTIONNEURS... ..	119
4/ BIENS CULTURELS ET OBJETS ARTISTIQUES : UNE ECONOMIE, DES MARCHES	124
1. L'APPROCHE ECONOMIQUE	124
2.	128
3. LE FINANCEMENT DES ARTS ET DE CULTURE, LOGIQUE PUBLIQUE ET LOGIQUE PRIVEE	129
4. LES PARADOXES D'UNE APPROCHE GESTIONNAIRE DES ARTS ET DE LA CULTURE	141
SYNTHESE GENERALE	144
1. DERIVES ET ECUEILS : L'INSTRUMENTALISATION DES ARTS ET DE LA CULTURE	146
2. DE LA DEMOCRATIE CULTURELLE AU RELATIVISME CULTUREL.....	146
3. QUEL AVENIR POUR LA POLITIQUE CULTURELLE.....	147
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE (LES ESSENTIELS SONT SOULIGNES).....	151
WEBOGRAPHIE INDICATIVE	152

Introduction : les arts et la culture, un domaine d'intervention spécifique du politique

1. Présentation de la thématique

Il s'agit ici de définir ce qu'est une politique publique d'une part et de décrire d'autre part le domaine des arts et de la culture dans ses spécificités, singularités afin de donner à comprendre les modalités d'intervention des politiques publiques dans ce domaine. L'enjeu est de montrer que, comme pour tout autre domaine de notre vie sociale (travail, santé, famille...) des politiques sont élaborées, mises en œuvre, modifiées, abandonnées parfois, qu'elles varient et évoluent selon les époques, les personnes et les contextes, mais qu'il faut avant tout prendre en compte la nature du domaine concerné et les « fonctions » spécifiques des objets artistiques et culturels si l'on veut comprendre les politiques mises en œuvres à leur sujet. On ne fait des politiques publiques de la culture comme on fait des politiques publiques de santé, d'éducation, etc., et s'il paraît aujourd'hui évident que les arts et la culture soient pris en charge par l'Etat, les collectivités, il n'en a pas toujours été ainsi. Pour comprendre le processus qui a amené à considérer comme légitime et nécessaire l'intervention des pouvoirs publics dans ce domaine, faisant consensus (au moins sur le fond sinon sur la forme) au sein des différentes familles politiques, il convient de poser les bases de la réflexion et d'abord de revenir sur les notions d'arts et de culture(s), sur ce qu'est une politique publique « en général », avant d'en venir à l'association des deux.

On notera d'ailleurs que si l'on peut assez vite convenir d'une définition commune de ce que recouvre « les politiques publiques de la culture », et dans une approche purement descriptive faire un état des lieux de leur histoire et actualité, il convient de préciser que plusieurs angles d'approche sont nécessaires pour en saisir la complexité et pour comprendre leurs enjeux. Historique, économique, politique, sociologique, etc. les politiques publiques de la culture renvoient à un processus dont on peut repérer les prémices, mais elles correspondent aussi à des idéologies, à des idéaux politiques, et plus concrètement à des dispositifs, des programmes, des actions, etc. et c'est bien la mise en perspective de ces différentes entrées qui permet de les analyser et de mesurer leurs spécificités. Les points qui suivent engagent à saisir ce que sont les politiques publiques, la spécificité du domaine artistique et culturel, pour aborder en connaissance de cause les politiques culturelles, conscient des enjeux et des contraintes qui se posent.

2. Qu'est ce qu'une politique publique ?

Le terme de « politique publique » est assez récent. Il a été introduit dans le langage des sciences politiques et administratives dans les années 70 comme traduction littérale du terme « public policy ». Il se distingue de « la politique », qui désigne les activités et les luttes des acteurs politiques traditionnels (notamment partis politiques, groupes d'intérêts, syndicats ou nouveaux mouvements sociaux) visant la conquête du pouvoir législatif ou gouvernemental dans le respect des règles constitutionnelles et institutionnelles (ce que recouvre le terme de « polity »). Il existe une multitude de définitions de la notion de politique publique. Dans son introduction à l'analyse des politiques publiques, Thoenig en relevait au moins quarante dans les années 1980. Sans revenir sur cette diversité, on peut rappeler quelques-unes de ces définitions.

« Une politique publique est ce que les gouvernements choisissent de faire ou de ne pas faire ».

« Une politique publique est le produit de l'activité d'une autorité investie de puissance publique et de légitimité gouvernementale ».

« Une politique publique est un programme d'actions propre à une ou plusieurs autorités publiques ou gouvernementales dans un secteur de la société ou dans un espace donné ».

« Une politique publique est faite d'activités orientées vers la solution de problèmes publics dans l'environnement, et ce par des acteurs politiques dont les relations sont structurées, le tout évoluant dans le temps . »

« Il y a politique publique lorsqu'une autorité politique locale ou nationale tente, au moyen d'un programme d'action coordonné, de modifier l'environnement culturel, social ou économique d'acteurs sociaux saisis en général dans une logique sectorielle ».

Bien que ces définitions soient diverses, elles tendent à mettre l'accent soit sur les acteurs investis de pouvoirs publics et qui décident des politiques à mettre en place, soit sur les problèmes collectifs à résoudre, soit sur les actions étatiques à apporter. On note qu'en arrière plan la question de la décision est essentielle, que la notion de choix dans les programmes et orientations implique la sélection, et que de fait, le politique se présente comme l'ordonnateur dans un sens positif (il conçoit et met en place) mais aussi dans un sens négatif ou péjorant (il est aussi celui qui met un terme ou refuse).

L'orientation d'une politique publique traduit donc généralement un choix intentionnel d'un gouvernement (nous y reviendrons dans la partie chronologique et notamment avec De Gaulle et Malraux, Mitterrand et Lang) ou d'une collectivité (ce sera l'objet de la partie sur les différentes échelles d'organisation et de décision), ce choix se faisant parmi plusieurs options possibles, voire concurrentes. Cette orientation véhicule aussi certaines valeurs et idéologies et la recherche d'intérêts spécifiques. Son élaboration peut être influencée par divers facteurs : mouvements sociaux, tendances culturelles, conjoncture socioéconomique, événements historiques, changement politiques, etc.

L'idée de politique publique renvoie frontalement à la notion de service public. C'est à la fin 19^{ème} siècle que cette notion prend tout son sens, si auparavant l'idée de service public était bien présente, elle ne faisait pas l'objet d'une politique organisée, réfléchie et structurante. La notion de service public implique l'existence d'un bien commun (il faudra donc bien considérer que les arts et la culture le sont afin d'engager une politique à leur intention) et désigne une activité ou une mission d'intérêt général. Le type de services concernés par cette définition varie avec le temps. Ainsi, si au début du siècle le Conseil d'État refusait de qualifier le théâtre de service public, il n'en alla pas de même après la Seconde guerre mondiale. Le champ de la notion est donc très lié à une culture, un environnement économique et social, il évolue dans le temps et selon les contextes.

Jacques Chevallier, *Le service public*, PUF, "Que sais-je ?", 2010, note de lecture.

1 La notion de service public relève, à première vue, de l'ordre de l'évidence. Dans toute société, on trouve un ensemble d'activités considérées comme étant d'intérêt commun et devant être à ce titre prises en charge par la collectivité : le service public évoque cette sphère des fonctions collectives, nécessaires à l'existence même du social. Faisant écho aux thèmes du « Bien commun », de l'« Intérêt général », de l'« Utilité publique », avec lesquels elle forme une configuration idéologique complexe, la notion a donc des racines anciennes et apparaît comme inhérente à l'organisation des sociétés modernes. Néanmoins, cette banalisation n'est qu'apparente. Le vocable de « service public » n'est qu'un des modes possibles de désignation de cette sphère des fonctions collectives : on parlera ailleurs de Public Utilities, de Daseinsvorsorge ou encore de « services d'intérêt général » ; et ces expressions renvoient à chaque fois à des contextes sociopolitiques différents.

2 La notion française de service public comporte ainsi des implications très spécifiques. Le service public a été en effet érigé en France à la hauteur d'un véritable mythe, c'est-à-dire une de ces images fondatrices, polarisant les croyances et condensant les affects, sur lesquelles prend appui l'identité collective. Du mythe, le service public présente en effet tous les aspects essentiels : l'ampleur et la profondeur des résonances qu'il éveille en chacun ; les glissements de significations qu'il autorise ; la force agissante attestée par les effets sociaux et politiques qu'il produit ; la tension entre la représentation et la réalité. Cette dimension mythique interdit toute assimilation avec les notions voisines qu'on peut trouver ailleurs : derrière les mots, c'est toute une conception du statut de l'État – et, par-delà, du lien social – qui est mobilisée ; le service public constitue en France une de ces « questions sensibles », autour desquelles se joue la cohésion de la société.

3 Cette dimension mythique explique que la notion de service public soit aussi difficile à appréhender et à cerner : utilisée dans des champs conceptuels très diversifiés, elle est saturée de significations multiples qui

se superposent, s'entrecroisent, renvoient les unes aux autres, et entre lesquelles le glissement est constant. Le service public, c'est d'abord une entité sociale : il englobe les diverses activités et structures placées sous la dépendance des collectivités publiques ; relevant de la « sphère publique », les services publics présentent un ensemble de singularités qui interdisent toute assimilation aux entreprises privées. Mais le service public est aussi une notion juridique : il entraîne l'application de règles de droit spécifiques et dérogoratoires au droit commun ; le « régime de service public » condense et résume ce qui fait le particularisme du droit administratif. Enfin, et plus profondément, le service public est un opérateur idéologique : il sculpte le mythe d'un État généreux, bienveillant, uniquement soucieux du bien-être de tous ; le service public est le « principe axiologique » qui est censé commander la gestion publique, la finalité à laquelle sont tenus de se référer gouvernants et fonctionnaires, la norme dont dépend la légitimité de leur action.

4 Le vocable de « service public » évoque à la fois ces trois types de significations : institutionnelle, juridique, idéologique, qui interfèrent sans cesse et s'alimentent réciproquement : de même que la réalité du fonctionnement concret des services publics tend à être occultée par l'écran du mythe, la force agissante de celui-ci produit une série d'effets sociaux tangibles ; quant au régime juridique, il contribue à consolider le mythe et à cristalliser la réalité. Le service public est donc une notion complexe, dans laquelle se mélangent de manière indiscernable, indissociable et indissoluble le réel et le mythe, soudés par le ciment du droit. La notion de service public apparaît ainsi, en France, comme la pièce maîtresse, la véritable clef de voûte de la construction étatique : c'est elle qui permet de clôturer l'espace étatique sur lui-même, en traçant une ligne ferme de démarcation entre public et privé, mais aussi d'intégrer les différents éléments de la théorie de l'État, en les amalgamant, par une étrange alchimie, dans un ensemble conceptuel unifié et cohérent.

5 Cette place centrale occupée par le service public dans l'imaginaire collectif a été progressivement conquise. Jusqu'à la fin du 19^e siècle, si la notion n'est pas inconnue, elle n'a qu'une importance limitée, dans les analyses juridiques comme dans les discours politiques. Ce sont les juristes qui lui donneront, à l'aube du 20^e siècle, toute son importance, en l'utilisant pour répondre au besoin de fondation du droit public. La notion s'enrichira par la suite d'autres significations, en devenant emblématique d'un véritable modèle de société. Une fois mise en place, cette « machinerie conceptuelle » constituera un puissant moteur d'expansion étatique : l'extension de la gestion publique, imposée par la défaillance des mécanismes de régulation économique et sociale, a contribué à forger le mythe d'un État capable d'avoir réponse à tout ; et la propagation de ce mythe a alimenté en retour une demande croissante d'interventionnisme, justifiant la création de nouveaux services publics. Sur le socle de croyances ainsi constitué s'est édifié un État fort, doté d'une identité fortement affirmée et érigé en moteur d'intégration sociale.

6 Cependant, si l'emprise de l'État sur la vie sociale semblait devoir, par la logique impérieuse du service public, s'étendre inexorablement l'interventionnisme étatique, le cadre normatif et le jeu de croyances s'entretenant mutuellement et redoublant leurs effets –, un retournement s'est produit depuis la fin des années 1970 : tandis que, sous la pression communautaire, les grands réseaux de service public nationaux, dotés d'une position monopolistique, ont fait l'objet d'une redéfinition en profondeur, qui n'est pas encore à ce jour achevée, le mythe du service public a perdu beaucoup de sa puissance évocatrice et les conséquences juridiques qui étaient attachées à la notion sont devenues plus incertaines ; il conviendrait dès lors, pour certains juristes, de substituer à un vocable devenu obsolète et emblématique d'une certaine « exceptionnalité française », l'expression « service d'intérêt général » en usage au niveau communautaire. Néanmoins, cela ne signifie pour autant nullement que le service public soit désormais un concept vide de sens, qu'il conviendrait de reléguer au rang des accessoires inutiles, et que les services publics, héritiers d'une histoire dépassée, seraient voués à un dépérissement inéluctable.

La question qui émerge est alors d'identifier ce que devient cette idée de service public dès lors qu'elle s'applique aux arts et à la culture. Comme indiqué, on observe « un ensemble d'activités considérées comme étant d'intérêt commun », on réfère aux concepts de « Bien commun », de l'« Intérêt général », de l'« Utilité publique », il est précisé que « trois types de significations : institutionnelle, juridique, idéologique, qui interfèrent sans cesse et s'alimentent réciproquement », etc. mais comment cela prend-t-il forme dans le domaine qui nous occupe ?

Car « lorsque l'on veut comprendre les processus qui conduisent à l'élaboration et à la mise en œuvre d'une politique publique, il est essentiel d'avoir en mémoire qu'une politique n'est pas un processus de décision abstrait dont on pourrait saisir le sens "de l'extérieur" en se limitant, par exemple, à identifier les déterminants structurels ou les contraintes (économiques ou historiques) qui pèsent sur elle. Il est donc indispensable "d'ouvrir la boîte noire", ce qui signifie identifier les acteurs qui participent au policy making pour analyser leurs stratégies et comprendre les ressorts de leurs comportements. » (Pierre Muller, *Les politiques publiques*, P.U.F. « Que sais-je ? », 2011, p. 32)

Mais avant d'en venir à cette boîte noire, et de prendre connaissance de manière plus approfondie des acteurs (et dans leur grande diversité, politiques, professionnels de la culture, chercheurs...) qui ont contribué à construire, façonner et nécessairement orienter les politiques culturelles en France, un détour est nécessaire pour finir de poser les bases de la réflexion, et revenir sur ce que l'on désigne comme relevant du domaine des arts et de la culture.

3. Les arts et la culture : un domaine d'intervention spécifique

Après avoir amorcé la question « politique » et ce que cela recouvre quand on la dit « publique », il convient donc de s'interroger sur l'objet lui-même, on ne construit pas une politique de santé publique, une politique familiale de la même manière, et il est évident que la manière dont on conçoit le droit à la santé, la notion de famille, vont nécessairement influencer sur les actions entreprises, il en va de même pour les arts et la culture. Il convient donc d'apporter quelques éléments de réponse aux questions : qu'est ce que la culture ? y a-t-il une ou des cultures ? qu'est-ce que l'art et quand y a-t-il art ? qu'est-ce qui distinguent les objets artistiques et culturels des autres qui composent nos vies sociales et comment distinguer les œuvres, des créations, des biens culturels ou de consommation ?

La culture et/ou les cultures

On ne peut que constater la diversité des conceptions, des définitions du terme même de culture. Sans entrer dans l'histoire et la généalogie du terme on observe sa variabilité selon les époques, les contextes, les points de vue (de celui de sens commun à celui des disciplines scientifiques, sociologie, anthropologie, histoire de l'art...), les quelques documents ci-après permettent de dresser un panorama rapide et de montrer la nécessité de préciser de quoi on parle et ce que l'on met derrière un mot à l'apparence simple. Les vidéos mises en complément (Y. Michaud, M. Guérin sont éclairantes sur ces questions, et notamment celle de M. Guérin qui développe son propos sur la « culture de l'homme cultivé » et Y. Michaud qui montre quant à l'art lui « la prolifération de formes et d'expériences artistiques qui pour n'en être pas "hautes", "raffinées", et surtout pas organisées en un "système des arts" relèvent bel et bien du champ esthétique. [...] nous sommes confrontés à un pluralisme propre à l'époque, très certainement durable et qui ne peut être purement et simplement ignoré, ne serait-ce que parce qu'il est bruyant, visible, puissamment répercuté et démultiplié par les médias et la consommation. »).

Mais revenons à la culture : pour aller à l'essentiel, la culture fait l'objet de deux grands types de définitions. On en trouve d'une part une définition extensive, issue de la tradition anthropologique. La définition proposée par Tylor en 1871 est emblématique de cette conception élargie de la culture. Selon cet anthropologue, la culture renvoie à « ce tout complexe qui comprend la connaissance, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes et les autres capacités ou habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société ». La culture, dans ce sens, correspond à « tout ce qui est créé et transmis par l'homme, tout ce qui n'est pas donné par la seule nature et par l'hérédité biologique ». Bref la culture, c'est ce qui ne renvoie pas à la nature. D'autre part, une définition plus restrictive et plus proche du sens courant, et notamment de l'usage français, réserve le terme de culture au domaine des arts et des pratiques liées à la production et à la consommation de création, d'œuvres, de « biens culturels » (musique, livres, spectacles, cinéma, etc.). On réfère ici à une culture cultivée, une culture légitime (de ce point de vue il existe quantité d'écrits et de recherches très pertinentes, mais ce n'est pas ici le propos de les détailler, vous pouvez voir entre autres Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas*.

L'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis, La Découverte, coll. « textes à l'appui », 2010, <http://lectures.revues.org/1347>). Il y a donc bien une hiérarchie, et selon ce que l'on met en termes de contenu, on ne parlera pas de la même « culture ». On parlera aussi de sous-culture : « variante culturelle caractéristique d'un sous-groupe. La sous-culture comprend des traits culturels communs avec la culture de la société à laquelle elle appartient. Par exemple, la culture bretonne est une sous-culture régionale » ; et de contre-culture : « Sous-culture d'un groupe, [qui a pour particularité d'être] en opposition avec certains des traits culturels dominants de la société à laquelle il appartient, et qui cherche à faire reconnaître ses propres normes et valeurs. Les hippies, les punks, sont des exemples de contreculture ».

Quelques exemples de la pluralité des définitions et des points de vue

Culture (lat. *colere*, cultiver mais aussi vénérer).

1. Le mot fr. « culture » a gardé le sens agricole (culture du blé). Par une métaphore qui était déjà chez Cicéron, l'esprit se cultive comme la terre afin d'en améliorer les productions. La culture est alors formation (all. *Bildung*) ou éducation intellectuelle ; le terme implique souvent un certain raffinement du goût et des mœurs. L'adj. correspondant est *cultivé*. Un *homme cultivé* développe ses qualités intellectuelles et son goût sans être forcément un savant (opp. inculture).

2. *Soc., Ethn.* On appelle culture, depuis la fin du XIX^e, « un tout complexe qui inclut les connaissances, les croyances religieuses, l'art, la morale, le droit et toutes les autres capacités et habitudes que l'homme acquiert comme membre d'une société » (Taylor, 1871). Le mot all. est *Kultur*, traduit par « civilisation » ou, de plus en plus de nos jours, par « culture ». L'adj. correspondant est *culturel* (ex. anthropologie culturelle). Culture s'oppose alors à nature comme acquis à inné.

3. La pensée allemande distingue et oppose culture et civilisation : la culture représente la vie spirituelle, religieuse, littéraire, artistique, les mœurs et le genre de vie qui font qu'un peuple s'affirme dans sa particularité et se différencie des autres. Adj. *culturel* (v. Civilisation). L'usage du mot s'est étendu récemment à tout état d'esprit propre à un groupe social quel qu'il soit (« culture d'entreprise »).

4. Par une autre évolution, le mot culture désigne tout ce qui concerne les arts au sens large. Le ministre de la Culture est le successeur du ministre des Beaux-Arts de la III^e République. Adj. *culturel*. On se gardera de la confusion – fréquente – entre ces différentes acceptions.

Edgar Morin, De la curatorialité à la politique culturelle, Communications, Année 1969, Volume 14, Numéro 14, p. 5-38).

Le mot piège.

Culture : fausse évidence, mot qui semble un, stable, ferme, alors que c'est le mot piège, creux, somnifère, miné, double, traître. Mot mythe qui prétend porter en lui un grand salut : vérité, sagesse, bien-vivre, liberté, créativité... Mais dira-t-on, ce mot est aussi scientifique. N'y a-t-il pas une anthropologie culturelle? Et, dit-on, une sociologie de la culture? Mieux : n'aurait-on pas, dans un laboratoire, réussi à mesurer le développement culturel? En fait la notion de culture est non moins obscure, incertaine et multiple dans les sciences de l'homme que dans le vocabulaire courant : a) il y a un sens anthropologique où culture s'oppose à nature, et englobe donc tout ce qui ne relève pas du comportement inné. Comme le propre de l'homme est de disposer d'instincts très faiblement programmés, la culture, c'est-à-dire tout ce qui relève de l'organisation, de la structuration, de la programmation sociale, se confond finalement avec tout ce qui est proprement humain. b) une autre définition anthropologique ferait relever de la culture tout ce qui est pourvu de sens — à commencer par le langage. Aussi largement que dans la première définition, la culture recouvre toutes les activités humaines, mais pour écarter leur aspect sémantique et intellectuel. c) il y a un sens ethnographique où le culturel s'opposerait au technologique et regrouperait croyances, rites, normes, valeurs, modèles de comportements (termes hétéroclites tirés de divers vocabulaires et stockés faute de mieux dans le bazar culturel). d) le sens sociologique du mot culture est encore plus résiduel : récupérant les déchets non assimilables par les disciplines économiques, démographiques, sociologiques, etc., il enveloppe le domaine psycho-affectif, la personnalité, la « sensibilité », et leurs adhérences sociales, parfois même il se rétrécit à ce que nous appellerons ici la culture cultivée, c'est-à-dire : e) la conception

qui centre la culture sur les humanités classiques et sur le goût littéraire-artistique. Cette conception, à la différence des précédentes, est très fortement valorisée : le cultivé s'oppose éthiquement et élitiquement à l'inculte. Le mot culture oscille entre d'une part, un sens total et un sens résiduel, d'autre part un sens anthropo-socio-ethnographique et un sens éthico-esthétique. De fait, dans la conversation et dans la polémique, l'on passe sans s'en apercevoir, du sens ample, au sens rétréci, du sens neutre au sens valorisé. Ainsi on oppose culture de masse et culture cultivée en omettant d'accommoder le sens du mot culture quand on passe d'un terme à l'autre, ce qui permet par exemple de confronter Sylvie Vartan à Socrate et Fernandel à Paul Valéry, le plus souvent au détriment des premiers. C'est confronter une culture de masse, de nature ethno-sociologique, et une culture cultivée, normative-aristocratisante ; il n'est pas possible de concevoir une politique de la culture si l'on ne se rend pas compte, au départ, que ces deux notions ne sont pas de même niveau.

Définition de la culture par l'UNESCO

«La culture, dans son sens le plus large, est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances.»

Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982.

Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles 2005

III. Définitions

Article 4 – Définitions

Aux fins de la présente Convention, il est entendu que :

1. Diversité culturelle

« Diversité culturelle » renvoie à la multiplicité des formes par lesquelles les cultures des groupes et des sociétés trouvent leur expression. Ces expressions se transmettent au sein des groupes et des sociétés et entre eux. La diversité culturelle se manifeste non seulement dans les formes variées à travers lesquelles le patrimoine culturel de l'humanité est exprimé, enrichi et transmis grâce à la variété des expressions culturelles, mais aussi à travers divers modes de création artistique, de production, de diffusion, de distribution et de jouissance des expressions culturelles, quels que soient les moyens et les technologies utilisés.

2. Contenu culturel

« Contenu culturel » renvoie au sens symbolique, à la dimension artistique et aux valeurs culturelles qui ont pour origine ou expriment des identités culturelles.

3. Expressions culturelles

« Expressions culturelles » sont les expressions qui résultent de la créativité des individus, des groupes et des sociétés, et qui ont un contenu culturel.

[...]

6. Politiques et mesures culturelles

« Politiques et mesures culturelles » renvoie aux politiques et mesures relatives à la culture, à un niveau local, national, régional ou international, qu'elles soient centrées sur la culture en tant que telle, ou destinées à avoir un effet direct sur les expressions culturelles des individus, groupes ou sociétés, y compris sur la création, la production, la diffusion et la distribution d'activités, de biens et de services culturels et sur l'accès à ceux-ci.

Source : http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Yves Michaud, Télérama, 17/11/2010, une vision très contemporaine

Quelques mots pour commencer sur la notion de culture en général pour fixer le cadre de la réflexion. On était habitué à une distinction assez claire entre la culture haute et la « pop culture ».

La culture haute, c'était et c'est parfois encore la culture reconnue, celle des musées, des opéras, des œuvres classiques. C'est une culture élaborée par des professionnels spécialisés et reconnus ; c'est une culture réservée à un petit nombre par son coût, par sa rareté, par la difficulté de l'initiation qu'elle demande. C'est enfin une culture référencée dans des cadres comme l'histoire des arts, le savoir et l'expertise des connaisseurs. Par opposition, la « pop culture », c'était la culture populaire par sa diffusion et sa consommation, une culture aujourd'hui produite industriellement en vue de sa commercialisation – elle est achetée même quand elle paraît gratuite parce que ce qui est gratuit arrive à travers des canaux qu'il faut, eux, payer. C'est maintenant une culture tout support et omnidirectionnelle, qui concerne aussi bien la mode, la musique, le design, la BD, que le graffiti et la musique techno. C'est une culture de divertissement et de loisir. Elle est vue comme « impure » par rapport à la haute culture, mais il faut être attentif au fait qu'elle peut être elle aussi savamment référencée et faire l'objet de développements raffinés (le graffiti, la culture techno ou « geek »). Cette distinction est en grande partie vestigiale et battue en brèche sur de nombreux fronts.

Je diagnostique en effet l'apparition récente d'un nouveau paradigme dans notre relation à l'art et à la culture. En voici les traits principaux, sans les nuances qui seraient nécessaires.

- Cette relation est une relation de divertissement et d'hédonisme, pas d'exemplarité morale ou politique. Au demeurant, on constate un affaiblissement net de l'engagement artistique, voire sa disparition.

- La relation du spectateur-usager-consommateur est une relation d'immersion dans des « ambiances » et des « atmosphères » synesthésiques : plusieurs sens sont concernés qui participent à une expérience diffuse et enveloppante, fortement marquée par le partage d'émotions.

- La créativité au sein de cette culture et de ces formes d'art est individuelle ou tribale, mais en tout cas non canonique. Culture et arts sont pratiqués, goûtés, produits au sein de réseaux. Ils sont porteurs de marquages identitaires, individuels ou de groupe, forts – par opposition à la quête d'universalité de l'art moderne.

- Les prescripteurs-connaisseurs sont en position de faiblesse, et le primat va à la communication sur l'évaluation.

Ces changements de notre relation à la culture et à l'art vont de pair avec un mouvement d'esthétisation grandissante de la vie sociale en général. Songeons simplement à la part toujours plus grande du glamour, de la mode, des parfums, du design (urbain, mobilier, environnemental, sonore), le succès de l'esthétique corporelle, du body building, de la chirurgie esthétique, l'esthétisation de la cuisine, le succès du luxe et des marques, et même la dictature des beaux sentiments à travers la correction politique et morale. J'ai entrepris cette analyse il y a déjà plusieurs années dans L'Art à l'état gazeux (2003) et la poursuis dans un prochain livre, mais les phénomènes ne cessent de la confirmer et de l'enrichir.

[...] Les conséquences sur l'art et les arts sont fortes et visibles. D'abord il s'est produit (et continue à se produire en ce moment même) une modification considérable de la hiérarchie des arts : l'architecture est de nouveau au sommet, remplaçant les arts visuels, qui tenaient le premier rang dans le modernisme (Picasso avant Le Corbusier et maintenant Nouvel avant Soulages). De même la musique, le design sous toutes ses formes sont passés au premier plan en même temps que prenaient de l'importance des arts nouveaux autrefois mineurs comme la cuisine. La numérisation triomphe et avec elle viennent l'omniprésence, déluge des images, démocratisation et banalisation des pratiques. C'est aussi la fin de l'unicité du chef-d'œuvre. Il y a toujours des « chefs-d'œuvre », mais ils sont innombrables. Il y a une production industrielle des biens artistiques, qui font l'objet d'une diffusion et d'une consommation de masse à des fins de loisir. La communication et la promotion ont pris le pas sur la critique et le jugement. Dans cette circulation, on ne cesse d'observer des métissages, recyclages, hybridations, ou tout simplement des reprises sauvages.

Dès lors on peut à la suite de V. Dubois, s'interroger : « Une politique pour quelle(s) culture(s) ? ». En effet, lorsque l'État, les collectivités, une autorité mettent en place une politique, quelle conception de la culture articule leur action ? « Cette question correspond finalement à deux problèmes. Celui tout d'abord de la faculté reconnue à l'État d'intervenir dans la définition même de la culture. Celui ensuite de la capacité des pouvoirs publics à modifier les représentations sociales de la culture ». Dès lors, ce sont d'autres questions qui se profilent : « Vers quel type de culture l'intervention des pouvoirs publics doit-elle s'orienter ? Cette

question traverse toute l'histoire des politiques culturelles. Les termes dans lesquels elle a été posée évoluent toutefois sensiblement dans le temps. Il ne s'est longtemps agi que d'un débat interne à la culture dite "légitime", opposant pour l'essentiel les tenants d'une culture patrimoniale aux promoteurs de la création contemporaine. À ce premier débat, jamais véritablement tranché, un autre s'est ajouté plus qu'il ne s'y est substitué. À partir du début des années 1980, ce sont les contours mêmes de la notion de culture qui ont été remis en question, avec la valorisation publique d'objets et de pratiques "populaires", "minoritaires" ou "mineurs" qui étaient jusqu'alors restés extérieurs au domaine de l'intervention culturelle publique. Même si ces orientations nouvelles sont bien loin d'avoir renversé les hiérarchies culturelles établies, elles ont relancé les interrogations sur les transformations de la culture et le rôle qu'y jouent les pouvoirs publics. » Vincent Dubois, Une politique pour quelle culture ? <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00494972/fr>

Les objets qui composent ce domaine sont donc très divers des œuvres en tant que chefs d'œuvres (*La Joconde*) aux biens culturels dématérialisés (le rap d'Orelsan d'ailleurs en procès), en passant par des traits, des valeurs... La question est bien de comprendre quels sont les objets définis comme artistiques et culturels pour comprendre les politiques à leur endroit. Nous reviendrons dans un point ultérieur sur la diversité des objets selon les formes de créations, il s'agit de distinguer une catégorie en particulier celles des objets que l'on désigne comme étant de l'art.

Après la culture, qu'est ce que l'art ?

Reprenons les questions posées plus haut : qu'est-ce que l'art et quand y a-t-il art ? qu'est-ce qui distinguent les objets artistiques et culturels des autres qui composent nos vies sociales Comment définir l'œuvre d'art ? L'œuvre d'art est avant tout une production humaine, c'est-à-dire un artefact selon la définition de G. Dickie. Ce qui distingue l'œuvre d'art des autres créations de l'homme, comme les outils et objets techniques, c'est avant tout l'utilité : contrairement aux autres artefacts, l'œuvre d'art ne vise aucune utilité pratique. Elle est mise à l'écart des rapports utilitaires habituels. Là encore on observe une variabilité et une pluralité des définitions, mais quelques-unes permettent de cadrer la réflexion.

S

Georges Dickie, *Définir l'art*

toujours existe.

Le monde de l'art consiste en un ensemble de systèmes : le théâtre, la peinture, la sculpture, la littérature, la musique et ainsi de suite ; chacun d'eux fournit un arrière-plan institutionnel à l'action de conférer le statut d'art à des objets appartenant à son domaine. Le nombre de systèmes qui tombent sous la conception générique de l'art est illimité, et chacun des systèmes majeurs comporte des sous-systèmes supplémentaires. Ces caractéristiques du monde de l'art lui assurent la souplesse nécessaire pour accueillir même la créativité du type le plus radical. Il est possible, bien qu'improbable, qu'un nouveau système entier, comparable à celui du théâtre, soit ajouté d'un seul coup. Ce qui est plus vraisemblable c'est qu'un nouveau sous-système s'ajoute à un système donné. Ainsi, la sculpture utilisant des déchets s'est insérée au domaine de la sculpture, les *happenings* à celui du théâtre, etc. Avec le temps de tels ajouts pourraient se transformer en systèmes complets. Ainsi la créativité radicale, l'esprit d'aventure et l'exubérance de l'art dont parle Weitz sont possibles à l'intérieur du concept d'art, même si celui-ci est fermé par les conditions nécessaires et suffisantes que sont l'artefactualité et le statut conféré. Après cette description partielle du monde de l'art, je suis en position de proposer une définition de l'expression « œuvre d'art ». Elle sera formulée en termes d'artefactualité et de statut conféré.

22

George Dickie

Cependant, afin d'éviter toute apparence de cercle vicieux, l'expression « statut d'art » n'entrera pas dans la définition. Je pense qu'une définition similaire à celle que je vais donner, mais qui comporterait l'expression « statut d'art », ne constituerait pas un cercle vicieux, mais je ne débattrai pas de cette question ici. Par ailleurs, l'expression *statut d'art* implique plusieurs choses qui doivent être distinguées et clarifiées et il vaut tout aussi bien que ceci se dégage de la définition elle-même. Une fois qu'elle aura été formulée, elle demandera encore bon nombre de clarifications.

X

Une œuvre d'art au sens classificatoire est 1) un artefact 2) auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation.

Nelson Goodman, Quand y-a-t-il art ?

alors toutes les pierres de la route, tous les événements sont-ils des œuvres d'art ? Sinon, qu'est-ce qui distingue ce qui est de ce qui n'est pas une œuvre d'art ? Qu'un artiste l'appelle une œuvre d'art ? Que ce soit exposé dans un musée ou dans une galerie ? Aucune réponse de ce genre n'apporte de conviction.

Comme je le remarquais en commençant, une partie du problème réside en ceci que l'on ne pose pas la bonne question — en ceci qu'on ne reconnaît pas qu'une chose peut fonctionner comme œuvre d'art à certains moments et pas à d'autres. Dans les cas cruciaux, la vraie question n'est pas : « Quels objets sont (de façon permanente) des œuvres d'art ? », mais : « Quand un objet est-il une œuvre d'art ? », — ou plus brièvement, comme dans mon titre : « Quand y a-t-il art ? ».

Ma réponse est que, tout comme un objet peut être un symbole — par exemple, un échantillon — à certains moments et dans certaines circonstances et non à d'autres, de même un objet peut être une œuvre d'art à certains moments et non à d'autres. En effet, c'est précisément en vertu du fait qu'il fonctionne comme symbole d'une certaine manière qu'un objet devient, quand il fonctionne ainsi, une œuvre d'art. Normalement, la pierre n'est pas une œuvre d'art tant qu'elle est sur la route, mais elle peut l'être, exposée dans un musée d'art. Sur la route, elle ne remplit habituellement pas de fonction symbolique. Dans le musée d'art, elle exemplifie certaines de ses propriétés — par exemple, des propriétés de forme, de couleur, de texture. L'action de creuser-et-combler-un-trou fonctionne comme œuvre d'art dans la mesure où notre attention est dirigée sur elle en tant que symbole qui exemplifie. D'autre part, un Rembrandt peut cesser de fonctionner comme œuvre d'art si on l'utilise comme couverture ou pour remplacer une fenêtre cassée.

fonctionner comme symbole d'une

Vincent Dubois

« Le type particulier de biens que l'on appelle "œuvre d'art" et plus largement les objets culturels sont le produit d'un espace social spécifique lui-même produit d'une histoire spécifique : le champ de la production culturelle. La constitution de ce champ a été rendue possible grâce à un long processus d'autonomisation, qui s'accélère dans la seconde moitié du XIXe siècle. Alors que la production culturelle était organisée et évaluée en fonction de logiques externes (hétéronomes), imposées par l'Église, l'État ou les riches commanditaires, elle devient de plus en plus régie par des principes et des règles qui lui sont propres. La théorie de « l'art pour l'art », selon laquelle la création artistique doit être à elle-même sa propre fin, est une composante du processus historique par lequel les logiques et finalités externes (comme la rentabilité économique) ont été mises à l'écart au profit de modes d'organisation et de principes propres à l'univers culturel et édictés en son sein (les « règles de l'art »). »

Arrivés à ce point il faut toutefois distinguer ici les biens et objets culturels des œuvres artistiques.

L'aura de Walter Benjamin

Dans son célèbre essai sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1936], Benjamin ouvre une réflexion novatrice sur les effets des innovations techniques, en l'occurrence la photographie, sur la perception de l'art. En même temps qu'une extension de la réception de masse, se produirait une perte de l'« aura » de l'œuvre d'art (la fascination particulière due à son unicité), et une déritualisation du rapport à l'œuvre, avec la transformation de la « valeur culturelle » (religieuse, préesthétique) en « valeur d'exposition » (artistique).

Cet argumentaire risque toutefois d'occulter le fait que ces techniques de

reproduction sont la condition même d'existence de cette aura : c'est parce que (et non pas bien que) la photographie multiplie les images que les originaux gagnent un statut privilégié. Au lieu de faire apparaître le caractère socialement construit de la notion d'authenticité, Benjamin en fait une caractéristique substantielle des œuvres, rabattant ce qui aurait pu constituer un raisonnement sociologique sur une thématique normative et réactive, face aux effets d'une démocratisation culturelle qui ne peut que placer en porte à faux un esthète progressiste.

Cela renvoie à la question des industries culturelles, le critère communément retenu en France pour définir le champ des industries culturelles est la reproductibilité des biens et/ou l'extensibilité de l'audience. La délimitation du champ des industries culturelles pose les mêmes problèmes que celui de la culture elle-même. Le terme industries exclut toutefois les beaux-arts et l'architecture ainsi que les spectacles vivants pour ne retenir que les biens faisant l'objet de processus de production industriel permettant la reproduction. Ainsi, le cœur des industries culturelles est formé des entreprises d'édition (livres, presse, multimédias) et de production, de films (cinématographique) ou de contenus audiovisuels (ces derniers étant destinés aux diffuseurs à la télévision).

Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles 2005, Unesco

[...] 4. Activités, biens et services culturels

« Activités, biens et services culturels » renvoie aux activités, biens et services qui, dès lors qu'ils sont considérés du point de vue de leur qualité, de leur usage ou de leur finalité spécifiques, incarnent ou transmettent des expressions culturelles, indépendamment de la valeur commerciale qu'ils peuvent avoir. Les activités culturelles peuvent être une fin en elles-mêmes, ou bien contribuer à la production de biens et services culturels.

5. Industries culturelles

« Industries culturelles » renvoie aux industries produisant et distribuant des biens ou services culturels tels que définis au paragraphe 4 ci-dessus.

Les arts et la culture constituent donc « un domaine » que les spécialistes vont définir et délimiter selon différents concepts

Pierre Bourdieu parlera de champ

« La notion de champ, c'est la mise en œuvre du principe fondamental qui pose que le réel social est relationnel, que ce qui existe ce sont les relations non pas au sens de relations sociales comme interactions, mais au sens de structures invisibles, [...] mais en même temps la mise en œuvre de ce principe conduit à construire des objets comme l'espace des grandes écoles, comme le champ intellectuel et le champ artistique au temps de Flaubert, comme le champ religieux... »

(Lire les sciences sociales 1989-1992, volume 1, pp.326-329, Éditions Belin, 1994)

Œuvre, champ, habitus

« Le sujet de l'œuvre, résume Bourdieu, c'est donc un habitus en relation avec un poste, c'est-à-dire avec un champ [...]. Les déterminismes sociaux dont l'œuvre d'art porte la trace s'exercent d'une part à travers l'habitus du producteur, renvoyant ainsi aux conditions sociales de sa production en tant que sujet social (famille, etc.) et en tant que producteur (école, contacts professionnels, etc.), et d'autre part à travers les demandes et les contraintes sociales qui sont inscrites dans la *position* qu'il occupe dans un certain champ (plus ou moins autonome) de production. Ce que l'on appelle la "création" est la rencontre entre un habitus socialement constitué et une certaine position déjà instituée ou *possible* dans la division du travail de production culturelle. [...]

Ainsi, le sujet de l'œuvre d'art n'est ni un artiste singulier, cause apparente, ni un groupe social [...], mais *le champ de production artistique dans son ensemble* [...].

« Flaubert, en tant que défenseur de l'art pour l'art, occupe dans le champ de production littéraire une position *neutre*, définie par une double relation négative (vécue comme un double refus), à l'"art social" d'une part, à l'"art bourgeois" d'autre part. [...] Flaubert exprime, *sous une forme transformée et déniée*, la double relation de double négation qui, en tant qu'"artiste", l'oppose à la fois au "bourgeois" et au "peuple" et, en tant qu'artiste "pur", le dresse contre l'"art bourgeois" et l'"art social". » [« Mais qui a créé les créateurs ? », 1984, p. 210-213.]

Quand d'autre préféreront le concept de monde de l'art : A. Danto, N. Goodman, H. S. Becker

compétences des instrumentistes de formation classique. Les musiciens new-yorkais qui essayèrent d'interpréter sa musique de chambre et ses œuvres symphoniques déclarèrent qu'elles étaient injouables, que leurs instruments ne pouvaient produire de telles sonorités, que les partitions étaient totalement impraticables. Ives renonça à les convaincre; mais continua à composer sa musique comme il l'entendait. Ce que nous retiendrons plus particulièrement, c'est que, tout en éprouvant une certaine amertume, Ives vécut cette épreuve comme une délivrance (Cowell et Cowell, 1954). Si personne ne pouvait jouer sa musique, il n'avait pas besoin d'écrire en fonction des capacités des musiciens, d'accepter les conventions contraignantes qui régissent la coopération entre un compositeur et des exécutants. Comme sa musique n'était pas destinée à être jouée, rien ne l'obligeait à achever ses œuvres. Il se garda d'approuver le jugement précurseur de John Kirkpatrick, qui trouva sa *Concord Sonata* irréprochable, car cela aurait voulu dire qu'il ne pouvait plus la modifier. Il n'était pas obligé non plus d'adapter son écriture musicale aux contraintes matérielles imposées par les modes de financement habituels. Aussi écrivit-il sa *Quatrième Symphonie* pour trois orchestres. (Le caractère impraticable de cette œuvre s'atténua peu à peu : Leonard Bernstein a dirigé la première audition en 1958, et depuis elle a été jouée maintes fois.)

En règle générale, la rupture avec les conventions, et avec toutes leurs manifestations dans les structures sociales et dans la production matérielle, accroît les difficultés de l'artiste et réduit la diffusion de ses œuvres. Mais en même temps, elle augmente sa liberté d'opter pour des solutions originales à l'écart des sentiers battus. Dès lors, nous pouvons envisager toute œuvre d'art comme le fruit d'un choix entre la facilité des conventions et la difficulté de l'anticonformisme, entre la réussite et l'obscurité.

Les mondes de l'art

Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. Des membres d'un monde de l'art coordonnent les activités axées sur la production de l'œuvre en s'en rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique courante et aux objets les plus usuels. Les mêmes personnes coopèrent souvent de manière régulière, voire routinière, de sorte qu'un monde de l'art se présente comme un réseau de chaînes de

coopération qui relient les participants selon un ordre établi. Si ce ne sont pas exactement les mêmes personnes qui interviennent ensemble chaque fois, leurs remplaçants ont une assez bonne connaissance des conventions applicables en l'espèce, si bien que la coopération peut se poursuivre sans heurt. Les conventions facilitent l'activité collective et permettent des économies de temps, d'énergie et d'autres ressources. Il n'est pas impossible pour autant de travailler en dépit des conventions. C'est seulement plus difficile et plus coûteux à tous points de vue. Des changements peuvent se produire, et se produisent effectivement, chaque fois que quelqu'un trouve un moyen de rassembler les ressources matérielles et humaines nécessaires, ou repense complètement le travail de telle manière que celui-ci n'exige plus rien qui sorte de l'ordinaire.

Dans cette perspective, les œuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'*« artistes »* qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature. Les artistes forment dans un monde de l'art un sous-groupe de participants qui, de l'avis général, possèdent un don particulier, apportent par conséquent une contribution indispensable et irremplaçable et, par là, font de l'œuvre commune une œuvre d'art.

Les mondes de l'art n'ont pas de frontières précises qui permettraient de dire que telle personne appartient à un monde et telle autre non. Le problème n'est pas ici d'essayer de tracer une ligne de démarcation entre un monde de l'art et le reste de la société, mais bien plutôt de repérer des groupes d'individus qui coopèrent afin de produire des choses qui ressortissent à l'art, du moins à leurs yeux. Il importe ensuite de voir si d'autres personnes sont indispensables aussi à cette production, de manière à construire peu à peu une image aussi complète que possible du réseau de coopération qui se déploie autour de l'œuvre considérée. Un monde de l'art est fait de l'activité même de toutes ces personnes qui coopèrent. Ce n'est donc pas à proprement parler une structure ou une organisation, et nous n'employons ces termes que pour évoquer l'idée de réseaux de personnes qui coopèrent. Par commodité, nous admettons d'ordinaire que la contribution de nombre de collaborateurs est trop marginale pour que nous en tenions compte. N'oublions pas toutefois que cet état de choses peut changer, et que ce qui est négligeable aujourd'hui peut être primordial demain si, pour une raison ou pour une autre, cette sorte de contribution devient soudain difficile à obtenir.

Les frontières des mondes de l'art sont floues à d'autres égards. Le sociologue qui étudie les mondes de l'art discerne aussi bien, mais pas mieux, que les participants eux-mêmes ce qui est « vraiment de l'art », ce qui relève de la production artisanale ou commerciale, ce qui constitue une expression de la culture populaire, ou ce qui dénote une forme de délire. Pourtant, les sociologues résolvent plus facilement ce problème de frontières que les membres d'un monde de l'art. L'une des questions importantes, dans l'analyse sociologique des mondes sociaux, est de savoir quand, où et comment les acteurs établissent une démarcation entre ce qu'ils veulent donner pour caractéristique et tout le reste. Les mondes de l'art s'appliquent invariablement à déterminer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, ce qui est leur art et ce qui ne l'est pas, qui est artiste et qui ne l'est pas. C'est en observant la façon dont un monde de l'art opère ces distinctions, et non en essayant de les opérer nous-mêmes que nous commençons à comprendre ce qui se passe dans ce monde-là. (Christopherson, 1974a et 1974b, a employé cette méthode pour la photographie d'art.)

De plus, les mondes de l'art entretiennent constamment des relations étroites et essentielles avec d'autres mondes dont ils essaient de se différencier. Ils partagent des sources d'approvisionnement avec ces mondes, y recrutent du personnel, adoptent des idées qui en proviennent, et leur disputent leur public et leurs soutiens financiers. Dans un certain sens, les mondes de l'art et les mondes des arts artisanal, commercial et populaire appartiennent à un système social plus vaste. Même si toutes les personnes concernées comprennent et respectent les différences qui les séparent, une analyse sociologique doit prendre en compte ce qui les rapproche somme toute.

Par ailleurs, les mondes de l'art accueillent certains de leurs membres à faire des innovations qu'ils refusent ensuite. Certaines de ces innovations engendrent de petits mondes distincts. D'autres végètent dans l'ombre pendant des années, puis sont soudain accueillies par de plus grands mondes de l'art. D'autres enfin demeurent de splendides curiosités d'un intérêt purement documentaire. Leurs fortunes diverses reflètent les jugements de valeur artistique portés par les mondes de l'art contemporains, autant que l'action sans doute fortuite de toutes sortes d'autres facteurs.

L'unité élémentaire de cette analyse est donc un monde de l'art. Mais ces deux notions, « monde » et « art », font problème, parce que l'œuvre qui sert de point de départ à l'investigation peut être produite au sein de réseaux de coopération très divers, et sous des appellations tout aussi diverses. Certains réseaux sont vastes,

compliqués et axés sur la production d'œuvres qui appartiennent toutes à notre champ d'étude. De plus petits réseaux peuvent n'inclure que quelques-uns des personnels spécialisés caractéristiques des réseaux plus vastes et plus complexes. À l'extrême limite, un monde peut se composer uniquement de celui qui réalise l'œuvre en employant un matériel fourni par des personnes qui n'avaient pas l'intention de coopérer et ignorent qu'elles sont mises à contribution. Les fabricants de machines à écrire prennent part aux petits mondes de nombreux aspirants romanciers qui n'ont aucun lien avec le monde littéraire tel qu'on le conçoit traditionnellement.

De même, l'activité coopérative peut se réclamer de l'art, ou bien être exercée sous quelque autre dénomination même si, dans ce dernier cas, elle débouche sur une production qui nous semble apparentée à celle des beaux-arts. Comme l'« art » est une étiquette prestigieuse qui confère certains avantages à ceux qui peuvent l'apposer à leur activité, beaucoup la revendiquent pour leur travail. D'autres, tout aussi nombreux, se moquent de savoir si ce qu'ils font est de l'art ou n'en est pas (c'est souvent le cas pour les arts populaires et domestiques tels que la décoration des gâteaux, la broderie ou les danses folkloriques). Ils ne trouvent ni dévalorisant, ni important, que leurs activités ne soient pas jugées artistiques par ceux qui se soucient de ces choses. Certains membres d'une société peuvent contrôler l'emploi de l'appellation honorifique d'« art », ce qui limite le nombre des bénéficiaires des avantages attachés à celle-ci.

Pour toutes ces raisons, il est assez difficile de déterminer ce qu'une analyse des mondes de l'art peut laisser de côté et ce qu'elle doit prendre en considération. Si on limite cette analyse à l'art communément défini comme tel par une société, on élimine beaucoup d'aspects intéressants : les situations limites où des gens aspirent à la notoriété sans l'obtenir, ou encore celles où des gens font un travail qui pourrait passer pour de l'art aux yeux d'observateurs extérieurs, mais n'envisagent même pas cette éventualité. Cette position laisserait jouer pleinement les mécanismes de définition de l'art par les acteurs sociaux, qui pourraient fort bien faire l'objet de notre étude. Mais en introduisant dans le champ de l'analyse tout ce qui pourrait répondre à la définition de l'art dans une société, on risque aussi de couvrir un domaine trop vaste. Presque tout peut répondre à une définition de ce genre pour peu qu'elle soit utilisée adroitement. Je n'ai donc pas souscrit aux définitions classiques de l'art pour mon analyse, mais je n'ai pas tout inclus non plus, m'attachant aux situations limites où cette étiquette est contestée, et à celles où des gens font quelque chose qui

semble s'apparenter nettement à ce que l'on qualifie d'« art ». De sorte que les mécanismes de définition s'inscrivent au cœur de la réflexion.

Tout cela m'a amené à accorder une grande attention à des œuvres auxquelles on n'a pas l'habitude d'attribuer une valeur ou une importance esthétiques. Je me suis intéressé aux « peintres du dimanche » et aux composites de quills aussi bien qu'aux peintres et sculpteurs de la tradition des beaux-arts, aux musiciens rock aussi bien qu'aux concertistes, aux amateurs comme aux professionnels. Par là, j'espère laisser transparaître dans l'analyse la nature problématique des notions de « monde » et d'« art », et éviter de donner un poids excessif aux critères de ceux qui établissent les définitions conventionnelles de l'art pour une société.

Bien que les mondes de l'art n'aient pas de frontières bien nettes, ils se caractérisent par leur degré variable d'indépendance, par leur relative impossibilité à l'insu des autres groupes sociaux organisés. En d'autres termes, ceux qui collaborent à l'œuvre considérée peuvent être libres d'organiser leur activité en se réclamant de l'art, comme ils le sont dans beaucoup de sociétés occidentales contemporaines, qu'ils fassent ou non usage de cette possibilité. Mais ils s'aperçoivent peut-être qu'ils doivent tenir compte d'autres intérêts défendus par des groupes constitués sur d'autres bases. L'empire de l'État sur d'autres sphères de la société peut être telle que des acteurs importants du monde de l'art sont conduits à faire passer les intérêts de l'appareil d'État avant ceux des milieux artistiques. Dans certaines sociétés théocratiques, la production de ce que nos sociétés tiendraient pour des œuvres d'art sera un aspect nécessaire d'activités de nature religieuse. Dans des sociétés de peupliers, les questions de survie peuvent revêtir une telle acuité que tout ce qui ne contribue pas directement à la production de nourriture et autres biens de première nécessité passera pour un luxe inabordable : le travail qui, de notre point de vue, ressortirait à l'art y est exécuté au titre des tâches domestiques. Tout travail qui ne peut être justifié par une nécessité immédiate est exclu d'emblée. C'est qui peut constituer un monde explicitement fondé sur la réalisation d'objets ou de manifestations qualifiées d'artistiques, les peupliers doivent jouir d'une liberté politique et économique suffisante, ce qui n'est pas le cas dans toutes les sociétés.

Il me semble nécessaire d'insister sur ce point, parce que beaucoup d'auteurs communément rattachés à la sociologie de l'art traitent l'art comme un phénomène relativement autonome, échappant aux contraintes organisationnelles qui pèsent sur d'autres

formes d'activité collective. Je n'ai pas examiné ces théories dans le présent ouvrage parce qu'elles portent sur des questions philosophiques bien différentes des problèmes pratiques d'organisation sociale qui m'occupent ici (cf. Donow, 1979). Dans la mesure où ce que j'ai à dire intègre l'hypothèse de la liberté à l'égard des contraintes économiques, politiques et organisationnelles, mon propos contient forcément une critique des analyses de ce style.

Les mondes de l'art produisent des œuvres, et ils leur confèrent aussi une valeur esthétique. Ce livre n'énonce pas de jugement esthétique, on l'aura compris. Il analyse plutôt les jugements esthétiques en tant que phénomènes caractéristiques d'une activité collective. C'est que l'interaction de tous les participants engendre un sentiment commun de la valeur de ce qu'ils produisent collectivement. Leur attachement commun à des conventions qui les rassemblent et le soutien mutuel qu'ils apportent les confortent dans l'idée qu'ils font quelque chose de valable. Et s'ils exercent leurs activités au nom de l'« art », la conjonction de leurs efforts leur donne la certitude de produire des œuvres d'art dignes de ce nom.

S

Becker et Bourdieu

Le concept de « monde de l'art », propre à la sociologie interactionniste selon Becker, met l'accent sur les interdépendances et les interactions effectives concourant à la formation et à la « labellisation », à l'étiquetage matériel et mental d'un objet comme œuvre d'art. La notion de « champ », propre à la sociologie de la domination selon Bourdieu, met l'accent sur les structures sous-jacentes, les hiérarchies internes, les conflits et la position par rapport à d'autres « champs » d'activité.

L'un comme l'autre ont toutefois en commun de mettre en évidence la pluralité des catégories d'acteurs impliqués dans l'art, et de prendre en compte les positions concrètes et les contextes : ce qui constitue l'apport spécifique de la sociologie, contre la

focalisation spontanée du sens commun soit sur des êtres excessivement individualisés (artistes), soit sur des catégories excessivement générales (le public, le milieu de l'art, le pouvoir...). Conformément au projet positiviste, ces deux approches ont l'une et l'autre pour objet exclusif l'expérience réelle, et non pas les représentations que s'en font les acteurs, celles-ci n'étant présentes qu'au titre d'illusions à dénoncer. Aussi ont-elles également en commun ce qui fait le propre de la posture critique en sociologie : chercher à démystifier les croyances de sens commun dans l'autonomie de l'art et la singularité du génie artistique (c'est le projet « relativiste, sceptique et démocratique » tel que le définit Becker).

Ces quelques points et développements, ce détour effectué, il est maintenant possible d'aborder plus directement la question des politiques publiques de la culture, en connaissance de cause : d'un côté, comme on l'a vu le cahier des charges des politiques publiques est exigeant et contraignant, une politique implique des décisions et s'inscrit dans un cadre institutionnel, juridique, etc. ; de l'autre le domaine des arts et de la culture se révèle multiforme et parfois bien difficile à définir, à délimiter, par la pluralité des définitions et contenus dont il fait l'objet. Comment les deux vont-ils concilier ces différences, quand, comment et pourquoi les arts et la culture vont-ils devenir un domaine d'intervention publique incontournable et nécessaire, c'est ce que la suite va permettre de déterminer, un dernier point permet de maintenant de clore cette introduction en insistant sur ce que sous-tend la mise en place d'une politique publique de la culture.

4. Les politiques publiques dans le domaine de arts et de la culture

S'appliquant à un domaine spécifique (objets, lieux, acteurs, nous y reviendrons dans la partie III), les politiques publiques vont dès lors elles même être spécifiques.

Bien commun, intérêt général, service public... comment cela se traduit-il dans le domaine artistique et culturel ?

Si l'on peut retenir la définition d'Augustin Girard :

Une politique est un système de finalités, d'objectifs instrumentaux et de moyens voulus par un groupe et mis en œuvre par une autorité. On peut ainsi trouver une politique culturelle dans une entreprise, une institution, un syndicat, un mouvement éducatif, une municipalité ou un gouvernement. Mais quel que soit l'acteur social, dès qu'on parle de « politique », il faut qu'il y ait à la fois un ensemble de finalités (à long terme et qualitatives), d'objectifs (à moyen terme et quantifiables) et de moyens (en hommes, en crédits et en dispositions juridiques) qui soient explicites et rassemblés dans une cohérence par une autorité qui a la légitimité d'agir. Au niveau

Il en existe d'autres, et le ministère de la culture lui-même définit les fondements et justifie son action en termes d'intervention publique de la manière suivante : « Le ministère de la culture et de la communication a pour mission de rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France. A ce titre, il conduit la politique de sauvegarde, de protection et de mise en valeur du patrimoine culturel dans toutes ses composantes, il favorise la création des œuvres de l'art et de l'esprit et le développement des pratiques et des enseignements artistiques. Il contribue, conjointement avec les autres ministres intéressés, au développement de l'éducation artistique et culturelle des enfants et des jeunes adultes tout au long de leurs cycles de formation. Il encourage les initiatives culturelles locales, développe les liens entre les politiques culturelles de l'Etat et celles des collectivités territoriales et participe à ce titre à la définition et à la mise en œuvre de la politique du Gouvernement dans le domaine de la décentralisation. Il veille au développement des industries culturelles. Il contribue au développement des nouvelles technologies de diffusion de la création et du patrimoine culturels. Il met en œuvre, conjointement avec les autres ministres intéressés, les actions de l'Etat destinées à assurer le rayonnement dans le monde de la culture et de la création artistique françaises et de la francophonie. Il contribue à

l'action culturelle extérieure de la France et aux actions relatives aux implantations culturelles françaises à l'étranger. »

Pour mieux comprendre « l'utilité » pour un état d'investir humainement et financièrement dans les arts et la culture qui par ailleurs « n'ont pas d'utilité pratique », et les motifs pour construire une politique considérée comme un enjeu fort des démocraties contemporaines, la description générale d'H. S. Becker, lorsqu'il définit le rôle de l'Etat dans les mondes de l'art, en insistant sur la diversité des formes de son intervention allant du soutien à la censure, est éclairante.

Chapitre 6	L'ART ET L'ÉTAT
<h2 style="text-align: center;">L'art et l'État</h2> <p>Les États et leurs appareils administratifs participent à la production et la distribution de l'art à l'intérieur de leur territoire. Les assemblées et les gouvernements édictent les lois, les tribunaux les interprètent, et des fonctionnaires veillent à leur exécution. Les artistes, les publics, les fournisseurs, les distributeurs, tous ceux qui coopèrent d'une manière ou d'une autre à la production et la consommation des œuvres d'art agissent dans le cadre de ces lois. Dès lors que l'État possède le privilège exclusif de faire les lois à l'intérieur de son territoire (même si des collectivités peuvent adopter par ailleurs des réglementations concernant leur domaine, dans la mesure où elles sont compatibles avec la loi), il joue fatalement un certain rôle dans la réalisation des œuvres d'art. Chaque fois que l'État n'utilise pas les moyens de contrôle que ce privilège exclusif met à sa disposition, il s'agit aussi d'une forme d'intervention, qui a son importance.</p> <p>Les États et leurs représentants, comme les autres participants à la réalisation des œuvres d'art, agissent dans leur intérêt. Lequel ne coïncide pas forcément avec celui des artistes. Dans beaucoup de pays, le régime en place considère l'art d'un œil plutôt favorable, ne serait-ce que parce qu'il atteste l'essor culturel et le niveau de progrès d'une nation, ou même titre qu'un réseau d'autorités ou une compagnie aérienne nationale. L'État prend alors des dispositions légales pour favoriser les arts de diverses façons. Quand les artistes financent leurs activités en négociant leurs œuvres comme des biens aliénables dont ils sont propriétaires, les lois qui régissent</p>	<p>le droit de propriété les intéressent directement. L'État peut même juger opportun d'établir une législation relative à la cession des biens artistiques afin de protéger les droits et la réputation des artistes.</p> <p>Il arrive que des citoyens trouvent certaines activités artistiques gênantes ou inquiétantes, voire carrément dangereuses. Des lois sur les nuisances, notamment sonores et visuelles, sur l'outrage aux bonnes mœurs ou l'insulte à la religion peuvent les protéger contre ces aspects préjudiciables de l'art, en entravant la production de certaines sortes d'œuvres.</p> <p>Enfin, l'État trouve toujours quelque avantage dans la propension des citoyens à se mobiliser pour une action collective. Les dirigeants politiques sont souvent persuadés que les symboles véhiculés par le grand art comme par l'art populaire ont une influence sur l'aptitude des citoyens à se mobiliser pour telle ou telle cause. Les chants révolutionnaires peuvent servir à stimuler l'action révolutionnaire ; les chants et les films patriotiques peuvent affermir des convictions et consolider des systèmes de hiérarchie. Certaines formes d'art exacerbent les mécontentements, sèment le doute dans les esprits et rendent les gens incapables de remplir leur rôle comme le voudrait l'État. D'autres œuvres d'art inspirent et entretiennent des comportements qui vont dans le sens des buts poursuivis par l'État.</p> <p>Les dirigeants politiques et les responsables gouvernementaux sont quelquefois assez cyniques pour s'en tenir à ces dernières considérations. Quelquefois aussi, leurs opinions esthétiques personnelles les incitent à trouver beau et hautement artistique tout ce qui est conforme à leur intérêt politique, et à juger médiocre, sinon totalement inartistique et même inepte, ce qui pourrait contrarier leur intérêt. C'est ainsi que l'interpénétration du politique et de l'esthétique influe sur la notion même d'art, sur la réputation de certains genres et certaines disciplines artistiques, et sur le renom personnel des artistes. Les États ont des préoccupations variables, et accordent une attention tout aussi variable à l'art. Le gouvernement d'une société industrialisée peut préférer l'ordre et l'harmonie aux dissensions et à l'anarchie, tandis que les dirigeants d'une société en plein développement peuvent craindre que l'art ne sipe l'ardeur au travail ou la rigueur morale supposées indispensables à la croissance économique. Un État peut interdire les œuvres d'art qui évoquent le mélange des races, tandis qu'un autre peut les soutenir, voire en commander.</p> <p>L'État défend ses intérêts en soutenant ce qu'il approuve et en mettant des entraves à ce qu'il désapprouve, ou en l'interdisant purement et simplement : il intervient dans la production des œuvres soupçonnées de desservir ses intérêts en les censurant à des</p>
178	179

degrés divers, voire en emprisonnant ou en éliminant ceux qui les réalisent ou qui les consomment.

La propriété artistique

Dans beaucoup de sociétés, mais non dans toutes, les œuvres d'art sont des marchandises qui se vendent et s'achètent comme toutes les autres marchandises. Les artistes et les agents économiques collaborent, souvent dans un climat de méfiance et de mauvaise volonté mutuelles comme nous l'avons noté, pour produire des objets et des manifestations qui seront commercialisés, vendus ou diffusés conformément à la législation en vigueur. L'État qui élabore et fait appliquer cette législation ne témoigne par là aucun intérêt particulier aux œuvres d'art. Il se préoccupe simplement de créer les conditions d'une activité économique régulière, l'art étant un secteur du commerce parmi d'autres.

Aux yeux du législateur, la propriété artistique se décompose en une série de droits. Les droits du détenteur d'un bien varient selon la nature de ce bien. De même, la loi répartit de manière variable les droits afférents à une œuvre d'art entre les diverses catégories de personnes associées à sa production.

Le premier de tous les droits concerne la possession exclusive de l'objet. Les artistes qui produisent des objets, notamment dans les arts plastiques, vendent le droit de possession matérielle d'un objet unique ou d'un multiple réalisé en nombre restreint : une peinture, une sculpture, ou un exemplaire d'une estampe ou d'une photographie à tirage limité. Celui qui achète l'objet ou le reçoit en cadeau ou acquiert le droit de possession, qu'il peut dès lors vendre ou donner à un tiers ou à une institution. Certains objets n'ont pas ce caractère unique. Un exemplaire imprimé d'une œuvre littéraire ne peut être assimilé à un objet unique que s'il s'agit d'une édition très rare. La valeur réelle de l'œuvre réside dans son contenu littéraire et non dans l'objet qui la matérialise. (Un manuscrit autographe où la calligraphie ferait partie intégrante de l'œuvre serait un objet unique, mais les techniques de reproduction permettent d'en multiplier les exemplaires, et donc les possesseurs.) Lorsque j'achète un livre, j'acquiesce le droit de lire l'exemplaire en question où et quand je veux. L'écrivain et l'éditeur détiennent quant à eux le droit d'imprimer et de vendre des exemplaires à un public de lecteurs.

Dans les arts du spectacle, l'artiste vend le droit d'assister aux manifestations qu'il présente, ballets, concerts ou pièces de théâtre. Ses droits de propriété consistent à pouvoir empêcher d'autres

personnes de les voir ou de les entendre sans payer (ce droit fut invoqué par un artiste de cirque qui intenta un procès à une chaîne de télévision pour l'empêcher de diffuser une séquence filmée où on le voyait catapulté par un canon). Ces artistes interprètent souvent des œuvres dues à d'autres, compositeurs, auteurs dramatiques ou chorégraphes. Dans ce cas, l'auteur de l'œuvre a la faculté de vendre ou de concéder le droit de la représenter en public ou en privé, dans un but lucratif ou non.

Quand des objets ou des manifestations deviennent des biens commercialisés, les dispositions légales prises par l'État déterminent qui vend quoi, et définissent les conditions de la vente.

Les objets uniques et semi-uniques ne posent pas les mêmes problèmes que les œuvres présumées reproductibles quant aux droits de propriété des auteurs et des acquéreurs. Les lois établies par l'État créent ces problèmes et les résolvent en même temps (quand elles ne sont pas impuissantes à apporter une solution). Ainsi, la question des contrefaçons se pose en des termes différents pour les œuvres uniques et pour les autres. Un document littéraire peut constituer une forme d'imposture, par exemple une autobiographie d'une personnalité célèbre qui n'en a pas écrit une ligne, mais le livre qu'on achète est bel et bien un exemplaire de la prétendue autobiographie. En revanche, les objets uniques, rares par définition, prennent une valeur qui dépasse l'estimation de leurs qualités intrinsèques. C'est la tentation de réaliser des œuvres susceptibles de passer pour autre chose que ce qu'elles sont en réalité, pour quelque chose de plus précieux évidemment. Des faussaires peuvent ajouter ou modifier une signature sur un tableau, terminer une peinture inachevée, faire attribuer au maître l'œuvre d'un élève ou d'un assistant, contrefaire un tableau de grande valeur, ou réaliser un pastiche dans la manière d'un artiste coté (Bozman, 1972, pp. 932-934). Un législateur américain estime que les lois actuelles ne protègent pas les collectionneurs de peintures contre le risque d'acheter un faux.

Même si tous les États américains ont prévu des lois pénales sanctionnant la contrefaçon, aucune de ces lois ne vise expressément la fabrication et la commercialisation de faux tableaux. Le code pénal californien est exemplaire à cet égard : quiconque imite la signature d'un autre dans une intention frauduleuse ou tente de faire passer pour authentique un écrit falsifié est coupable de contrefaçon. Cette loi vise avant tout les documents écrits ou les titres de paiement tels que les chèques et les billets de banque, sans faire mention des peintures. Même si on étendait cette loi aux

Pour clore cette longue introduction, que retenir : ce panorama montre qu'il n'est pas simple de définir ce que recouvre les arts et la culture et que les exigences pour construire et mettre en place des politiques publiques se doublent ici, dans ce domaine en particulier, de difficultés supplémentaires par la nature même des objets, acteurs et activités concernées. Ce premier point arrivant à son terme, vous trouverez de quoi approfondir dans les corpus de documents ci-après. Il s'agit dans le point suivant, à l'appui des connaissances acquises et nécessaires, d'aborder sous un angle chronologique les politiques publiques de la culture en montrant comment elles ont depuis fort longtemps (mais informellement ou sous d'autres formes) été au cœur des préoccupations des gouvernants, puis comment s'est mise en place une véritable administration des arts et de la culture à partir de 1959.

➤ Corpus de textes et documents de travail :

Dominique Château, Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?, dans La Question de la question de l'art, 1994.

[Texte pdf](#)

Howard S. Becker, Les Mondes de l'art

[Texte pdf](#) (p. 58-63 de l'ouvrage)

Becker H. S. , *Les Mondes de l'art*, note de lecture

http://socio.ens-lyon.fr/agregation/culture/culture_fiches_becker_1982.pdf

George Dickie, La nouvelle théorie institutionnelle de l'art,

www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=TRAC_017_0211

Vincent Dubois, *Culture*

http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/49/80/34/PDF/Sociologie_de_la_culture.pdf

Vincent Dubois, Une politique pour quelle culture ?

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00494972/fr/>

➤ Document audio ou visuel :

Michel Guérin art et culture écouter les 6min 39

<http://www.canal->

[u.tv/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs_au_lycee/dossier_programmes/utls_au_lycee_2008/art_et_culture_michel_guerin](http://www.canal-u.tv/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs_au_lycee/dossier_programmes/utls_au_lycee_2008/art_et_culture_michel_guerin)

Yves Michaud Qu'est-ce qu'un œuvre d'art, (écouter jusqu'à 14 minutes)

<http://www.canal->

[u.tv/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs_au_lycee/dossier_programmes/utls_au_lycee_2009/qu_est_ce_qu_une_oeuvre_d_art_yves_michaud](http://www.canal-u.tv/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs_au_lycee/dossier_programmes/utls_au_lycee_2009/qu_est_ce_qu_une_oeuvre_d_art_yves_michaud)

Les politiques culturelles, une mise en perspective chronologique : la création du ministère, un tournant historique et politique

1. Présentation de la thématique

C'est en 1959 qu'un ministère autonome est créé, il est chargé non plus de gérer une politique des "beaux-arts" mais de mettre en place, de coordonner et de pérenniser une politique culturelle en tant que telle. Cela ne signifie pas bien sûr que l'idée de politique culturelle était auparavant inexistante, absente, il y a bien des prémices et tout un processus au long cours pour en arriver à ce moment déterminant, mais 1959 signale un tournant majeur du fait de la mise en place d'une administration spécifique et parce que le modèle français sera considéré comme emblématique et largement « copié ».

Si l'on suit le découpage proposé par Philippe Poirrier, ce sera quatre époques qui vont se succéder : l'État des Beaux-arts (1870-1958), l'État esthétique (1958-1969), l'État libéral (1969-1981), puis à l'avènement de l'État culturel (1981-1995). Mais avant d'y venir en détail quelques clés de lecture sur le mouvement général.

« De quelle époque date la politique culturelle de la France ? La question est controversée. Pour certains historiens, il faut attendre la Révolution française, ou encore le XXe siècle, le Front populaire ou la création du ministère des Affaires culturelles en 1959, pour voir naître une volonté forte d'action culturelle de l'État. Certes, sous l'Ancien Régime, l'action publique en faveur des arts consiste essentiellement en un mécénat des rois, des princes ou du clergé en faveur des artistes, mais on assiste aussi à la naissance d'institutions royales : académies, écoles, manufactures, théâtres... De la Révolution à 1959, en même temps que s'implantent les grandes institutions nationales (théâtres, musées, écoles d'art, Bibliothèque nationale, Archives nationales), les éléments d'une politique publique de la culture apparaissent : législation du patrimoine, administration centrale des beaux-arts, décentralisation artistique en province. De nouvelles institutions voient le jour sous la Révolution et l'Empire, telles la Bibliothèque nationale, les Archives nationales et des archives départementales, le Musée du Louvre, le Muséum d'histoire naturelle et l'Institut de France. Dans le domaine du spectacle vivant, les quatre théâtres nationaux (Opéra, Théâtre-Français, Odéon et Opéra-Comique) sont placés sous la tutelle d'un surintendant des spectacles par les décrets de 1806 et 1807. Sous la monarchie de Juillet, une politique patrimoniale se met en place avec la création en 1830 de l'administration des Monuments historiques dont le rôle est d'inventorier les monuments et de veiller à leur conservation et à leur restauration. »

La IIIe République privilégie une approche libérale qui vise à développer « l'amour du beau » et à consacrer le génie artistique national. Deux tendances s'affirment : d'abord, le retrait de l'État du domaine privé et commercial de l'art conduit à une reconnaissance de la pluralité de la vie artistique et du marché de l'art comme principale instance de légitimation ; par ailleurs, l'État, de façon centralisée, se voue essentiellement au soutien à l'enseignement et à la protection du patrimoine. En matière patrimoniale, la loi du 30 mars 1887, première loi sur les monuments, officialise la pratique administrative du classement des monuments historiques en instaurant le classement des monuments publics présentant un intérêt national ainsi que celui des propriétés privées dont le propriétaire est consentant. La loi du 31 décembre 1913, abrogeant celle de 1887, instaure le classement des monuments contre l'avis des propriétaires. Elle est complétée en 1927 par un texte instituant l'« inscription » sur l'Inventaire supplémentaire. Le Front populaire a la volonté de « populariser » la culture qu'il estime trop élitaire. Il développe les mouvements d'éducation populaire et de jeunesse, au sein du ministère de l'Éducation nationale (qui remplace le ministère de l'Instruction publique). Cette tendance touche tous les secteurs mais plus particulièrement le théâtre et les musées, avec l'apparition de la préoccupation de la conservation des savoir-faire (ethnologie), et une politique d'ouverture des musées. Par ailleurs, avec l'invention des congés payés, naît la notion de loisirs. Le régime de Vichy promulgue un certain nombre de textes dans le domaine culturel. L'ordre des architectes est créé en 1940. La loi sur les musées de 1941 détermine le statut des différents musées et prévoit que les directeurs des musées « classés » doivent être des conservateurs d'État (elle sera reprise dans l'ordonnance de 1945). Les fouilles archéologiques sont désormais régies par la loi du 27

septembre 1941, et les archives par celle de 1943. Après la Libération, des textes législatifs fondamentaux concernant l'organisation des musées, des spectacles et du cinéma sont adoptés, priorité étant donnée à la démocratisation et la décentralisation de la culture, notamment dans les domaines de la lecture publique (création d'un réseau de bibliothèques publiques au niveau des départements) et du théâtre (création des centres dramatiques nationaux, direction du Théâtre national populaire confiée à Jean Vilar). Dans un contexte de communication de masse et de démocratisation de la consommation, l'État, face aux nouveaux médias (cinématographie, radiophonie, télévision), mène au départ une politique de soutien financier et d'encadrement, voire de monopole en ce qui concerne la télévision et la radio. En 1945, la radiodiffusion devient un monopole d'État. L'avènement de la Ve République et la création, en 1959, du ministère des Affaires culturelles consacrent les débuts de la politique culturelle française fondée sur la démocratisation de la culture, la progressive structuration de l'administration culturelle, le développement de l'aménagement culturel du territoire et l'approfondissement de la législation culturelle. À partir des « années Malraux », la notion de politique culturelle, bien qu'extrêmement improvisée au départ, ne cesse de s'affirmer et de s'approfondir, et l'administration des affaires culturelles connaît un développement remarquable. »

(Pierre Moulinier, Les politiques publiques de la culture en France, P.U.F. « Que sais-je ? », 2010)

Ce sont ainsi différentes étapes qui se succèdent et qui montre différentes manière pour l'Etat de concevoir son rôle et les modalités de son intervention dans le domaine des arts et de la culture.

Les étapes d'un processus : l'État et la politique culturelle

La naissance d'une véritable politique publique de la culture est contemporaine en France de la création en 1959, à l'aube de la Ve République, d'un ministère des Affaires culturelles, confié par le général de Gaulle à l'écrivain André Malraux. Pourtant, la jeune administration peut s'appuyer sur une histoire déjà longue, fondée sur un large corpus théorique et législatif. Un héritage loin d'être négligeable. Objet aujourd'hui d'un large consensus au sein de l'opinion publique, la politique culturelle est souvent présentée comme un élément constitutif de "l'exception française". Après avoir mis en perspective les caractéristiques de la glorieuse Malraux, il est nécessaire de signaler les principaux infléchissements enregistrés par cette politique au cours des trente années suivantes.

Une intervention ancienne

Cinq régimes se succèdent, non sans violences et ruptures révolutionnaires, de 1815 à 1875. Si la recherche d'une forme stable de gouvernement est difficile, en revanche une large continuité marque la politique menée en faveur du développement des arts et de la culture. Le patrimoine des arts et de la culture est considéré, par-delà les régimes et les modalités de gestion du secteur considéré, comme un puissant facteur de cohésion nationale et d'identification ; et bénéficie à ce titre du soutien constant des pouvoirs publics.

Aux XVIIIe et XVIIIe siècles, l'État avait déjà pesé sur la production culturelle avec la création des Académies (de musique, de peinture...) et des manufactures royales (tapisseries, porcelaines), la pratique du mécénat royal et l'usage de la censure. Mais c'est surtout la décennie révolutionnaire qui fonde la spécificité de la politique culturelle française. La dialectique entre protection et "vandalisme"(destruction des oeuvres d'art) suscite l'invention du "patrimoine national". La politique artistique, partie prenante de la volonté de régénération de la nation, est un échec. Pourtant, certains thèmes, comme le culte des grands hommes, et certaines pratiques, comme les concours publics, sont à l'origine d'une tradition artistique républicaine. Avec le Consulat et l'Empire, la culture se place entièrement sous la coupe et au service de l'empereur Napoléon 1er . L'héritage révolutionnaire n'est certes pas totalement récusé, mais en sort fortement infléchi.

Cette première politique du patrimoine est réinterprétée par la monarchie de Juillet (1830-1848). La mise en place d'une administration des "monuments historiques" constitue un moment clef dans la construction d'une administration culturelle étroitement contrôlée par l'État. Son essence n'est pas d'origine démocratique et vise surtout à conforter une culture nationale en construction. La IIIe République privilégie une approche libérale qui vise à développer "l'amour du beau", et à consacrer le génie artistique national. Deux tendances s'affirment. Le retrait de l'État de la sphère privée et

commerciale de l'art conduit à une reconnaissance à la fois de la pluralité de la vie artistique et du marché de l'art comme principale instance de légitimation. L'État, dans une perspective toujours centralisatrice, se voue essentiellement aux tâches artistiques de service public en privilégiant le soutien à l'enseignement et la protection du patrimoine.

Le Front populaire (1936-1938) infléchit cette logique libérale en soulignant la légitimité de l'intervention publique et en affichant une perspective de "popularisation" de la culture des élites. Une politique volontariste est facilitée par le soutien du Parti communiste français et d'un vaste et dense mouvement associatif. Le régime de Vichy (1940-1944) intègre ces tendances dans le programme réactionnaire de la Révolution nationale : il conforte la construction administrative et la présence de l'État. À la Libération, l'inscription du droit à la culture dans la Constitution pèse peu face au maintien de la fragilité administrative et de la faiblesse budgétaire des Beaux-Arts qui demeurent sous la tutelle du ministère de l'Éducation nationale.

La période 1935-1958 est un moment charnière dans la prise de conscience par les contemporains de la nécessaire présence de l'État dans les questions culturelles. La mise en administration de la culture se renforce sous les trois régimes successifs. Surtout, la culture apparaît comme indissociablement liée à la régénération politique et civique de la nation. L'idée est portée par quelques minorités agissantes, plus ou moins liées à l'appareil d'État, souvent proches ou issues des réseaux de l'éducation populaire. Pourtant, les plus hautes autorités de l'État et les partis politiques d'une IV^e République agonisante sont loin de faire de la politique culturelle une véritable priorité. Aussi, André Malraux, écrivain célèbre, antifasciste notoire, hérite d'une sédimentation de pratiques et d'institutions culturelles, qui ancrent son action dans une indéniable continuité.

L'invention de la politique culturelle, 1959-1969

L'année 1959 est essentielle pour la formalisation du ministère des Affaires culturelles. Le décret du 3 février 1959 transfère à Malraux des attributions précédemment dévolues au ministère de l'Industrie et au ministère de l'Éducation nationale. Le 22 juillet 1959, André Malraux prend le titre de ministre d'État chargé des Affaires culturelles. La rupture avec les Beaux-Arts s'inscrit d'abord dans les missions attribuées au ministère. Le décret du 24 juillet 1959 stipule que : "Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les oeuvres 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 de favoriser la création des oeuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent."

La revendication démocratique triomphe donc par les attendus de ce décret fondateur. En ce sens, la politique impulsée par Malraux s'inscrit incontestablement dans la postérité du Front populaire. Le souci égalitaire et la volonté de démocratisation culturelle sont essentiels. La politique culturelle de Malraux s'inscrit dans la logique de l'État-providence. Il s'agit d'assurer à tous le même accès aux biens culturels. Deux politiques concourent à matérialiser cette volonté : faire accéder tous les citoyens aux oeuvres de la culture, et étendre aux artistes les bienfaits de la protection sociale. De surcroît, la politique culturelle est affectée par la logique de modernisation portée par la République gaullienne. L'État joue un rôle moteur de direction, d'impulsion et de régulation. L'utilisation du Plan à partir de 1961 participe de cette logique. Pour Malraux, seul l'art a la vertu de rassembler dans le cadre d'une société dominée par le rationalisme. Dès le mois de décembre 1959, à la tribune du Sénat, il souligne la rupture idéologique qu'il souhaite incarner : "où est la frontière ? L'Éducation nationale enseigne : ce que nous avons à faire, c'est de rendre présent. Pour simplifier, [...] il appartient à l'Université de faire connaître Racine, mais il appartient seulement à ceux qui jouent ses pièces de les faire aimer. Notre travail, c'est de faire aimer les génies de l'humanité et notamment ceux de la France, ce n'est pas de les faire connaître. La connaissance est à l'Université ; l'amour, peut-être, est à nous". Un double refus marque ainsi la rupture avec l'Éducation nationale : le refus d'une démocratisation qui passe par la connaissance artistique et le refus, concomitant, de tout pédagogisme. L'accès à la culture passe par la présence directe, véritable révélation et communion, de l'oeuvre d'art et du public. L'impératif de la création culturelle d'excellence écarte le didactisme et l'amateurisme que pratiquent les associations d'éducation populaire. Une troisième rupture avec les Beaux-Arts est matérialisée dans le soutien des avant-gardes et la volonté d'affaiblir les courants académiques. Le ministère des Affaires culturelles demeure pourtant fragile. Il se construit dans un contexte difficile marqué par la faiblesse du budget et la lutte permanente contre les ministères des Finances et de

l'Éducation nationale. Les événements de Mai 1968 déstabilisent le ministère des Affaires culturelles. La critique gauchiste pointe le mythe de la démocratisation culturelle ; les partisans de l'ordre dénoncent le soutien public à des artistes soupçonnés de subversion. L'alliance est en partie rompue entre les créateurs et le ministère. De surcroît, à l'heure de l'affirmation de la consommation et de la culture de masse, le ministère des Affaires culturelles n'a pas accordé une attention suffisante aux industries culturelles. Par ailleurs, le divorce avec l'éducation populaire conforte une logique de diffusion de la culture des élites, peu en prise avec les pratiques culturelles de la majorité des Français. Trop centralisé, le ministère des Affaires culturelles est faiblement représenté sur l'ensemble des territoires, même si les quelques "maisons de la culture" amorcent - et non sans vicissitudes - un partenariat avec les collectivités locales.

Sous le signe du développement culturel, 1969-1981

Les années 70 sont un temps de forte instabilité ministérielle dont pâtiennent les Affaires culturelles. En 1971, le rapport pour le VIe Plan enregistre l'échec de la démocratisation culturelle et souligne à la fois la faiblesse des moyens du ministère et des innovations qui se font à la marge. Dans ce contexte, le concept de "développement culturel" présente la capacité de répondre à cet échec et à la déstabilisation suscitée, en 1968, par le mouvement de mai. Le ministère Duhamel (1971-1973) tente de moderniser l'État culturel : il favorise la transversalité au sein du ministère et les perspectives interministérielles, obtient une croissance significative du budget, et reconnaît le rôle des collectivités locales. Troisième volet de la "nouvelle société" du Premier ministre, Jacques Chaban-Delmas, le développement culturel comme philosophie d'action conduit à une profonde rupture par rapport à la doctrine de l'action culturelle chère à André Malraux.

Si la démocratisation de la "culture" reste présente, son concept est infléchi par deux approches nouvelles : l'acception universelle de la haute culture est remise en cause et la reconnaissance de la diversité des voies pour atteindre la démocratisation remplace la nécessité du choc esthétique. L'État conserve un rôle éminent : il doit faciliter la diffusion culturelle et refuser les procédés de l'économie de marché. Pour fondatrice qu'elle soit, la politique culturelle du ministère Duhamel est affectée par l'échec politique de Jacques Chaban-Delmas.

À partir de 1974, l'introduction d'une logique libérale suscite un relatif désengagement financier de l'État, alors même que le président de la République, Valéry Giscard d'Estaing, s'investit moins dans ce dossier. Malgré le passage de Michel Guy au secrétariat d'État à la Culture (1974-1976) vécu comme un "printemps culturel" par les professionnels, le primat d'une logique libérale contribue à affaiblir les missions de service public du ministère. L'heure est surtout au développement de politiques culturelles par les villes, plus ou moins liées selon les cas aux orientations préconisées par l'État. À la fin du septennat, "l'État culturel" demeure faible et s'affirme surtout dans la protection du patrimoine. La politique culturelle n'est pas une priorité gouvernementale, ce qui suscite un fort mécontentement au sein des professionnels de la culture.

L'impératif culturel, 1981-1993

En 1981, l'arrivée de la gauche au pouvoir conduit à une triple rupture. L'essentiel est la rupture quantitative qui se traduit par un doublement du budget du ministère de la Culture. De plus, le ministre de la Culture, Jack Lang, qui bénéficie du soutien jamais démenti du président de la République, François Mitterrand, sait incarner ce changement d'échelle. Enfin, la synergie revendiquée entre la culture et l'économie peut se lire comme une révolution copernicienne qui affecte la culture politique socialiste. Toutes les politiques sectorielles bénéficient de ces ruptures quantitatives et qualitatives. La politique des Grands Travaux témoigne également de l'affirmation du volet présidentiel de la politique culturelle : seront ainsi réalisés le musée du Grand Louvre, l'Opéra Bastille, la Cité de la musique... Le décret fondateur est, pour la première fois, officiellement retouché. Le texte du 10 mai 1982 infléchit considérablement les missions du ministère de la Culture : "Le ministère de la Culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'examiner librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional, ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des oeuvres d'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde." Ce texte s'inscrit certes dans la filiation de l'oeuvre de Malraux, mais conduit à de très nets infléchissements : pour l'essentiel, la démocratisation culturelle s'efface au profit du libre épanouissement individuel par la création dans le respect des cultures

régionales et internationales, voire même sociales. Il permet la reconnaissance controversée de pratiques culturelles jugées jadis comme mineures (bande dessinée, musique rock...). Si l'élargissement du champ culturel a surtout retenu l'attention des observateurs, l'association entre la culture et l'économie est tout autant centrale. Le soutien aux industries culturelles confère à la politique culturelle une dimension de politique économique et industrielle. L'administration centrale se présente de plus en plus sous un double visage : d'une part, un ministère des artistes, des institutions et des professions artistiques, d'autre part, un ministère des industries culturelles. Au début des années 90, la politique culturelle de la gauche est l'objet de vives critiques.

La refondation de la politique culturelle, 1993-2001

Après les législatives de 1993 gagnées par la droite, le nouveau ministre Jacques Toubon développe trois axes : l'aménagement du territoire qui est l'une des priorités affichées par le gouvernement, la formation et la sensibilisation de tous les publics à la culture, et l'accroissement de l'action culturelle de la France à l'étranger.

Le débat de l'automne 1993 autour de "l'exception culturelle" participe d'un consensus, partagé par une large part de l'opinion publique et de la classe politique, selon lequel les biens et services culturels ne peuvent pas être traités comme des marchandises. Aussi, le retour de la droite s'inscrit dans la continuité, même si l'heure n'est plus à l'embellie financière et à la priorité gouvernementale. En second lieu, l'absence de soutien présidentiel fragilise le ministère de la Culture qui n'est plus en mesure de faire face aux exigences du ministère des Finances.

Quant à la campagne présidentielle de 1995, elle laisse dans une large mesure de côté la question de la politique culturelle. Philippe Douste-Blazy, ministre de la Culture du nouveau gouvernement situé à droite, engage une réflexion sur une nécessaire refondation de la politique du ministère. Remis au ministre en octobre 1996, le rapport Rigaud réaffirme la légitimité du modèle français de service public de l'action culturelle. Le rôle de l'État est posé avec force, mais comme une dimension de l'action gouvernementale, et dans un souci de concertation avec les collectivités locales. La restauration des capacités financières du ministère s'impose et le rapport souligne la méfiance, sinon l'hostilité, du ministère des Finances à l'égard de la dépense culturelle des pouvoirs publics. Plusieurs propositions visent à réorganiser l'administration centrale du ministère. L'éducation artistique et culturelle est présentée comme une "cause nationale". Enfin, la mise en cohérence des politiques des industries culturelles est une priorité. Au printemps 1997, des élections et l'arrivée d'un gouvernement de gauche, interrompent le processus de "refondation". Catherine Trautmann, nouvelle ministre de la Culture et de la Communication, inscrit sa pratique dans la démarche entreprise par son prédécesseur. La modernisation administrative accompagne un "budget de reconstruction". Le ministère accélère la déconcentration - c'est-à-dire la délégation de responsabilités et de financements aux services décentralisés de l'État en région et renforce la contractualisation avec les collectivités territoriales qui assument les deux tiers des investissements publics de la culture. Cette politique se traduit dans des contrats (contrats de plan État-régions, contrats d'agglomération, contrats de pays) ou par de nouvelles formules de partenariat (chartes des missions de service public du spectacle vivant).

Les antennes régionales du ministère

Créées à partir de 1977, les directions régionales des affaires culturelles (DRAC), aujourd'hui au nombre de 28, sont les antennes du ministère de la Culture dans les régions. Elles distribuent les aides de l'État, offrent conseils et expertises dans les domaines suivants : musées, patrimoine, archives, livre et lecture, musique et danse, théâtre et spectacles, arts plastiques, cinéma et audiovisuel. Elles coordonnent sur le terrain les grandes manifestations culturelles nationales. Elles sont les interlocuteurs des collectivités territoriales (communes, départements, régions) avec lesquelles l'État peut mener des opérations cofinancées, qu'il s'agisse d'enseignement artistique, de festivals, de construction et de gestion d'équipements (théâtres, bibliothèques, médiathèques, conservatoires, musées, opéras, centres d'art...).

Face à la résurgence d'attitudes populistes de certains élus locaux (aides réservées à certaines activités dites de tradition française, suppression des subventions aux établissements culturels qui ne suivraient pas cette ligne...), Catherine Trautmann, à l'image de son prédécesseur, intervient pour réaffirmer le rôle de l'État dans le maintien du pluralisme culturel.

Entre mars 2000 et mai 2002, Catherine Tasca, qui lui succède, poursuit son action dans trois directions : promouvoir la diversité culturelle, favoriser l'accès à la culture, et approfondir la décentralisation (avec la signature de "protocoles de décentralisation culturelle").

La scène médiatique demeure occupée par le dialogue entre contempteurs et hagiographes de "la politique culturelle à la française". Sur le terrain, les principaux débats témoignent des nouveaux défis, liés peu ou prou à la "mondialisation", auxquels est confrontée la politique culturelle française. Car, le service public de la culture est aujourd'hui malmené par des logiques économiques qui priment pour le large secteur - de plus en plus transnational - des industries culturelles.

La décennie soixante reste le moment central dans la formulation d'une politique publique de la culture en France. Pour autant, "l'État culturel" n'a pas en France le poids que veulent lui accorder ses détracteurs. Même pendant l'embellie des années 80, la forte mobilisation des collectivités locales conduit à nuancer la seule présence de l'État. La situation française se traduit par l'omniprésence d'une économie mixte culturelle, certes plus forte dans les secteurs patrimoniaux et des spectacles vivants que dans celui des industries culturelles. Le soutien à la "diversité culturelle" dans le cadre de la mondialisation, la volonté de favoriser l'accès à la culture au sein d'une société multiculturelle sont aujourd'hui autant de défis pour un ministère, fort d'un passé assumé, d'une administration étoffée, et dont l'action est mieux répartie sur l'ensemble du territoire.

Source : http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/institutions_culturelles/etat_politique_culturelle.htm

2. Focus : avant 1959 ou comment les arts et la culture sont devenus un domaine d'intervention

Si l'on peut dater de 1959 la création d'une administration dédiée à la culture, bien sur les arts et la culture ont auparavant fait l'objet d'attention de la part des gouvernants, il y a avait, bien qu'informellement, ce qui relève d'une politique culturelle. C'est un processus d'institutionnalisation que l'on eut repérer et qui prend racine pour certains dès le 16ème siècle et sous François 1er.

5

L'Etat et la culture de la Révolution à 1959, par Pascal Ory

extrait de "Institutions et vie culturelles", *Les Notices de la Documentation française*, 1996 (réed. 2005)
source du document : http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/institutions_culturelles/age-beaux-arts.htm

Résumé : Dans la continuité de la monarchie, l'État en France, traditionnellement centralisateur, a conservé dans le domaine culturel un rôle important de mécénat, de protection et de contrôle. Liant éducation du peuple et culture, il lui a consacré une importante réglementation et a favorisé la création de nombreux organismes et institutions, mais ce n'est qu'à la suite d'un long processus que naîtra un ministère de la Culture à part entière.

Chronologie : l'État et la culture avant 1959

1530 : Création du « Collège des lecteurs du royaume » qui deviendra le Collège de France.

1635 : Richelieu officialise l'Académie française.

1667 : Première exposition des travaux des Académiciens.

1680 : Naissance de la Comédie française. Sous le règne de Louis XIV, le roi mécène encourage, pensionne, fait travailler artistes et écrivains. Colbert détient - entre autres fonctions - celle de surintendant des Bâtiments, Arts et Manufactures. L'État, en favorisant la création intellectuelle, peut aussi l'orienter.

1725 : Installation dans le Salon carré du Louvre de l'exposition des travaux des Académiciens : le « salon » est né.

1789: Sous la Révolution française, deux décrets transfèrent au pouvoir civil la surveillance de l'éducation.

1791 : La Commission des monuments envisage la création d'un musée par département. Un décret proclame la propriété du dramaturge sur les représentations de ses pièces. Le Salon, longtemps réservé aux

artistes membres ou agréés de l'Académie, devient libre. Condorcet propose son « plan » pour l'enseignement. : Ouverture du musée du Louvre.

1795: Création du Conservatoire des arts et métiers, de l'Ecole normale supérieure et du Conservatoire de musique.

1798: Le Salon est placé sous le contrôle d'un jury d'admission issu de l'Institut.

1802: Loi sur l'instruction publique créant les lycées qui remplacent les écoles centrales du Directoire.

1806 : Loi instituant l'Université impériale. Décret renforçant le monopole universitaire en limitant plus étroitement le rôle des institutions privées et religieuses. Décret de Moscou réglementant la Comédie française.

1830 : Création de l'Inspection des Monuments historiques

1833 : Loi Guizot réglementant l'instruction primaire.

1850 : Loi Falloux : l'instituteur est placé sous la surveillance du clergé.

1853-1870: Travaux d'Hausmann à Paris, En 1862, commence la construction de l'Opéra Garnier.

1855, 1867, 1878, 1889, 1900: Expositions universelles, organisées en France par l'État.

1863 : Tenue du « Salon des refusés ».

27 janvier 1870: Création du ministère des Lettres, Sciences et Beaux-Arts. Le 28 août, ses attributions passent au ministère de l'Instruction publique.

1872 : Création de l'École libre des Sciences politiques.

1881, 1882 : Premières lois scolaires organisant la gratuité, la laïcité et l'obligation.

1881 : Liberté de la presse. Éphémère "Ministère des Arts" au sein du cabinet Gambetta.

1882 : Le Salon est placé sous le contrôle de la Société des artistes français.

1901 : Loi sur la liberté d'association.

1905 : Loi de séparation des Églises et de l'État.

1920 Création du Théâtre national populaire à l'instigation de Gémier.

Juin 1936-juin 1937: Sous le Front populaire, Jean Zay devient ministre de l'Éducation nationale et Léo Lagrange sous-secrétaire d'État aux Sports et aux Loisirs.

1940-1944: Régime de Vichy (chantiers de jeunesse, école des cadres d'Uriage, etc.).

1946-1947: Premier «concours des jeunes compagnies» (théâtrales) ; premiers « centres dramatiques nationaux ». Création du Centre national de la cinématographie.

1948 : Loi du 23 septembre instaurant la taxe de sortie des films, mécanisme qui constituera la base du système d'aide au cinéma.

1951 : Nomination de Jean Vilar à la tête du TNP.

(D'après Jean-Luc Bouf, Culture et société, Cahiers français, n ° 260, 7993, pp. 14-15)

La Révolution

La Révolution française fonde, sans conteste, l'État moderne en France en posant les valeurs essentielles qui, désormais, et sauf quelques exceptions (la Restauration, le régime de Vichy), régiront sa vie politique. Mais elle hérite aussi d'une longue tradition monarchique, d'un pouvoir central fort tout à la fois protecteur, ordonnateur et unificateur. Cette empreinte n'est pas sans influence au XXe siècle sur ce que l'on désigne sous le vocable de « politiques culturelles », qu'on entende celles-ci au sens large - c'est-à-dire couvrant toutes les activités de la création, esthétique et intellectuelle, de la médiation, éducative et informative, et du loisir - ou dans son sens restreint qui sera retenu dans cette notice - soit les seules politiques de création et diffusion des productions symboliques.

La Révolution va en effet structurer les trois lignes qui, désormais, inspireront les acteurs de ces politiques. La ligne monarchique, qui survivra à la disparition des monarchies, maintient le pouvoir politique - central aussi bien que local - dans une position de mécène. Elle sera volontiers patrimoniale, intrinsèquement centraliste et tendanciellement ostentatoire, mais peut se présenter aussi chez certains « modernes » comme un recours au « Prince » éclairé. La ligne libérale, enfant des Lumières, fait du créateur et de son ouvre le sujet et l'objet principaux de sa politique. Loin d'aboutir à une pure et simple loi du marché, garantie par l'abolition de tous les contrôles (« censures ») et de toutes les contraintes (« corporatismes »), elle fait volontiers appel à l'aide éclairée des pouvoirs publics pour « encourager » et « promouvoir » la création, voire la créativité. Enfin la ligne démocratique, née directement de l'expérience révolutionnaire,

place au centre de toute politique culturelle le rapport à la société, décliné, selon le cas et les époques, en « public », « classes populaires », voire « prolétariat ».

Bien entendu, ces trois lignes coexistent souvent au sein d'une institution. Il n'en reste pas moins que si, sur la longue durée, c'est la troisième ligne qui finit par prédominer au moins dans le discours - puisque le principe de légitimation des régimes politiques met en avant le « peuple » -, la société culturelle, au premier rang de laquelle figurent les artistes et les critiques, sera toujours tentée de privilégier la deuxième et les pouvoirs publics la première, tout particulièrement pendant les périodes de renforcement du pouvoir exécutif.

L'âge des Beaux-Arts

Le grand XIXe siècle qui s'étend de la Révolution à la première guerre mondiale continue, pour l'essentiel, à concevoir la politique de l'État comme des collectivités locales dans les termes, déjà classiques, des « Beaux-Arts » ; il va cependant en élargir sensiblement le champ et les implications.

D'un régime culturel à l'autre

L'héritage de l'Ancien Régime

Ramené à son essence, l'Ancien Régime culturel se caractérise par la prédominance du Prince, protecteur des Arts, des Lettres et des Sciences, par l'étendue des compétences reconnues à l'Église - par exemple dans le domaine musical -, l'une et l'autre autorité contribuant à la censure des paroles et des images, enfin par une organisation de type corporatif régissant la plupart des activités artistiques, encore rattachées par là à leurs origines artisanales.

De ces trois piliers, seul le second s'effondre définitivement en 1789, avec le transfert à l'État de la plupart de ses fonctions. En revanche, il ne faut pas attendre longtemps pour voir se reconstituer tout ou partie du système ancien. Provisoire, n'excédant guère un siècle, pour ce qui touche aux attributions anciennes de police culturelle, cette reconstitution sera fragile et de plus en plus discutée, de Napoléon Ier à la IIIe République, pour le mécénat direct ; elle se révèle en revanche durable dès que l'on considère moins l'État que les institutions qui se pérennisent sous sa tutelle et qui se rattachent plus ou moins directement au système dit « académique ».

Il faut en effet attendre la IIIe République pour voir solidement assurée, entre 1870 et la loi de 1881, la liberté de l'imprimerie et de la librairie et, un peu plus tard encore (1906) la liberté des théâtres, seulement limitée par les pouvoirs du magistrat municipal en matière d'« ordre public ». Jusque-là la censure est de règle, aggravée par divers privilèges accordés à des institutions protégées par le Prince, tels l'Opéra de Paris ou la Comédie française. Pour ne prendre que cet exemple, toute l'histoire du théâtre dit de « boulevard » au XIXe siècle serait incompréhensible sans la considération de ce contrôle permanent, plus ou moins tatillon, avec lequel chaque auteur doit jouer, en toute connaissance de cause.

La survie du système académique est plus problématique. Au sens strict du terme, les privilèges des Académies anciennes, abolis en 1790, ne seront jamais rétablis. Mais le Directoire reconstruit bientôt un « Institut de France », au sein duquel Napoléon, puis la Restauration, redonneront à une « Académie des Beaux-Arts » une réelle autorité sur tout le circuit de légitimation des peintres, sculpteurs, dessinateurs, architectes et musiciens : formés à l'École des Beaux-Arts de Paris, sélectionnés par le grand prix de Rome, les artistes qu'elle promeut font l'objet des achats et des commandes des pouvoirs publics (au Salon, à l'Opéra, pour les bâtiments et les monuments officiels...) et, dans la foulée, de la bonne société.

Contrairement à une image romantique souvent répandue, ce système est loin d'être l'émanation d'un « art officiel » : l'État - et, à son imitation, les collectivités locales - se contente, la plupart du temps, de cautionner des choix esthétiques et éthiques, par ailleurs évolutifs, émanant des artistes établis. Outre qu'il est possible de faire carrière hors de ce circuit, les « avant-gardes » ne sont pas a priori rejetées par les pouvoirs publics mais par le corporatisme (de fait, sinon de droit) de la majorité des artistes. Sous le Second Empire (1852-1870), où la contradiction culturelle devint criante entre les académiques et les non-conformistes, ces derniers cherchèrent et souvent trouvèrent soutien auprès du Prince, ainsi les peintres « réalistes » du Salon des refusés en 1863, ou les architectes médiévalisants et fonctionnalistes du groupe de Viollet-Le-Duc, opposés aux principes « romains » dominant à l'École des Beaux-Arts.

La querelle au reste, perdra de son importance devant l'effacement progressif et volontaire de l'État sous la IIIe République en ce domaine. Celui-ci cherche ainsi à mettre sa politique artistique en accord avec ses principes libéraux et, par exemple, dégage sa responsabilité de la tutelle du Salon.

La « Révolution culturelle » du XIXe siècle

Les contemporains du mouvement révolutionnaire ont été moins sensibles à cette part de continuité qu'aux multiples figures du changement entraînées par la proclamation des nouveaux principes de souveraineté populaire et de laïcité. Tout en décrétant, à ses débuts, une complète liberté d'expression et d'entreprise - bientôt compromise, mais dont le précédent ne s'oubliera pas et finira par triompher -, la Révolution se trouve aussi dans la situation de confier à l'État des responsabilités élargies en matière de protection du patrimoine culturel, de formation et de diffusion.

Certaines institutions royales, comme les Archives et la Bibliothèque, se retrouvent nationalisées et se voient attribuer en particulier le dépôt de biens « nationaux », c'est-à-dire confisqués à l'Église et aux émigrés. Le Muséum des arts ouvert en 1793, sur proposition de David, peintre mais aussi militant jacobin, dans le bâtiment même du palais du roi, c'est-à-dire du Louvre - puissant symbole d'un véritable transfert de sacralité - ajoute aux collections du monarque déchu une sélection d'œuvres confisquées. L'important tient ici dans l'ouverture au public, justifiée, en premier lieu, par le rôle d'école du goût que les Lumières entendent faire jouer à ces établissements d'un type nouveau. Tout au long du XIXe siècle, les musées apparaissent ainsi, en théorie sinon en pratique, comme des auxiliaires de l'école, et d'abord des écoles d'art et d'arts appliqués. C'est dans le même ordre de préoccupation que se situe la création des grandes écoles où, à côté de Polytechnique et de l'École normale supérieure, place est faite à une École nationale supérieure des Beaux-Arts, à un Conservatoire national supérieur de musique (auquel sera rattachée la « déclamation », rebaptisée « art dramatique » seulement dans les années 1930...), à un Muséum national d'histoire naturelle, à un Conservatoire national des arts et métiers, etc.

Tous ces établissements sont installés à Paris mais la province n'est pas oubliée, avec l'ouverture de dépôts d'archives, de livres ou d'objets d'art. Ainsi sous le Consulat un décret crée une quinzaine de « muséums », à l'origine de la plupart des grands musées de province actuels. D'emblée, cependant, le sens du mouvement est donné : l'impulsion et, corrélativement, le contrôle sont assurés par la capitale, où siègent désormais, maintenant que Versailles est découronnée, la totalité des autorités légitimantes.

Les nouvelles missions publiques

L'invention du patrimoine

Si le Royaume-Uni fut le premier pays à manifester une prise de conscience collective des responsabilités publiques en matière de protection des « monuments historiques », c'est en France que, fort logiquement, est mise en place la première législation et - d'abord - la première administration dévolue à cette fin. Les premières voix s'élevèrent au sein des hommes de la Révolution, soucieux de faire la part entre le rejet violent des témoignages du « despotisme » et de l'« obscurantisme » et la nécessaire protection collective des œuvres du Génie et du patrimoine de la Nation. C'est à l'abbé Grégoire, prêtre et républicain, qu'on doit le concept de « vandalisme » et à un amateur d'art du temps, Alexandre Lenoir, la première opération de sauvetage systématique, le Musée des monuments français qui sera fermé en 1818 au retour des Bourbons. Il fallut attendre la génération suivante, empreinte de romantisme, pour que soit lancé le slogan vigoureux de Victor Hugo « Guerre aux démolisseurs ! » et que les pouvoirs publics traduisent cette aspiration en termes de loi et de fonction.

L'occasion fut la Révolution libérale de 1830, marquée par l'accession au pouvoir d'intellectuels conscients de l'inéluctabilité des ruptures modernes mais soucieux d'en limiter les conséquences négatives. L'historien Guizot, nouveau ministre de l'Intérieur, créait dès cette année-là le premier poste d'inspecteur des monuments historiques, dont le second titulaire sera l'écrivain Prosper Mérimée. Le dispositif fut complété par l'institution d'une commission en 1837 et, à partir de 1840, par l'établissement d'une classification des monuments.

D'emblée, les grands principes étaient posés, qui ne varieront guère jusqu'à aujourd'hui, contrairement aux apparences : rôle déterminant conféré à l'État, contre les collectivités locales et les intérêts privés, les sociétés savantes, en plein essor, étant cantonnées dans un rôle modeste ; formation, au côté du corps de l'inspection, d'une catégorie d'hommes de l'art spécialisés, les architectes en chef des monuments historiques, tels qu'organisés par le concours de 1897 et dont le modèle restera Viollet-Le-Duc ; enfin

acceptation large des critères de classement. L'édifice sera couronné par la loi du 31 décembre 1913, renforçant une première loi votée en 1887, élargie en 1930 en direction des « sites ».

La France est ainsi dotée d'une politique patrimoniale dont le systématisme sert de modèle à l'étranger. Elle se révèle, en revanche, incapable de mettre en place un inventaire des richesses artistiques et historiques digne de ce nom - le projet remonte pourtant à Guizot lui-même - et doit attendre les années 1940 pour se doter d'une législation des fouilles archéologiques, sans pour autant encore créer une profession d'« archéologue ».

Les débuts d'un activisme démocratique En termes politiques, le XIXe siècle français est dominé par la montée irrésistible des valeurs démocratiques : reconnaissance en 1830 de la souveraineté nationale, établissement en 1848 du suffrage universel (masculin), proclamation en 1870 de la République, enfin victoire définitive des Républicains aux élections de 1877. En termes culturels, ce mouvement se traduit d'abord sur le plan scolaire, avec l'instauration d'un enseignement public populaire et non plus seulement réservé à une élite comme dans le système napoléonien (lycées plus université), c'est-à-dire tout à la fois obligatoire, gratuit et - point le plus important - laïque. Les conséquences culturelles de cette « révolution Ferry » sont évidemment incalculables, mais on notera aussi qu'au sein de ce projet ambitieux la culture proprement artistique (dessin, musique et chant choral), au même titre que la « culture physique », voit sa place désormais officiellement reconnue dans les programmes. Il existe cependant un grand écart entre les textes officiels et leur mise en pratique, faute d'une formation adéquate des enseignants, c'est-à-dire, au fond, faute d'une légitimation suffisante de ces disciplines nouvelles aux yeux du système éducatif lui-même. La polémique récurrente sur la « revalorisation des enseignements artistiques » est ouverte.

L'enjeu est d'autant plus important que l'enseignement est bien considéré, à cette époque, comme le principal instrument de démocratisation de la culture. En témoigne l'intensité des efforts consentis par les collectivités locales, et principalement les communes, en faveur de l'enseignement artistique spécialisé. Le mouvement prend au reste toute son ampleur sous la IIIe République, dès lors que celle-ci accorde aux communes une réelle autonomie administrative. Le phénomène est particulièrement frappant dans le cas de la ville de Paris, seule commune toujours soumise à une étroite tutelle, dont une partie du dynamisme s'investit, encore plus vigoureusement, dans le domaine culturel. La création d'écoles municipales de musique ou de beaux-arts est d'autant plus encouragée qu'elle peut se donner une justification économique, sous le vocable des « arts appliqués », même si, dans les faits, la plupart des enseignements proprement artistiques vont être fréquentés par les enfants des classes moyennes.

Les mêmes causes aboutiront aux mêmes effets avec les musées, qu'ils soient des beaux-arts, d'histoire ou d'histoire naturelle. Un certain nombre de municipalités y investissent d'assez grosses sommes pour que s'édifient, ici et là, de véritables « palais », justifiés par leur usage social, dont cependant la fréquentation reste médiocre. Toute une partie de la politique culturelle des collectivités locales demeure, il est vrai, inspirée par la ligne monarchique, chaque ville de France souhaitant se doter, par exemple, de salles de spectacle modernes où les notables pourront accueillir les tournées parisiennes ou leurs imitations locales avec, ici ou là, quelques productions originales, liées à des traditions culturelles puissantes, du Capitole de Toulouse aux music-halls marseillais.

Le travail de diffusion culturelle le plus efficace est en fait assuré par un troisième agent, dont on a trop minoré l'importance dans l'histoire française : le mouvement associatif. Même contrôlé, voire brimé par les pouvoirs publics, celui-ci prend en charge des secteurs entiers de la vie culturelle. Et l'initiative peut être très précoce, comme dans le cas du mouvement orphéonique qui, dès les années 1820, vise à diffuser dans les plus larges couches de la société une pratique musicale ou chorale simplifiée, dite musique d'harmonie. A son apogée, au début du XXe siècle, chorales, fanfares, cliques et autres :ns rassembleront à travers la France plusieurs centaines de milliers de participants. Le mouvement déclinera par la suite, sous le coup de la concurrence des médias de masse et du mépris des institutions musicales officielles.

Même succès limité dans le temps pour les bibliothèques populaires, suscitées par des associations philanthropiques à tendances paternalistes, puis pour les bibliothèques municipales, trop peu adaptées à la vie quotidienne des classes populaires dans leur fonctionnement et trop austères dans leur projet moralisateur. C'est d'ailleurs sur un programme de bibliothèques populaires qu'est née, dans l'opposition républicaine au Second Empire, la Ligue de l'enseignement. Sous la IIIe République elle en deviendra la

grande association culturelle, fédératrice d'un dense réseau de patronages laïques, dans une étroite fusion avec l'administration du ministère de l'Instruction publique (devenu « Éducation nationale » en 1932). On voit que, même en France, l'État est loin d'être le seul agent de démocratisation culturelle, mais aussi que les collectivités locales et les associations attendent beaucoup de lui : en amont un modèle, une incitation, en aval une reconnaissance, un soutien.

Naissance des politiques culturelles

Les notions modernes de « politique culturelle », « organisation culturelle », « animation » ou « action culturelle » et même de « ministère de la Culture » apparaissent en France à la fin des années trente, dans l'ambiance du Front populaire, grand mouvement politique à la fois associatif et (entre 1936 et 1938) gouvernemental, qui fera sensiblement progresser la réflexion et l'action des pouvoirs publics en matière de culture. En quoi, il est vrai, ce rassemblement politique axé à gauche reflétait aussi un certain état de la société, marqué par l'émergence de la « culture de masse ».

L'entrée dans l'ère des masses

Les nouveaux défis

Au long de la deuxième moitié du XIX^e siècle, une série de profonds changements techniques bouleversent la communication et, par voie de conséquence, toute la culture contemporaine, faisant entrer le siècle suivant dans l'ère des médias de masse. Face à la photographie, à la phonographie, à la radiophonie, à la cinématographie, les pouvoirs publics auront à choisir une ligne de conduite, qui ne se réduira pas toujours au strict libéralisme. Ainsi la censure, ou, pour être exact, le contrôle a posteriori, par une commission ad hoc, sont-ils rétablis pour le cinéma, dont on découvre et craint le supposé pouvoir suggestif. La tendance est la même sur le terrain de la radio, partagée à ses origines entre stations publiques et privées mais progressivement étatisée, jusqu'au monopole intégral de 1939 - situation à laquelle il sera mis fin, pour la radio comme pour la télévision, qu'en 1982. Poussant encore plus loin le contrôle des moyens d'expression, dans une perspective à la fois réalisatrice et protectionniste (à l'égard des bandes dessinées étrangères), une loi de 1949 instaurera de surcroît une commission de contrôle « sur les publications destinées à la jeunesse ».

Parfois le besoin de réglementation viendra des milieux professionnels concernés, soucieux de lutter contre la concurrence étrangère et d'en limiter l'accès. Il rencontrera la tendance montante des pouvoirs publics, à partir de la crise des années trente, à étendre leurs compétences, face aux défaillances du laisser-faire. Ainsi la III^e République, au moment de sa chute, était-elle engagée sur la voie du vote d'un statut du cinéma, qui aboutira sous le régime autoritaire de Vichy (1940-1944) à l'instauration tout à la fois d'un service d'État du cinéma et d'une institution professionnelle obligatoire, le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC). L'évolution vers le corporatisme est plus avancée dans le domaine de l'architecture, avec la création d'un Ordre des architectes, après que la loi a officialisé la notion nouvelle d'« urbanisme ».

Les nouvelles exigences démocratiques

Ce mouvement de massification culturelle est à la fois cause et conséquence d'une tendance proprement politique qui l'accompagne et l'amplifie : l'émergence d'un mouvement ouvrier. Celui-ci radicalise le projet de la république démocratique libérale, dans lequel la solution à tous les problèmes culturels passait par l'école. Les syndicats, les partis socialistes ou communistes, les groupes anarchistes défendent souvent, dans un premier temps, l'idée d'une culture ouvrière ou prolétarienne autonome, avant de se rallier, pour la plupart, à celle d'une réappropriation populaire de la culture universelle. L'émulation entre laïques et catholiques, républicains modérés et mouvement ouvrier entraîne la multiplication des associations et des initiatives tournées vers la masse de la population, à commencer par les mouvements de jeunesse, dont les activités accompagnent la période, régulièrement prolongée, d'obligation scolaire.

Les pouvoirs publics, d'abord étrangers au phénomène, vont être sollicités d'intervenir par le rôle croissant que vont jouer en leur sein les organisations ouvrières. Ainsi le gouvernement de Front populaire instaure-t-il l'obligation des congés payés pour les salariés, ce qui conduit le gouvernement à accompagner ce temps libéré par une « politique des loisirs », notion tout à fait insolite jusque-là dans une perspective libérale. Ainsi s'imposent peu à peu l'idée d'un contrôle (sanitaire, moral, pédagogique) et d'une organisation

(démocratique et décentralisée) des sports et des loisirs, et sur le terrain la formule de la « maison de jeunes » ou du « centre culturel ».

La prise en charge

Les prémices

À la Libération la nouvelle conjoncture semble, à première vue, extrêmement favorable et un nouveau seuil qualitatif est, en effet, franchi. La gauche, majoritaire lors des premières consultations électorales, est porteuse d'un discours de démocratie culturelle désormais systématique. Le préambule de la Constitution de 1946, repris dans celui de la Constitution de 1958, fait sa place au droit à la culture (« La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture. L'organisation de l'enseignement public, gratuit et laïc à tous les degrés est un devoir de l'État »), comme le fera quelques années plus tard, la Déclaration universelle des droits de l'Homme votée par l'ONU. L'heure est plus que jamais au *Welfare State* (État du bien-être, improprement traduit par « État-Providence ») où figure désormais la dimension culturelle ; la grande nouveauté des centres dramatiques nationaux (CDN), par exemple, résidera moins dans leur caractère décentralisé que dans le principe qui fait de l'État le principal subventionneur d'une institution théâtrale locale. On comprend, dans ces conditions, que la France de la Résistance victorieuse ait généralement entériné, moyennant quelques restructurations à visée démocratique, les grandes décisions étatiques de Vichy, plus ou moins colorées de corporatisme. Ainsi maintient-on l'Ordre des architectes ou le principe de l'agrément des mouvements de jeunesse et un Centre national de la cinématographie (CNC) prend-il, de fait, la suite du service d'État du cinéma et du COIC.

La force du mouvement historique de l'après-guerre est d'avoir fait converger dans la même direction un petit groupe de responsables administratifs - telle Jeanne Laurent, sous-directeur des Spectacles et de la Musique - et toute une génération de militants associatifs issus de la Résistance. « Travail et culture », proche de la CGT et, de plus en plus, du PCF, « Peuple et culture », qui cherche à tenir la balance égale entre spiritualistes et marxistes, vont fournir une part importante des cadres de réflexion et des lieux d'expérimentation des formules nouvelles, au premier rang desquelles celle d'« éducation populaire », qui cherche à élargir les acceptions traditionnelles du post et du périscolaire, trop associées encore à l'Éducation nationale, pour une recherche de l'épanouissement individuel à travers une expérience communautaire.

Ainsi s'explique que cette période ait été le grand moment du rôle culturel de l'administration de la Jeunesse et des Sports, à travers le premier de ces services. Plusieurs des animateurs de la décentralisation théâtrale ont, par exemple, commencé comme instructeurs de la Jeunesse et des Sports, encadrant les « stages » associatifs. L'institution qui cristallise le mieux cette politique est la Maison des jeunes et de la culture (MJC), lancée dès l'automne 1944 sous l'égide du socialiste André Philip.

Si la présentation de P. Ory permet un regard sur les différentes étapes, arrêtons nous sur quelques-unes qui ont marqué des jalons importants parce qu'ils préfiguraient ce qu'il adviendrait quelques années après, (et amorçait cette idée de consacrer et légitimer par une administration spécifique aux arts et à la culture), parce qu'aujourd'hui encore on s'y réfère dès qu'il s'agit de repenser, de renouveler les politiques culturelles.

Déjà au 19^{ème} l'idée de créer une administration spécifique aux arts et à la culture est discutée et même élaborée mais elle restera à l'état de projet.

LE MINISTÈRE DES ARTS (1881-1882)

OU L'INSTITUTIONNALISATION MANQUÉE D'UNE POLITIQUE ARTISTIQUE RÉPUBLICAINE

par Vincent Dubois

Les grands services publics naissent d'un besoin social, plus ou moins grand, mais toujours existant au moins à la création du service. En voyant naître et disparaître les départements ministériels, en les voyant se transformer, nous assisterons, dans une certaine mesure, aux transformations sociales dont la France fut l'objet.¹

Dans les tout derniers jours du Second Empire, le ministère des Beaux-Arts qui remplaçait depuis peu celui de la Maison de l'Empereur est démantelé. Dès septembre 1870, ses services sont répartis entre les ministères des Travaux publics, de l'Instruction publique et des Cultes. À partir de cette date et tout au long de la Troisième République, le traitement gouvernemental des beaux-arts reste partiellement assuré par une simple direction ou un sous-secrétariat d'État (créé en 1875) aux attributions fluctuantes. Envisagées et débattues à de nombreuses reprises, la formation d'un nouveau ministère et, avec elle, la formalisation d'une politique artistique n'ont cependant jamais été réalisées².

1. Alfred Racinet, *La Spécialisation ministérielle en France*, thèse de doctorat en Droit, Paris, Recueil J.-B. Sirey, 1910, p. 8.

2. Pour une analyse des raisons de cette absence, on se permet de renvoyer à notre article, « L'art et l'État au début de la Troisième République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses, sciences sociales et histoire*, n° 23, juin 1996, pp. 6-29. Pour une histoire de l'administration des beaux-arts, cf. aussi, dans une perspective différente, Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la Troisième République. Le système des beaux-arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

Cette absence n'était pas inéluctable : c'est ce que permet de rappeler la brève exception qui constitue l'objet de cet article. Le 14 novembre 1881, la création d'un ministère des Arts, confié au député et critique d'art Antonin Proust, inscrit en effet la politique artistique dans les fonctions d'un gouvernement républicain. Inscription toute temporaire, puisque ce ministère disparaît après deux mois et demi d'existence, le 29 janvier 1882, et n'est jamais reconstitué. Au-delà du récit d'une « expérience », revenir sur cet épisode permet d'éclairer la genèse de l'intervention culturelle publique, en exhumant une forme historique à un moment envisagée, puis écartée, du traitement public de l'art¹. En plus de la définition d'une fonction gouvernementale nouvelle que marque la création d'un ministère ce « possible évacué » consiste, de fait, en la promotion d'une représentation spécifique de l'art et de ses problèmes. Cette dernière trouve son origine dans la promotion des arts dits « décoratifs » ou « industriels » engagée à partir du milieu du siècle en France. La double rupture qui la caractérise permet aux promoteurs de l'intervention publique de (re)penser et (re)légitimer le traitement étatique des questions artistiques : la remise en cause de l'opposition traditionnelle entre « le Beau et l'Utile » tend à démontrer les intérêts sociaux et économiques de l'art, et l'abandon de la catégorie élitiste des « beaux-arts » constituée sous l'Ancien régime au profit d'une appréhension unifiée des arts en général conduit à produire une définition du domaine artistique ajustée aux principes censés fonder l'action d'un gouvernement républicain. Édifié sur cette base, le ministère des Arts doit en retour faire correspondre les structures sociales et mentales de la vie artistique « à l'état de nos mœurs », comme le dit le ministre⁴.

Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine, par Vincent Dubois

Source : www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-229.htm

Un autre moment va marquer durablement l'histoire des politiques culturelles, il correspond au Front populaire qui, par une conception originale et nouvelle va creuser le sillon du mouvement d'éducation populaire et poser les bases d'un rapport différents aux arts et à la culture.

CHAPITRE II

L'EMBELLIE FRONT POPULAIRE

Le Front populaire est un passage obligé de l'histoire des politiques publiques de la culture. Sa mémoire a fortement pesé sur les représentations des militants culturels. La référence est présente également chez les essayistes, de Jeanne Laurent [15], Pierre Gaudibert [13] à Marc Fumaroli [12]. Pour beaucoup, 1936, relayé par 1945, annonçait 1959 et permettait de placer Vichy entre parenthèses. Les travaux les plus récents nuancent ce schéma interprétatif. Le poids des contingences et des continuités est davantage pris en compte.

Démocratiser et organiser

Au-delà de l'influence de quelques hommes (Léon Blum, Jean Zay ou encore Léo Lagrange), la courte période du Front populaire va infléchir la manière dont les pouvoirs publics abordent les domaines artistiques et culturels. Trois idées-force peuvent être distinguées.

La croyance que l'intervention financière, administrative et politique de l'Etat en matière culturelle est nécessaire et légitime. Dès lors, la volonté d'organiser passe par la mise en place d'une législation issue d'un actif travail administratif qui croise bien souvent les revendications d'associations et de professions en construction.

En second lieu, et ce point est essentiel, la volonté de « populariser » (l'après-45 préférera « démocratiser ») la culture savante. Cette ligne promise à un long avenir doit beaucoup au tournant stratégique assumé par le PCF à partir du second semestre 1934. La réintégration de l'héritage national — mais aussi des identités locales — par le parti communiste ne peut que renforcer la conviction des socialistes. Le thème de la « défense de la culture » permet un large consensus. Cette politique communiste de la « main tendue » vers le patrimoine, la tradition artistique et les arts (jadis) bourgeois caractérise le mieux cette « nouvelle politique culturelle » (Pascal Ory [43]).

Enfin, le Front populaire porte une grande attention à la jeunesse dans le cadre d'une Education nationale (le terme est significatif) qui vient de prendre depuis quelques années la succession de l'Instruction publique.

Au plan local, cette volonté se retrouve dans les municipalités dirigées par des équipes issues du Rassemblement populaire. A ce titre, la banlieue rouge sera le premier terrain des expérimentations communistes. Sylvie Rab montre que le critère politique s'avère le plus déterminant : les conceptions de l'action municipale sont imprégnées des cultures politiques propres aux différents partis [91].

Pour un ministère à part entière

Ce volontarisme politique se retrouve dans les projets qui visent à institutionnaliser une structure ministérielle, indépendante ou non de l'Education nationale. Ces projets, qui n'aboutiront pas, renseignent cependant sur un état d'esprit qui tend à faire du culturel un secteur d'intervention publique.

En 1937, le rapporteur du budget des Beaux-Arts est pour la première fois un membre du parti communiste.

Membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, professeur d'allemand, membre du Comité central du PCF, député de la Seine depuis 1936, Joanny Berlioz se fait l'avocat d'une politique artistique qui combine reconnaissance du patrimoine, démocratisation et organisation des loisirs au service de l'intérêt public : « Les masses profondes de la population française se sont prononcées pour le pain, la paix et la liberté. Le pain de l'esprit est aussi une de leurs revendications fondamentales. Il faut cesser de regarder l'art comme un domaine réservé aux classes les plus aisées, aux spécialistes et aux snobs qui le déshonorent. L'art doit se rapprocher du peuple. Du peuple qui a conquis un développement intellectuel considérable en même temps qu'il se frayait la route du progrès social, en particulier de ces millions de travailleurs qui ont ou vont avoir plus de loisirs, pour lesquels il faut trouver un emploi agréable, profitable à chacun d'eux et à la société tout entière. La culture doit devenir "républicaine" au sens étymologique du mot, c'est-à-dire qu'elle doit être partie intégrante de la chose publique. » Significatif est le projet d'un large ministère de l'art français : « Que l'on reprenne alors l'idée d'un grand ministère de l'Art Français sous l'autorité duquel seraient placés, avec l'enseignement artistique dans les divers ordres de l'enseignement général — qui reste à créer dans notre pays —, tous les moyens d'éducation et d'expression artistiques, y compris le cinéma, les bibliothèques, l'animation de la partie artistique de la radio-diffusion, le tourisme auquel est liée étroitement la propagande artistique, l'organisation des loisirs des masses laborieuses. »

Alors que le Front populaire appartient déjà au passé, Jean Zay esquisse le projet d'un grand « ministère de la vie culturelle » qui peut être lu comme l'aboutissement d'une doctrine. Le projet d'organigramme — postérieur à sa démission du gouvernement



Daladier — témoigne en effet des conceptions de celui qui marque de son empreinte la politique culturelle du Front populaire.

Ce ministère de la Vie culturelle en devenir se fonderait sur deux volets complémentaires : l'Éducation nationale et, là est la plus grande nouveauté, l'Expression nationale.

Éducation populaire et « culture populaire »

La création d'un sous-secrétariat à « l'organisation des sports et des loisirs », confié à Léo Lagrange, symbolise au mieux la politique impulsée par le gouvernement de Front populaire. Du mouvement sportif travailliste réuni à l'aviation populaire et aux Auberges de jeunesse, on retrouve cette rencontre entre la volonté gouvernementale et le réseau associatif, de la Ligue de l'enseignement à la CGT. L'ouverture par les congés payés d'un nouvel espace social conduit le gouvernement à organiser ce temps libre mais en proposant un modèle démocratique refusant cette caporalisation des loisirs, caractéristique des régimes autoritaires et totalitaires contemporains.

La volonté de rapprocher le peuple de la culture bénéficie de cette convergence entre les associations d'éducation populaire, le mouvement ouvrier, les intellectuels et les pouvoirs publics. La notion de « culture populaire » se construit dans cette synthèse nouvelle entre les pratiques et les orientations de l'éducation populaire et celles des politiques artistiques. Les origines intellectuelles de la démarche, perceptibles depuis les Universités populaires jusqu'au théâtre populaire de Romain Rolland, sont anciennes. Mais le Front populaire institutionnalise pour la première fois cette rencontre : « L'éducation populaire devient le domaine des loisirs culturels tandis que l'activité artistique [...] se popularise » (Guy Saez [46]).

Enfin, on ne peut évoquer cette période sans citer Jeanne Laurent, personnalité emblématique et notamment pour le théâtre.

On peut dire que Charles Dullin est l'un des inspirateurs de l'action décentralisatrice de Jeanne Laurent. Il est l'auteur d'un rapport remis à Jean Zay (ministre de l'Éducation Nationale sous le Front Populaire) sur la nécessité de décentraliser l'activité théâtrale. Ce texte, bien que considéré comme fondateur, n'est évidemment pas le seul élément à prendre en compte pour comprendre la décentralisation théâtrale. Le parcours de Jeanne Laurent, le contexte historique dans lequel son action publique s'inscrit, sont autant d'éléments indispensables.

Jeanne Laurent est née à Cast dans le Finistère le 7 mai 1902. Fille d'exploitants agricoles, elle montre un goût prononcé pour les études puisque sur quatre enfants, elle est la seule de la famille à aller dans le secondaire. Elle poursuit ses études supérieures à Angers, où elle obtient une licence de Lettres qui lui permet d'intégrer l'École des Chartes. Elle en sort diplômée en 1930. La suite de son parcours dans la fonction publique illustre une carrière exemplaire aux regards de ses origines et de son environnement culturel (poids des traditions, mode de vie, religion). Elle entre en 1930 au ministère de l'Éducation Nationale comme rédactrice auxiliaire. En 1931 elle devient chargée du secrétariat de la Commission Nationale des monuments historiques. Mais c'est surtout en tant que sous-chef du Bureau de la musique, des spectacles et de la radiodiffusion (1939) que Jeanne Laurent commence à s'intéresser aux questions de la décentralisation théâtrale. C'est à ce poste, pendant la guerre, qu'elle tisse des relations privilégiées avec les artistes, gens de théâtre, mais aussi des peintres, ce qui lui permet d'affiner sa sensibilité artistique. Sous Vichy, elle élabore sa réflexion autour de la "réconciliation des arts et de l'État" (Marion Denizot). La notion de service public est au cœur de son engagement. À la Libération Jeanne Laurent devient chef du Bureau de la musique et des spectacles, puis en 1946 elle est nommée sous-directrice des Spectacles et de la

Musique. Les héritages conjugués de la politique culturelle ébauchée sous le Front Populaire, les expériences théâtrales sous Vichy et la réflexion qu'elle a menée à cette époque permettent à Jeanne Laurent d'impulser le mouvement de décentralisation théâtrale. Le contexte politique et culturel d'après guerre lui est favorable. L'éducation et la vie artistique sont des préoccupations importantes pour la nouvelle république. De même, la rencontre entre les arts et le peuple est promise par la Constitution même de 1946 qui initie la culture comme un droit pour tous. L'Etat que l'on veut fort et présent au sortir de la guerre permet à Jeanne Laurent d'envisager son action publique. En quelques années elle va impulser et aider la création de cinq Centre Dramatique Nationaux, nommer Jean Vilar à la tête du Théâtre National Populaire et encourager les jeunes troupes. Objet de vives critiques malgré son action, elle démissionne de ses fonctions en 1952 pour poursuivre sa carrière de fonctionnaire dans d'autres services. En évitant la personnification trop forte d'une action politique et publique (il faut noter le contexte favorable de son action ainsi que l'énergie d'autres acteurs en province), on peut tout de même dire que Jeanne Laurent s'est faite la médiatrice de la décentralisation théâtrale. Elle a donné une réalité et les moyens à un mouvement qui s'amorçait déjà dans l'Entre Deux Guerres.

➤ Corpus de textes et documents de travail :

Pierre Moulinier, Les politiques publiques de la culture en France, « Introduction »

<http://www.cairn.info/les-politiques-publiques-de-la-culture-en-france--9782130579038.htm>

Dubois V., La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique (note de lecture)

http://socio.ens-lyon.fr/livres/livres_dubois_politique_culturelle_note.php

Philippe Poirrier, « L'empreinte du Front populaire sur les politiques culturelles

(1955-2006) » dans Xavier VIGNA, Jean VIGREUX et Serge WOLIKOW (Dir.), Le pain, la paix, la liberté. Expériences et territoires du Front populaire, Paris, Editions sociales, 2006, p. 349-360.

http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/57/93/05/PDF/Poirrier.FP_2006.pdf

Philippe Poirrier, « De l'éducation populaire à la politique culturelle : un demi-siècle d'action culturelle en région » dans *Association bourguignonne culturelle. 60 ans... Déjà !*, Dijon, ABC, 2005, p. II-VII.

http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/13/27/01/PDF/ABC_Poirrier_2.pdf

Histoire d'une utopie émancipatrice. De l'éducation populaire à la domestication par la « culture », Franck Lepage, *Le Monde diplomatique*

<http://www.monde-diplomatique.fr/2009/05/LEPAGE/17113>

Cinq contributions autour de l'éducation populaire, réunies par Jean-Claude Richez

[Texte pdf](#)

Christian Maurel, Les Maisons des jeunes et de la culture depuis la Libération (lire l'introduction)

http://www.60ansdesmjc.fr/IMG/pdf/These_reduction_c_maurel.pdf

➤ Document audio ou visuel :

Louis XIV artiste, de Philippe Beaussant

http://www.dailymotion.com/video/xfas5c_philippe-beaussant-louis-xiv-artist_news

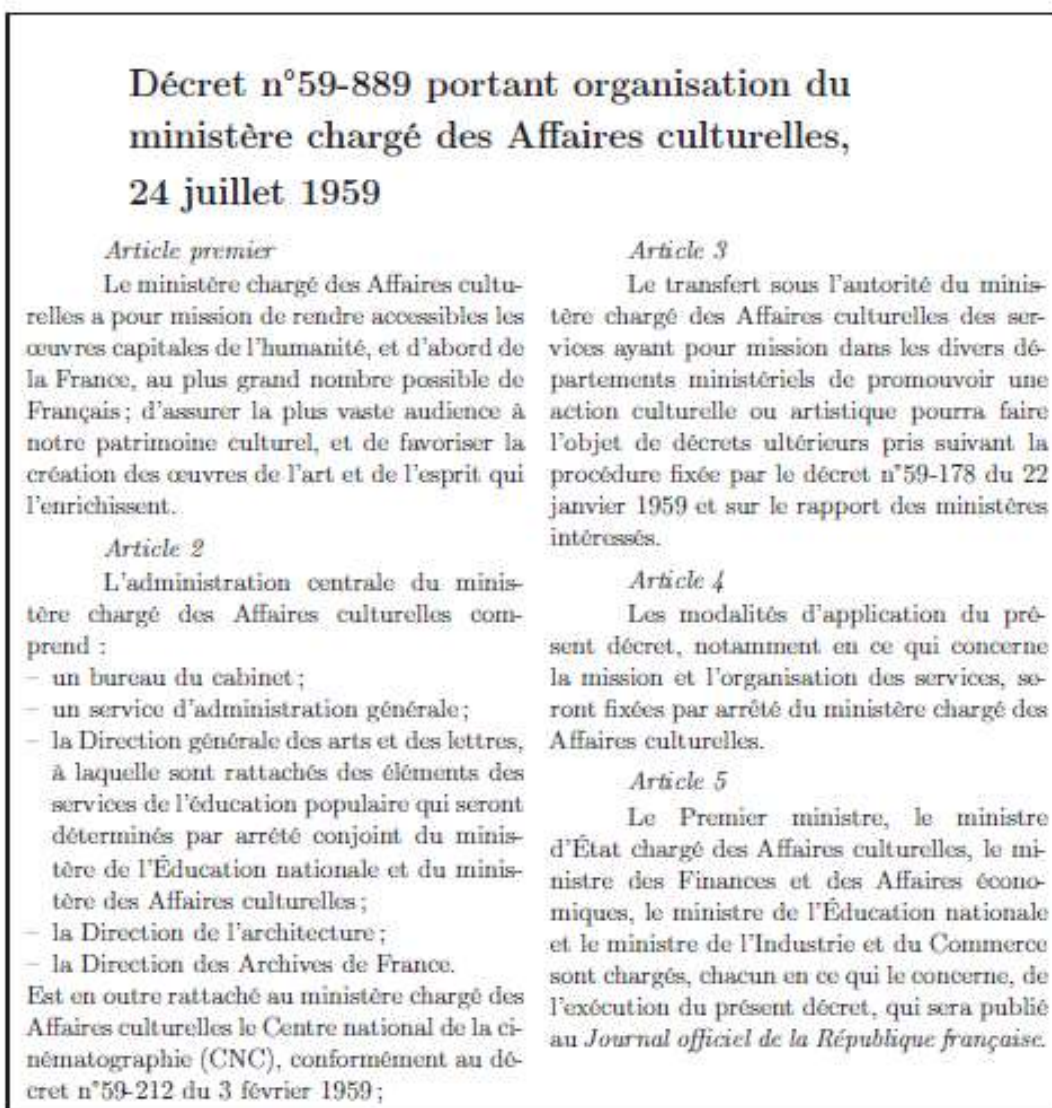
La décentralisation théâtrale

<http://www.ina.fr/playlist/sport/ma-premiere-selection.232716.CPD06020650.non.fr.html#containerVideo>

3. 1959 : fondation d'un ministère

Si l'on retient comme indicateurs l'usage du terme « politique culturelle » par les acteurs historiques, l'objectivation d'une telle politique dans des structures institutionnelles spécifiques et son incarnation dans des rôles politiques et administratifs, on est conduits à associer l'apparition de la politique culturelle en France à l'instauration du ministère des Affaires culturelles à partir de 1959.

En posant les bases d'une véritable administration culturelle autonome, le ministère Malraux marque un tournant, se mettent alors en place une politique cohérente, articulée autour d'un vrai projet structurant et d'envergure, appuyée sur un ensemble de dispositifs et de programmes, mais aussi sur un corps de fonctionnaire dédié à cette administration.



"Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles 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 de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent." La fondation du ministère s'appuie sur une volonté de faire apprécier, aimer les œuvres, particulièrement la catégorie des chefs d'œuvre, le projet de Malraux se distingue ici de l'éducation à l'art, l'enjeu étant de mettre en œuvre une politique de l'art et pour l'art, et quand il est question de culture, il s'agit de la culture « cultivée ».

De 1959 à 1969, André Malraux est - au sein de tous les gouvernements nommés par le Général de Gaulle - "ministre d'Etat, chargé des Affaires culturelles", premier dans l'ordre protocolaire des gouvernements considérés. Les attributions de Malraux sont liées à un transfert arrêté par le décret du 3 février 1959. De l'Education nationale sont issues la Direction Générale des Arts et Lettres, la Direction de l'Architecture et la Direction des Archives de France. Malraux se voit également attribuer les services chargés des activités culturelles du Haut-Commissariat à la Jeunesse et aux Sports. Enfin, le ministère de l'Industrie et du Commerce transfère le Centre National de la Cinématographie (CNC). L'autre étape majeure est la création d'un service puis d'une direction de l'administration générale en 1961 qui doit gérer les agents de l'administration centrale ainsi que les 3500 agents des services extérieurs. Cette direction de l'administration générale (DAG) garantit de fait l'autonomie du ministère et sa pérennité. Peu à peu l'organigramme s'étoffe, réponse administrative à la volonté politique. Les nouvelles structures se développent surtout à partir de l'ancienne direction générale des Arts et Lettres. En décembre 1961 par exemple, la sous-direction du Spectacle et de la musique devient la direction du Théâtre, de la musique et des spectacles. En 1969, six directions et une inspection générale, plus les Fouilles et l'Inventaire rattachés au Cabinet, matérialisent cette croissance administrative. L'organisation de l'administration centrale est complétée par la mise en place de comités régionaux des affaires culturelles (1963), de conseillers régionaux à la création artistique (1965), et des trois premiers Directeurs régionaux des Affaires culturelles (1969), réformes qui amorcent la déconcentration du ministère.

C'est en 1959 que fut installé un ministère autonome chargé non plus seulement de gérer une politique des « beaux-arts » mais d'assumer le « rôle, à la fois déterminant et limité, qui revient à l'État dans la nouvelle mission culturelle de la Collectivité ». Cette création fut confiée à André Malraux qui, de juillet 1959 à juin 1969 – au sein de tous les gouvernements nommés par le général de Gaulle – est « ministre d'État, chargé des affaires culturelles », premier dans l'ordre protocolaire des membres des gouvernements considérés. Les décisions initiales furent prises entre février et juillet 1959. En février 1959 (décret no 59-212 du 3 février 1959 relatif aux attributions d'un ministre d'État), furent transférées « à monsieur André Malraux, ministre d'État » un certain nombre d'attributions « précédemment dévolues au ministre de l'éducation nationale », d'une part (art. 1er-1) et « au ministre de l'industrie et du commerce », d'autre part (art. 2). Étaient donc placées sous l'autorité ou la tutelle du ministre d'État des structures détachées : – du ministère de l'éducation nationale : direction générale des arts et lettres (DGAL), direction des archives de France (DAF), direction de l'architecture (DA) ; – du haut-commissariat à la jeunesse et aux sports : « éléments des services du haut-commissariat à la jeunesse et aux sports chargés des activités culturelles » (art. 1er-1) ; – et du ministère de l'industrie et du commerce : Centre national de la cinématographie (CNC – établissement public). Un cabinet ministériel fut constitué et un secrétariat général⁴ mis en place. Le décret du 3 février 1959 instituait une « commission présidée par le Premier ministre [chargée] d'étudier les mesures relatives à l'organisation de l'ensemble des services mentionnés ci-dessus » (art. 1er-35). En juillet 1959, André Malraux était nommé « ministre d'État, chargé des affaires culturelles » (décret du 22 juillet 1959 relatif à la composition du gouvernement) ; deux jours plus tard (décret no 59- 889 du 24 juillet 1959), les missions du ministère des affaires culturelles étaient énumérées en ces termes : « Le ministère⁶ chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les oeuvres 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 de favoriser la création des oeuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent » (art. 1er). Ces missions restèrent ainsi définies jusqu'en 1982. Ce ministère nouveau, en même temps qu'il mettait en route sa politique, dut organiser ses moyens d'action propres.

2. Antoine Bernard, *le Ministère des affaires culturelles et la mission culturelle de la collectivité*, 1968, rééd. par le Département des études et de la prospective, Paris, La Documentation française, 1989, p. 28.

3. Sur ce point, voir, entre autres, Geneviève Pujol, « Aperçus sur la structuration politique et administrative du nouveau ministère des affaires culturelles », dans *les Affaires culturelles au temps d'André Malraux 1959-1969*, Paris, La Documentation française, 1996.

4. Jacques Jaujard, directeur général des arts et lettres au ministère de l'éducation nationale, fut chargé de veiller à la coordination des différents services appelés à passer sous l'autorité d'André Malraux. Il fut donc nommé secrétaire général auprès du ministre d'État (décret du 23 février 1959 chargeant un directeur général d'une mission de coordination avec le titre de secrétaire général). Il assura, ès qualités, le secrétariat de la commission interministérielle chargée de suivre la mise en place de la nouvelle administration (voir note suivante). Il resta secrétaire général du ministère des affaires culturelles (*cf. infra*, département des affaires internationales, p. 151-153) jusqu'en 1967, date de sa démission. Le poste disparut avec son départ.

5. Cette commission fut effectivement mise en place par le décret no 59-414 du 12 mars 1959. Elle était placée sous la présidence (par délégation du Premier ministre) du secrétaire d'État auprès du Premier ministre. Pierre Chatenet, nommé au gouvernement par décret du 20 janvier 1959, et dont les attributions portaient, entre autres, sur les « *institutions nouvelles* » et les « *problèmes d'administration générale* » (décret no 59-186 du 24 janvier 1959 relatif aux attributions d'un secrétaire d'État auprès du Premier ministre), assura donc cette présidence. Outre le président, dix membres la constituaient : le secrétaire général du gouvernement, deux représentants du ministre d'État (directeur du cabinet et secrétaire général), deux représentants du ministre des finances et des affaires économiques (directeur du cabinet et directeur du budget), deux représentants du ministre de l'éducation nationale (directeur du cabinet et directeur de l'administration générale), le directeur général de l'administration et de la fonction publique, un inspecteur général des finances et un représentant de la Cour des comptes (nommé par le Premier ministre sur proposition du ministre d'État). La commission devait rendre son rapport avant le 25 mars 1959.

6. Deux remarques s'imposent : en premier lieu, les décrets de 1959 et de 1982 parlent des missions du *ministère* ; à partir de 1993, les textes décrivent les missions du *ministre*. En second lieu, on notera que le décret du 10 mai 1982 est toujours en vigueur (il est la référence en matière d'organisation du ministère). Il existe donc deux textes définissant les missions culturelles assignées à l'État.

Source : http://www.culture.gouv.fr/culture/min/comite-histoire/pdf/histoire_administrative.pdf9

Retour sur un concept : démocratisation, de quoi parle-t-on ? les évolutions et transformations de l'idée en idéal

surtout, dans les missions attribuées au ministère. Le décret du 24 juillet 1959 stipule en effet que : « Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles 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 de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent ».

La revendication démocratique triomphe donc par les attendus de ce décret fondateur. En ce sens, la politique impulsée par Malraux s'inscrit incontestablement dans la postérité du Front populaire. Le souci égalitaire et la volonté de démocratisation culturelle sont essentiels. Complétés par la protection du patrimoine et l'aide à la création, ils justifient l'existence d'une politique culturelle et d'une structure ministérielle. En 1967 encore, André Malraux évoque à l'Assemblée nationale la rupture voulue avec les Beaux-Arts et engage un parallèle fort significatif avec la politique scolaire de la III^e République : « Tout se passe comme si le ministère des Affaires culturelles était la suite de l'ancien service des Beaux-Arts, qui relevait autrefois de l'Éducation nationale, avec une orientation, disons, un peu plus moderne, qui serait donnée par mon département. C'est absolument erroné. Les Beaux-Arts étaient au service du décor de la vie ; d'un point de vue marxiste, on dirait qu'ils étaient au service de la bourgeoisie. Ce qui est certain c'est que, jusqu'au retour du général de Gaulle, l'État a assumé des fonctions tout à fait déterminées et qu'aujourd'hui ces fonctions sont complètement différentes. [...] il faut bien admettre qu'un jour on aura fait pour la culture ce que Jules Ferry a fait pour l'instruction ; la culture sera gratuite ».

Au-delà de ce texte qui établit les missions du ministère des Affaires culturelles, il convient de prendre la mesure des modalités mises en œuvre pour concrétiser

ne relève pas encore de l'idéologie de la créativité et de l'expression.

Cela étant, la formalisation de la doctrine d'action de l'administration se met en place progressivement, notamment lors de l'élaboration du projet des maisons de la culture. De 1959 à mai 1960, une politique s'appuyant sur le réseau des associations d'éducation populaire est encore envisagée. De mai 1960 à l'été 1961, l'équipe réunie par Pierre Moynot élabore le projet des maisons de la culture : pour dépasser la médiocrité dénoncée des associations amateurs, on pose le primat de l'excellence artistique. Enfin, à partir de septembre 1961, l'arrivée d'Emile Biasini à la tête de la Direction du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle conduit à la mise en œuvre de la politique des maisons de la culture. La ligne précédente en sort infléchie dans le sens d'une plus grande différenciation par rapport à la politique du Haut-Commissariat à la Jeunesse et aux Sports. Daté d'octobre 1962, le texte *Action culturelle An I*, rédigé par Biasini, matérialise la vulgate de l'administration. Marquée par une nécessaire polyvalence, la maison de la culture sera le lieu de l'excellence culturelle : « elle trouvera donc sa caractéristique fondamentale dans la notion du niveau culturel le plus élevé, et de la qualité la meilleure, en proscrivant la condescendance tout autant que le paternalisme ». Le ministère sera dès lors le lieu de la rencontre entre l'État et les artistes : la formation d'un secteur artistique professionnel subventionné est pour une large part issue de ces choix fondateurs.

Dès lors, et ce point est essentiel pour l'évolution de la vie culturelle à la base, l'impératif de la création culturelle d'excellence écarte le didactisme et l'amateurisme que pratiquent les associations d'éducation populaire. Le divorce est vite consommé entre le jeune

cette démocratisation culturelle. Deux points doivent être distingués : la philosophie, élaborée principalement par Malraux, et la doctrine, construite progressivement par l'administration pour répondre à cette philosophie.

Les modalités de la démocratisation culturelle

Pour Malraux, seul l'art a la vertu de rassembler dans le cadre d'une société dominée par le rationalisme. Dès le mois de décembre 1959, à la tribune du Sénat, il souligne la rupture idéologique qu'il souhaite incarner : « où est la frontière ? L'Éducation nationale enseigne : ce que nous avons à faire, c'est de rendre présent. Pour simplifier, [...] il appartient à l'Université de faire connaître Racine, mais il appartient seulement à ceux qui jouent ses pièces de les faire aimer. Notre travail, c'est de faire aimer les génies de l'humanité et notamment ceux de la France, ce n'est pas de les faire connaître. La connaissance est à l'Université ; l'amour, peut-être, est à nous ».

Un double refus marque ainsi la rupture avec l'Éducation nationale : le refus d'une démocratisation qui passe par la connaissance artistique et le refus, concomitant, de tout pédagogisme. L'accès à la culture passe par la présence directe, véritable révélation et communion, de l'œuvre d'art et du public. Philippe Urfalino [27] a proposé la notion d'« État esthétique » pour caractériser cette philosophie de l'action culturelle qui repose sur cette rencontre directe du public et de l'œuvre d'art.

Aussi peut-on le suivre lorsqu'il signale que la culture circonscrit moins un domaine, qui reste celui des Beaux-Arts, qu'elle ne nomme une mission politique et sociale. Dès lors, il faut éviter deux anachronismes : la conception anthropologique de la culture n'est pas à l'ordre du jour et l'opposition à l'éducation

ministère et les grandes fédérations d'éducation populaire. L'échec du rattachement de l'éducation populaire au ministère des Affaires culturelles en est le meilleur témoignage.

La rupture avec les Beaux-Arts s'incarne aussi dans une remise en cause de l'académisme et par un soutien volontariste aux courants d'avant-garde. La mission de démocratisation s'appuie sur les représentants de la modernité esthétique. Pour la première manifestation de la V^e République, que préside le général de Gaulle, en 1959, André Malraux choisit le spectacle de Jean-Louis Barrault à l'Opéra, *Tête d'or* de Claudel, musique de Pierre Boulez et décors d'André Masson. De même, la première Biennale de Paris accueille dès 1959 Rauschenberg, Johns, Tinguely, Agam, Klein ou encore Cuccio. Dans les Manufactures nationales sont exécutées des œuvres commandées à des artistes contemporains : Chagall, Miro et Masson pour les tapisseries ; Mathieu, Hadju et Arp pour les pièces de Sèvres. De même, c'est à Marc Chagall, et non sans polémiques, que Malraux commande le plafond de l'Opéra de Paris. Cette relation privilégiée entre l'État et les courants d'avant-garde va durablement marquer l'action du ministère des Affaires culturelles.

Les résistances de l'Institut sont certaines. Abordée dès 1959, la réforme du Prix de Rome a bien du mal à se matérialiser. De fait, il faut attendre 1970 pour que celui-ci soit supprimé. Dans le domaine de la musique, Marcel Landowski est préféré à Pierre Boulez lors de la création du service de la musique. En 1968, Gaëtan Picon, directeur général des Arts et des Lettres démissionne deux ans auparavant à la suite de cette vive polémique entre Marcel Landowski et Pierre Boulez, écrit : « Si l'art académique a perdu son autorité internationale et "morale", il s'en faut de beaucoup qu'il ait

➤ Corpus de textes et documents de travail :

C.-L. Foulon, "Des Beaux-arts aux affaires culturelles"

1969 "Pour une politique de la culture", Joseph Rovin, Marc Netter "Approche d'une politique culturelle en France" dans la revue *Communications*

Vous pouvez également consulter les autres articles de la revue http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/comm_0588-8018_1969_num_14_1

Caune Jean, La politique culturelle initiée par Malraux. Une certaine idée de l'art.

<http://www.espacestemps.net/document1262.html>

Histoire administrative du ministère de la culture

[Texte pdf](#) (chronologie 1959-2002)

Vincent Dubois, Politique culturelle : le succès d'une catégorie floue

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00497950/fr/>

« De Malraux à Sarkozy », *Policultures*, n°133

[Texte pdf](#)

Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*, (lire chap. III, Les quatre fonctions du ministère de la culture)

<http://www.cairn.info/les-politiques-publiques-de-la-culture-en-france--9782130579038.htm>

➤ Document audio ou visuel :

André Malraux

http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/ministre_et_parlement.asp

Témoignage sur Malraux

<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/Andre-Malraux/Malraux-temoignages.asp>

Les grands discours de Malraux

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infosdiv.htm>

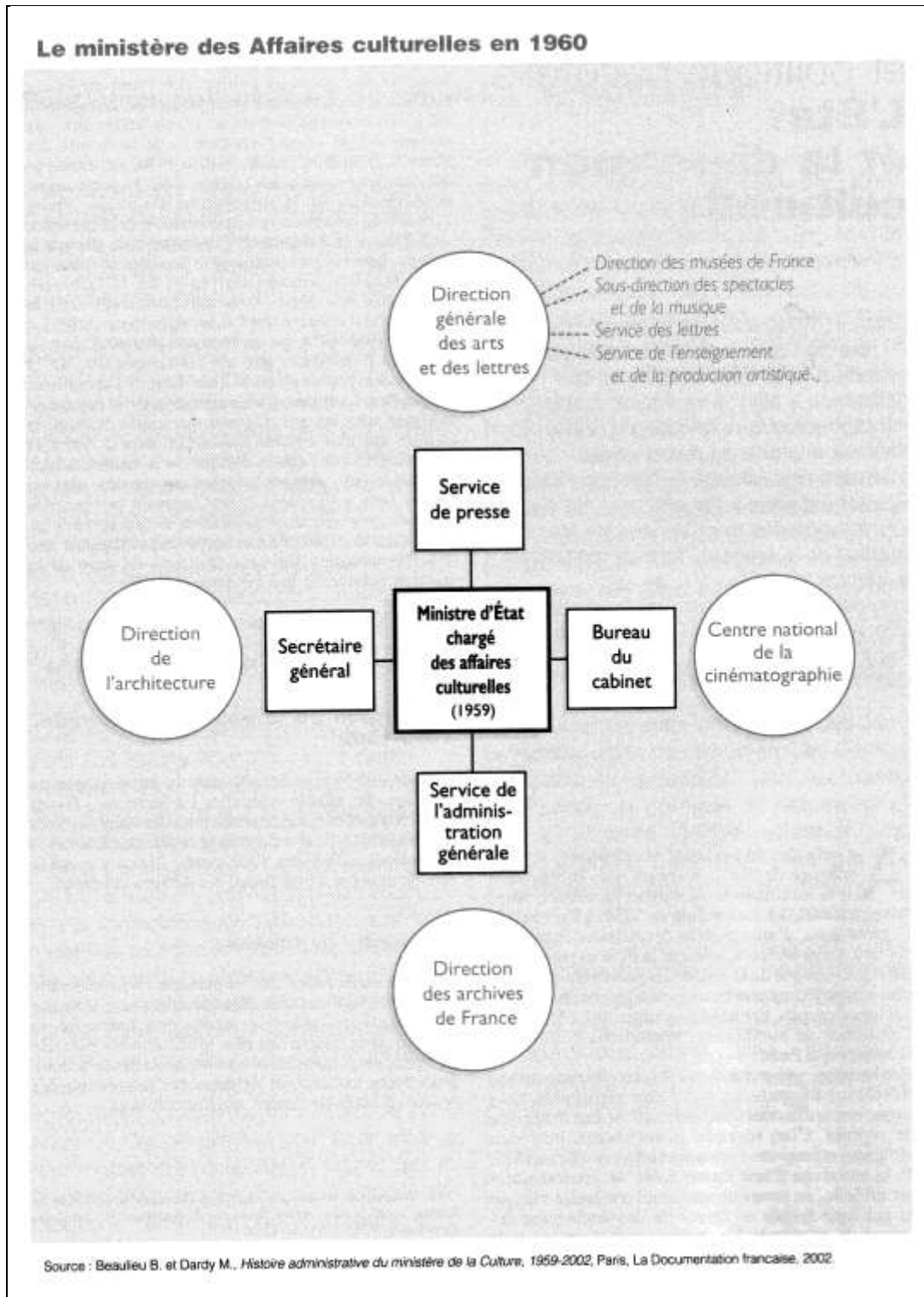
4. Les années 60 à 80

Les années 60 correspondent aux premiers pas du ministère des Affaires culturelles. Créé en 1959, ce dernier tentera de lutter, par le biais d'une mission de décentralisation de la culture, contre l'exclusion socioculturelle - en particulier - provinciale. Il s'agit pour nous d'observer dans quelle mesure il y est parvenu, autrement dit de proposer un bilan de la décennie Malraux. De grands travaux sont lancés, comme la création des maisons de la culture, mais sur les quatre-vingt quinze promises, seule une dizaine verra le jour. En outre, il ne faut pas oublier qu'une vie culturelle existe déjà en province, grâce aux associations d'éducation populaire par exemple. Associations qui entrent en conflit avec les ambitions culturelles de Malraux, partisan d'une culture savante. L'émergence et la diffusion de nouveaux médias (télévision, vinyles,...), permises par un contexte socio-économique prospère, favorise la culture de masse, aboutissant par exemple à l'apparition de la culture « Yéyé » chez les jeunes. A l'issue de cette décennie, quelques mois après la révolution de mai 68, l'opposition entre l'action de Malraux et des jeunes contestataires sera portée à son paroxysme en août 1968 au festival d'Avignon. La troupe du Living Theater y provoque en effet des émeutes qui illustreront parfaitement les tensions des dix dernières années. Une décennie qui a cependant permis d'amorcer la décentralisation géographique de la culture, tout en assurant la pérennisation du ministère des Affaires culturelles.

Après le ministère Malraux, sous l'effet des contestations culturelles de la fin des années 1960 et avec le développement des politiques culturelles locales, les années 1970 ont vu la promotion de formes culturelles moins institutionnelles et « bourgeoises » dans des établissements culturels se voulant « plus proches du quotidien ». Le ministère Duhamel sera marquant, il se traduit par une unification, optimisation et le début de la mise en place des Drac, c'est aussi à cette époque que l'idée et l'émergence de vrais partenariats entre l'Etat et les villes se met en place. On assiste à

une véritable montée en puissance des collectivités qui entendent jouer un rôle et être des interlocuteurs, des acteurs des politiques culturelles.

Si le projet général reste de rendre les œuvres accessibles à un plus grand nombre et de soutenir la création, des inflexions sont à repérer : l'idée de décentralisation a fait son chemin, celle de démocratie culturelle aussi, quand aux industries culturelles elles occupent désormais une place centrale dans les pratiques autant que dans l'économie culturelle.



Le moment Duhamel

Après le départ de Malraux, le choix d'Edmond Michelet avait surpris le plus grand nombre. La stature morale du ministre, humaniste reconnu, résistant et déporté, était renforcée par la titulature : comme son illustre prédécesseur, Edmond Michelet, gaulliste historique, est ministre d'Etat, chargé des Affaires culturelles. Sa gestion — poursuivie par l'intérim d'André Bettencourt —, bien que fort courte et somme toute discrète, avait permis l'essentiel : le maintien technique de la structure ministérielle que sa faiblesse rendait toujours vulnérable.

Le ministère Duhamel repose sur un paradoxe. Assez peu mise en avant à l'époque, voire dénoncée par un air du temps idéologique porté à l'opposition critique, cette expérience ministérielle (27 mois) du leader de la composante centriste de la majorité gouvernementale a laissé une trace profonde dans la mémoire des acteurs. Entre une décennie Malraux fondatrice et une décennie Lang médiatique, le moment Duhamel n'est pas qu'anecdotique. L'homme politique d'envergure, dont la maladie brisa une carrière montante, sait prendre la mesure de la tâche à accomplir et

142

L'État libéral (1969-1981)

conforte une administration centrale alors fragile. L'amorce de la déconcentration, mesure essentielle pour les années à venir, complète le travail administratif mené à l'échelle de l'administration centrale. Pour ce faire, Jacques Duhamel utilise fort à propos les propositions de la Commission culturelle du VI^e Plan tout en réaffirmant avec force la prérogative gouvernementale face à une Commission qui « se voyait dans un rôle de ministère-bis de la Culture » (Jacques Rigaud [59]).

Si les continuités sont nombreuses, les inflexions sont frappantes. L'affirmation de la transversalité au sein d'un ministère habitué à un fonctionnement vertical est à signaler. La création du Fonds d'intervention culturelle (FIC), chargé de financer les actions innovantes, relève de cette logique et l'élargit même en lui conférant une perspective interministérielle. Cinquante opérations sont financées en 1971, soixante-dix en 1972. En revanche, l'expérience du Conseil du développement culturel, organisme consultatif présidé par Pierre Emmanuel, est un échec. Au total, la volonté de mener une politique globale et interdisciplinaire de développement culturel constitue bien la marque propre du ministère Duhamel.

Parallèlement, les politiques sectorielles ne sont pas oubliées. Le Plan Landowski enregistre une réelle montée en puissance, notamment sous sa rubrique diffusion. Dans le domaine des théâtres, l'heure est à la contractualisation. Le choix des hommes se révèle judicieux dans la modernisation de prestigieuses institutions : Rolf Liebermann à l'Opéra de Paris, Pierre Dux à la Comédie-Française et à l'Odéon sont de ceux-là. La politique du patrimoine abandonne le prestige pour irriguer l'ensemble du territoire : « mieux vaut restaurer mille monuments pour cinquante ans, que cinquante pour mille ans » indique Jacques Duhamel. Certaines initiatives ne donnent pas les résultats

L'émoi patrimonial

143

escomptés. Ainsi la signature d'une charte avec l'ORTF en mars 1971 ne suffit pas à arrimer un véritable partenariat avec les Affaires culturelles. Cette situation est encore renforcée quand le gouvernement Messmer reprend en main la radiotélévision publique après le départ de Jacques Chaban-Delmas.

La conjonction d'une ambition ministérielle et de talents administratifs permet à l'équipe de Jacques Duhamel d'obtenir une croissance significative du budget. On passe de 0,47 % en 1972 à 0,55 % du budget de l'Etat en 1973. Ceci étant, ce budget demeure bien modeste : 845 millions de francs en 1972, le cap du milliard est juste dépassé pour l'exercice suivant. Jacques Duhamel, passant en 1971 du ministère de l'Agriculture à celui des Affaires culturelles, note avec humour : « on parle des mêmes sommes qu'à l'Agriculture, mais ici il s'agit d'anciens francs ». De plus, l'équilibre sectoriel du budget n'est pas fondamentalement remis en cause. En revanche, la pratique de la gestion déléguée s'impose peu à peu : l'ère des subventions s'ouvre et accompagne le souci d'impulser une politique contractuelle. La ligne promue par Jacques Duhamel est libérale et inscrit le rôle de l'Etat dans trois directions : conserver le patrimoine, favoriser la diffusion et encourager la création. Le Premier ministre, Jacques Chaban-Delmas, soutient cette ligne et inscrit explicitement le développement culturel dans son projet politique. Cette « nouvelle société », tentative de modernisation de la société, échoue face à l'hostilité présidentielle et à la méfiance de la majorité parlementaire.

La sèbile et le cocktail Molotov

Le successeur de Jacques Duhamel, Maurice Druon, ministre d'avril 1973 à février 1974, est chargé de remettre de l'ordre au sein du ministère : « serrez la

De 1969 à 1981, la dénomination de la structure ministérielle a changé à plusieurs reprises. L'appellation fondatrice de ministère des Affaires culturelles se mue en ministère des Affaires culturelles et de l'Environnement en mars 1974. Dès le mois de juin suivant, la structure s'affaiblit incontestablement en devenant Secrétariat d'Etat à la Culture. Par-là même, la Ve République giscardienne confirme la place modeste qu'elle souhaite attribuer à la politique culturelle. En février 1977, l'appellation ministère de la Culture et de l'Environnement s'impose avant de se transformer de nouveau, en mars 1981, en ministère de la Culture et de la Communication. Ces multiples fluctuations témoignent pour une part de l'incertitude à formuler clairement les attributions qui relèvent de l'intervention de l'Etat dans les domaines artistiques et culturels.

L'organigramme de l'administration centrale enregistre aussi de profondes modifications. Avant même le départ de Malraux, en mars 1969, la suppression de la Direction générale des Arts et Lettres suscite une recomposition d'envergure. La création d'une Direction de l'Action culturelle et le regroupement des spectacles vivants au sein d'une Direction des spectacles, de la musique et des lettres matérialisent les principaux changements. En 1970, la musique obtient enfin son autonomie sous la forme d'une Direction de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse. Cette nouvelle configuration sert de socle administratif sur l'ensemble de la période considérée.

Deux changements sont cependant à signaler.

En 1975, la création de la Direction du Livre, à partir de services précédemment rattachés à quatre ministères, conduit à une première réorganisation. Le transfert demeure cependant incomplet puisqu'il ne touche ni la Bibliothèque nationale, ni les bibliothèques scolaires et universitaires. L'éclatement de l'ancienne Direction des bibliothèques est alors vécu comme un démantèlement par une profession fortement structurée. Dix ans après les conclusions du rapport sur la lecture publique - rapport commandé par le Premier ministre Georges Pompidou à la suite du comité interministériel de 1966 - qui soulignait avec force les carences de la situation française, la philosophie qui cimenterait l'identité même des professionnels connaît un infléchissement sensible : la lecture publique quitte le registre de l'action éducative pour celui de l'action culturelle, alors même que l'Etat se désengage financièrement.

De plus, en 1978, les attributions de la Direction de l'architecture sont transférées au ministère de l'Environnement et du Cadre de la vie. La sous-direction des monuments historiques et des Palais nationaux demeure cependant sous la tutelle de la culture et forme, avec le département d'Archéologie, une nouvelle Direction du Patrimoine à partir d'octobre 1978. Cette autonomisation est confortée par un élargissement de la notion de patrimoine : construite à l'origine pour les seuls Monuments historiques, cette Direction du Patrimoine intègre, à partir de 1980, une division du Patrimoine mobilier, une Mission du Patrimoine ethnologique et une Mission du Patrimoine photographique.

Sources : <http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/creationministere.htm>

Les Maisons de la Culture



Visite de la Maison de la Culture de Bourges le 15 mai 1965 Autour du général De Gaulle, de droite à gauche: André Malraux, Emile Biasini et Gabriel Monnel

Au début des années soixante, pour atteindre les nouveaux objectifs du Ministère des Affaires culturelles, et notamment pour contribuer à rendre l'art accessible à un nombre croissant, il est vite apparu nécessaire de créer de nouveaux établissements, notamment en province et en banlieue. C'est ainsi qu'il a été décidé de créer, sous le nom de maisons de la culture, des établissements où chacun soit tenté de venir, quelle que soit sa condition sociale, et dans lesquels seraient présentées des œuvres relevant des différentes formes d'art, dans des conditions qui favorisent un rapport de communion avec les œuvres et garantissent au public le plus large choix dans la plus grande liberté.

Cette ambition induit trois conditions principales;

L'animation

Une maison de la culture doit aller au devant de son public, qu'il lui appartient en quelque sorte de conquérir, et concevoir l'ensemble de sa programmation dans l'optique de cette initiation du public aux différents langages artistiques.

La liberté

La liberté pour une maison de la culture, c'est d'abord son indépendance vis-à-vis de la hiérarchie sociale. Une maison de la culture doit être conçue et doit fonctionner de telle sorte que nul ne s'en sente exclu pour des raisons d'ordre social. C'est ensuite l'indépendance et l'autorité des responsables vis-à-vis des pouvoirs. C'est enfin la liberté du public qui doit être mis à même d'opérer librement son choix et auquel on doit donc proposer un éventail d'œuvres aussi ouvert que possible.

La polyvalence

Le rapprochement permanent entre différentes formes d'expression artistique facilite le passage du public de l'une à l'autre, tout en lui faisant saisir l'identité fondamentale de l'artiste.

En 1961 ouvre la maison de la culture du Havre, puis celle de Caen, Bourges, Théâtre de l'Est Parisien (TEP), Amiens, Thonon, Firminy, Grenoble. Les premières d'entre elles ont été réalisées à partir d'équipements qui n'avaient pas été conçus pour cela : un musée (Le Havre), un Théâtre (Caen), un palais des congrès (Bourges, Thonon), un cinéma (le TEP) ; seules celles d'Amiens et de Grenoble ont été conçues comme telles. De nouvelles maisons de la culture ouvriront ensuite à Nevers, Reims, Rennes, St Etienne, etc. qui seront conçues de plus en plus comme les bases et points forts d'un réseau d'action culturelle à l'échelle de tout le pays. Enfin, exception faite du TEP, qui est une réalisation de l'Etat, les maisons de la culture sont financées en principe à parts égales par l'Etat et par chacune des villes intéressées. Elles sont gérées par des associations dans lesquelles l'Etat et les villes sont représentés, mais minoritaires, et dirigées sur le plan artistique par un animateur.

1961. Ouverture de la première maison de la culture. Les maisons de la culture : au-delà de leur « échec », leur vraie réussite

[Texte pdf](#)

De André Malraux à Jack Lang (1959-1993) par A. Girard

[Texte pdf](#)

Françoise Giroud, ministre de la culture en 1976-77

<http://www.ina.fr/art-et-culture/cinema/video/CPC94001477/1936-francoise-giroud.fr.html>

1977. L'enjeu du centre Pompidou

<http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/44ans.pdf>

➤ Document audio ou visuel :

Jean Vilar et le festival d'Avignon

<http://www.ina.fr/playlist/sport/ma-premiere-selection.232716.I00011962.non.fr.html#containerVideo>

Michel D'Ornano sur la politique culturelle (1977)

<http://www.ina.fr/media/entretiens/video/I00014662/michel-d-ornano-a-propos-de-la-politique-culturelle.fr.html>

Jean-Philippe Lecat

<http://www.ina.fr/art-et-culture/musees-et-expositions/video/I05236394/jean-philippe-lecat-ministre-de-la-culture-sur-la-restauration-du-chateau-de-versailles.fr.html>

Inauguration du centre Pompidou

<http://www.ina.fr/video/CAA77013973/inauguration-centre-g-pompidou.fr.html>

5. Les années 80 à 2000

En 1981, François Mitterrand, socialiste, est élu président de la république. Il nomme Jack Lang à la Culture. Avec Malraux il figure comme l'un des ministres les plus emblématiques dans l'histoire du ministère de la culture. L'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, et avec elle de l'essor de la politique culturelle sous l'égide du ministre Jack Lang, que des formes culturelles auparavant considérées comme mineures ont commencé à bénéficier du soutien public.

En 1982, le ministère se vit fixer de nouvelles missions : « Le ministère chargé de la culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des oeuvres de l'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde. » Cette redéfinition s'accompagnait d'une restructuration administrative : – la MDC était remplacée par la direction du développement culturel (DDC) et la DCMML laissait la place à la délégation aux arts plastiques (DAP20) ; – trois structures étaient rattachées au ministre : l'inspection générale de l'administration des affaires culturelles, le bureau du cabinet et le service de presse et d'information.

Source : http://www.culture.gouv.fr/culture/min/comite-histoire/pdf/histoire_administrative.pdf

Les années 80 signale plus franchement le passage à l'idée de démocratie culturelle et après l'époque du développement culturel, de l'action culturelle, on en vient à l'époque de la médiation vor de la médiatisation, avec aussi les idées de relativisme et de nivellement culturels, de « tout culturel » qui feront débat.

Les années Lang ou la conciliation des contraires (1981-1993)

L'homme que François Mitterrand choisit pour être son ministre de la Culture – et qui le restera dix ans, égalant en deux fois le record de longévité de Malraux – s'appuie sur plusieurs compétences et sources de légitimité : celle de l'acteur, aux sens propre et figuré, de la vie culturelle, provinciale d'abord, parisienne ensuite ; celle du professeur de droit, maîtrisant les rouages de l'administration publique ; celle enfin du militant politique, réactivée au contact de François Mitterrand, qui ne lui ménagera pas son soutien. Jack Lang est, en 1981, un homme jeune et dynamique, qui a une connaissance intime des milieux culturels, de leurs attentes, de leurs codes ; avant toute chose, il sera le ministre des artistes³¹.

Mais la lecture qu'il fait, avec d'autres, du moment historique et du rôle que doit y jouer la culture en général et, singulièrement, la politique culturelle de l'État, est de bien plus vaste portée que ce qui pourrait s'apparenter à un simple clientélisme. Il reprend à son compte les analyses qu'ont faites avant lui nombre d'intellectuels et de hauts fonctionnaires intervenant dans le champ culturel, particulièrement au cours des années 1970 : les sociétés développées traversent une crise de civilisation ; les questions qui se posent sont avant tout d'ordre culturel et les réponses doivent l'être aussi. La culture n'est donc pas ce « supplément d'âme », ce colifichet que les élites traditionnelles accrochaient au revers de leur politique économique ou sociale ; elle doit être replacée au cœur de toute politique publique. C'est cette conception que

31. *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, textes réunis et présentés par Philippe Poirrier, Sébastien Rab, Serge Renaud, Luc Vachet, Paris, Ministère de la Culture, Comité d'histoire, coll. « Travaux et documents n° 1 », 1995 ; Philippe Poirrier et Jean-Pierre Rioux (dir.), *Affaires culturelles et territoriales (1959-1999)*, Paris, Ministère de la Culture, Comité d'histoire/La Documentation française, coll. « Travaux et documents n° 11 », 2000 ; Vincent Dubois (dir.) avec la collab. de Philippe Poirrier, *Politiques locales et enjeux culturels. Les élections d'une quarantaine. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Ministère de la Culture, Comité d'histoire/La Documentation française, coll. « Travaux et documents n° 8 », 1998 ; Philippe Poirrier et René Rizzardo (dir.), *Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la Culture et les collectivités territoriales (1959-2009)*, Paris, Ministère de la Culture, Comité d'histoire, coll. « Travaux et documents n° 26 », 2009. Voir aussi Pierre Mouton, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2002.

32. Laurent Martin, *Jack Lang, une vie entre culture et politique*, Paris, Complexe, 2008.

POUR UNE HISTOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES DANS LE MONDE

Jack Lang défend lors de la présentation du budget de son ministère, le 17 novembre 1981, devant les députés de l'Assemblée nationale : l'échec de l'exécutif sortant est d'abord un échec culturel ; et les décisions prises par ses collègues du gouvernement sont toutes de nature culturelle, dans la mesure où elles participent de ce « combat pour un nouvel art de vivre³³ » qu'a engagé le gouvernement.

En ce qui le concerne plus particulièrement, le ministère chargé de la culture se donne pour missions « de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde³⁴ ». Cette première reformulation des missions assignées au ministère depuis le décret fondateur du 24 juillet 1959 montre le chemin parcouru : de l'accès du plus grand nombre aux chefs-d'œuvre de l'humanité et d'abord de la France, à la possibilité donnée à chacun de créer, de s'exprimer, de se former ; du patrimoine national aux cultures des groupes qui composent la collectivité et au dialogue avec le monde. Autrement dit, de la démocratisation à la démocratie culturelle et de l'unité de la culture à la pluralité des cultures. Pour autant, et la politique menée le montrera, il y a moins *substitution* d'un projet à l'autre qu'*addition* des missions léguées par l'histoire sédimentaire de la politique culturelle française.

Ce qui va permettre la conciliation des contraires, c'est le doublement du budget, en francs courants, du ministère de la Culture sur l'exercice 1981-1982, et la constante progression des crédits dans les années qui vont suivre malgré un contexte de rigueur budgétaire. Le budget du ministère représente 0,75 % du budget de l'État en 1982 pour finir par atteindre le 1 % – objectif symbolique réclamé depuis les années 1960 par une partie du monde culturel et politique – au début des années 1990. La période dite de « cohabitation », entre 1986 et 1988, ne remet pas en cause la progression d'ensemble et François Léotard, qui assure l'intermède, n'invalide pas fondamentalement la politique de Jack Lang. Toutes les fonctions, toutes les directions du ministère, profitent de cette manne. Une série de rapports commandés par le ministre, et qui lui sont remis entre l'été 1981 et l'été 1982, identifie les besoins et les manques, met à jour les réseaux sur lesquels le ministère va s'appuyer pour mener sa politique. L'énumération des mesures adoptées serait trop longue à faire ici. Un exemple suffira à en donner une idée.

La politique du livre et de la lecture publique est emblématique. Elle bénéficie d'une augmentation d'environ 60 % des crédits sur l'exercice dans le budget 1982 : ces crédits atteignent 837 millions de francs en 1991, à comparer aux 405 millions votés dix ans plus tôt, aux 237 millions vingt ans plus tôt³⁵. Certes, le périmètre s'est étendu et les dotations aussi, de façon mécanique : la Bibliothèque nationale rejoint le ministère de la Culture en 1981. Mais la progression reste significative, d'autant

33. Jack Lang, compte rendu analytique officiel de l'Assemblée nationale, 2^e séance du 17 novembre 1981.

34. Décret n° 82.394 du 19 mai 1982 modifié relatif à l'organisation du ministère de la Culture, article 1^{er}.

France – Laurent MARTIN

qu'elle est calculée hors grands travaux : la prise en compte de la Bibliothèque nationale de France, construite à la fin de la période, alourdirait encore le total. Cet argent sert à financer des opérations tous azimuts, dont beaucoup ont été proposées par les auteurs du rapport sur le livre et la lecture remis le 1^{er} octobre 1981 : opérations de fond, comme la construction des dix-sept bibliothèques centrales de prêt qui manquaient encore ; opérations de communication, comme la « future de lire », manifestation annuelle lancée en 1989 ; entre les deux, l'augmentation des aides à toute la chaîne du livre, des auteurs aux libraires, et une loi, la première du nouveau ministère, établissant le prix unique (ou fixe) du livre neuf. Cette loi, combattue par la grande distribution et les associations de consommateurs, est votée dès juillet 1981 au nom du pluralisme de la création et de la préservation d'un réseau diversifié de diffusion.

Tous les aspects de la politique culturelle nouvelle sont donc présents dans le secteur du livre et de la lecture : augmentation considérable des moyens ; rapport d'experts ; construction de grands équipements parisiens et d'autres, de moindre ampleur, en province ; aide à la création et à la diffusion ; régulation par la loi. Tout ou partie de ces aspects se retrouvent dans la plupart des secteurs de la culture régie. Ajoutons-y un dernier élément, avec le soutien apporté aux littératures « nouvelles », « alternatives », « jeunes », « populaires » : c'est le cas, en particulier, de la bande dessinée, dont la reconnaissance officielle commence par la création de l'atelier-école de bande dessinée dans le cadre de l'École de l'image d'Angoulême (1983), se poursuit avec celle du Centre national de la bande dessinée et de l'image (1990) et s'achève avec le musée de la bande dessinée (1991), toujours à Angoulême. Un festival existait depuis 1974 dans cette ville, le ministère ne fait donc que reconnaître et légitimer, par son label et sa subvention, une forme d'expression bien implantée.

Cette ouverture du compas culturel, l'élargissement de son sens, la prolifération de ses contenus signalent l'époque nouvelle même si les idées qui les justifient datent de la décennie précédente. Elles tiennent essentiellement à la volonté de décloisonner, de dé-hiérarchiser les formes d'expression. Plus d'arts majeurs ni d'arts mineurs mais l'art dans sa diversité. Plus de haute culture ni de culture populaire, mais la culture plurielle. Plus de cloison étanche entre économie et culture mais une double reconnaissance, celle de l'économie dans la culture, celle de la culture pour l'économie. Comme l'indique le groupe Long terme du Plan³⁶ dans un rapport de 1983, « prendre conscience de l'impératif culturel, c'est d'abord rejeter cette conception qui a laissé croire que la culture pouvait rester en marge du développement économique et de sa crise. C'est ensuite reconnaître la diversité des cultures, supprimer leur hiérarchisation, contribuer à leur confrontation. C'est enfin soutenir une stratégie globale pour faire surgir, dans tous les lieux de la vie, des réserves insoupçonnées de créativité, d'innovation, de plaisir ; pour favoriser toutes les synergies possibles entre les nécessités économiques et les dynamismes culturels libérés ».

35. Budget voté. Brochure « La politique culturelle, le livre et la lecture, 1981-1991 », Paris, Ministère de la Culture.

36. *L'impératif culturel*, Paris, la Documentation française, 1983.

POUR UNE HISTOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES DANS LE MONDE

D'une part, donc, la reconnaissance de cultures minoritaires, marginales : les cultures régionales et immigrées, les arts de la rue, les arts forains ; ou de cultures populaires, majoritaires mais illégitimes : bande dessinée, rock, chanson ; ou d'activités assimilées aux traditionnels métiers d'art : le *design*, la mode, la gastronomie. Une nouvelle direction, du Développement culturel (DDC), s'emploie à ouvrir l'espace du culturellement pensable en conciliant démocratisation et démocratie culturelles : pas seulement apporter la culture mais reconnaître les cultures ; pas seulement lutter contre les inégalités d'accès mais promouvoir les différences de pratique. D'autre part, la représentation de la culture comme gisement d'emplois, moteur de croissance. « Économie et culture, même combat », proclame Jack Lang à la conférence des ministres de la Culture organisée par l'Unesco à Mexico en juillet 1982. L'accent mis sur les industries culturelles permet d'associer la priorité de la lutte pour l'emploi dans une France qui s'enfonce dans le chômage de masse et la défense de l'identité culturelle française menacée par la culture de masse à l'américaine. À travers la notion d'« exception culturelle », mise en avant à l'occasion des débats sur le prix du livre ou sur les quotas d'œuvres francophones et européennes à la radio et à la télévision, le ministère de la Culture défend l'idée que les biens culturels, s'ils ont une composante économique, ne sont pas des marchandises comme les autres.

Ces conceptions sous-tendent la politique extérieure du ministère, très active en direction d'espaces de solidarité plus ou moins fantasmés tels que les « pays latins » et méditerranéens ou l'Europe. Elles expliquent aussi – avec la fascination personnelle du ministre pour la communication – la revendication constante de rassembler les administrations qui gèrent les affaires culturelles et celles qui s'occupent des médias. Ce couplage, esquissé en 1979, rompu en 1981, rétabli en 1986, est définitivement (?) acquis en 1988. Malheureusement pour Jack Lang, il ne s'accompagne pas d'une véritable maîtrise sur les dossiers liés à l'audiovisuel, largement affranchi de la tutelle étatique dans la première moitié des années 1980. De la même façon, le rapprochement – très temporaire, un an entre 1992 et 1993 – des ministères de la Culture et de l'Éducation sous la houlette de J. Lang ne suffit pas à résoudre la question des enseignements artistiques à l'école. Enfin, la plupart de ce qu'il est convenu d'appeler, à cette époque, les « grands travaux présidentiels » échappent eux aussi, leur nom l'indique assez, à l'emprise du ministère de la Culture. Ces grands travaux sont pour partie des chantiers ouverts par les précédents chefs d'État et menés à bien sous François Mitterrand au prix de réorientations parfois majeures (Centre Georges-Pompidou, Musée d'Orsay, Institut du monde arabe, Parc et Cité des sciences de La Villette, aménagement de La Défense), pour partie de nouveaux projets (Grand Louvre, Opéra-Bastille, Cité de la musique, Bibliothèque nationale de France).

Ces projets donnent lieu à d'abondantes controverses : leur gigantisme, leur coût, leurs audaces architecturales, les malfaçons et dysfonctionnements liés à la précipitation avec laquelle ils sont conduits pour être inaugurés à temps par leurs commanditaires. Tout prête à critique dans un contexte où la culture est devenue un enjeu important du débat public et un moyen de faire de la politique autrement. La moindre de ces critiques n'est pas celle qui vise cette nouvelle manifestation de centralisme parisien, inattendue de la part d'un pouvoir socialiste qui avait annoncé

France – Laurent MAILLET

comme l'une de ses priorités le rééquilibrage des investissements publics entre Paris et le « désert français ». Mais si les « grands projets de province », quoique assez nombreux, ne pèsent effectivement pas du même poids que ceux engagés à Paris, l'essentiel n'est pas là. Il tient à l'effet d'entraînement du pouvoir central vis-à-vis des collectivités territoriales (notamment à travers les conventions de développement culturel régional) et à l'émulation qui saisit ces dernières. Aux investissements des villes et des départements se joignent ceux des régions, auxquelles les lois de décentralisation de 1982 ont conféré de nouveaux pouvoirs et responsabilités. Les critiques à l'égard du « dirigisme » parisien n'en sont que plus virulentes tandis que les milieux artistiques s'inquiètent du désengagement de l'État.

Le concert de critiques enfla à la fin de la période. Cinq chefs d'accusation principaux sont dressés par les nombreux articles et essais qui paraissent entre le milieu des années 1980 et le milieu des années 1990³⁷. Le premier pointe l'échec persistant de la démocratisation malgré l'inflation de la politique de l'offre culturelle ; le deuxième dénonce les méfaits d'une politique spectaculaire, faite de « coups médiatiques telles les nombreuses « fêtes » – de la musique, du livre, de l'art, etc. – au détriment de l'action de fond. L'action de Jack Lang est encore accusée d'utiliser la culture à des fins politiques voire électorales ; ou d'instaurer un art officiel, de se plier au bon plaisir du prince et d'engendrer des phénomènes de cour. Mais le reproche le plus constant, le plus sonore en tout cas, est celui qui accuse le ministère de la Culture de favoriser la confusion des valeurs culturelles en mettant sur le même plan « Shakespeare et une paire de bottes ». La critique du « tout culturel » vise le relativisme et l'extension indéfinie du périmètre d'intervention de l'« État culturel ». Elle sera l'une des pièces maîtresses de la mise en cause de la politique culturelle dans la période la plus récente.

Ce sont aussi les années d'un certain nombre de Grands travaux

En 1981, le Président de la République, François Mitterrand, décida d'engager un ensemble de chantiers à caractère culturel que l'usage allait consacrer sous l'appellation de "grands travaux". Ces projets, qui concernaient tous les domaines de la culture, de la musique à la lecture en passant par les arts plastiques ou le savoir scientifique et technique, situés en Ile-de-France et en région, allaient offrir aux meilleurs architectes de notre temps une occasion unique d'exprimer leur talent.

Ces grands travaux, dont certains, comme la rénovation du Louvre se seront étendus sur une vingtaine d'années, répondaient aux besoins de doter notre pays des grandes institutions culturelles qui lui faisaient encore défaut. Il s'agissait enfin, pour chaque projet, de répondre à une volonté de démocratisation en rendant largement accessible à tous les français l'ensemble de notre patrimoine artistique, en leur offrant aussi toutes les possibilités d'accompagner les évolutions de la création contemporaine.

- Le Musée du Louvre et l'Etablissement Public du Grand Louvre
- L'Opéra National de Paris
- La Bibliothèque Nationale de France
- La Cité de la Musique
- L'Etablissement Public du Parc et de la Grande Halle de la Villette
- La Cité des Sciences et de l'Industrie
- Le Musée d'Orsay
- Le Centre National du Costume de Scène (Moulins - Auvergne)
- Le Musée d'Art Moderne et Contemporain (Strasbourg - Alsace)
- Le Musée Saint-Pierre (Lyon - Rhône-Alpes)
- Le Musée de la Préhistoire (Eyzies de Tayac - Aquitaine)
- Le Mémorial de la Bataille de Normandie (Caen - Basse-Normandie)
- Le Conservatoire du Machinisme et des Pratiques Agricoles (Chartres - Centre)
- Le Musée de Beaux Arts (Rouen - Haute-Normandie)
- L'Auditorium du Corum et Zénith (Montpellier - Languedoc-Roussillon)
- Le Carré d'Art (Nîmes - Languedoc-Roussillon)
- La Maison de la Magie (Blois - Centre)

- La Restauration du Pont du Gard (Languedoc-Roussillon)
- La Bibliothèque Francophone Multimédia (Limoges - Limousin)
- Le Zénith (Nancy - Lorraine)
- Le Château des Nestes (Arreau - Midi-Pyrénées)
- Le Centre National de la Mer (Boulogne sur Mer - Nord-Pas-de-Calais)
- Le Musée des Beaux Arts et Zenith (Lille - Nord-Pas-de-Calais)
- Le Centre d'Archives du Monde du Travail (Roubaix - Nord-Pas-de-Calais)
- L'Ecole Supérieure d'Art du Fresnoy (Tourcoing - Nord-Pas-de-Calais)
- Le Centre Culturel Jean-Marie Tjibaou (Noumea - Nouvelle Calédonie)
- Le Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (Angoulême - Poitou-Charentes)
- La Valorisation et sauvegarde du Marais Poitevin (Poitou-Charentes)
- La Corderie Royale et le Jardin des Retours (Rochefort - Poitou-Charentes)
- L'Ecole Nationale de la Photographie et Musée de l'Arles Antique (Arles - Provence-Alpes-Côte d'Azur)
- Le Zénith (Marseille - Provence-Alpes-Côte d'Azur)
- Le Zénith (Toulon - Provence-Alpes-Côte d'Azur)
- Le Muséum Agricole et Industriel Stella Matutina (Saint Leu - Réunion)
- La Mediathèque: vitrine technologique (Chambéry - Rhône-Alpes)
- Le Centre National d'Art Contemporain et Musée d'Art Ancien et Moderne (Grenoble - Rhône-Alpes)
- Le Musée Mémorial des Enfants d'Izieu (Izieu - Rhône-Alpes)
- Le Conservatoire National Supérieur de Musique et Palais Saint Pierre (Lyon - Rhône-Alpes)
- Le Musée d'Art Moderne (Saint-Etienne - Rhône-Alpes)
- La Maison du Livre, de l'Image et du Son (Villeurbanne - Rhône-Alpes)
- Le Musée de la civilisation celtique et centre de recherche archéologique (MONT BEUVRAY)

En mars 1993, les missions confiées au ministre de la culture ont été de nouveau redéfinies : « Le ministre de la culture a pour mission de rendre accessibles au plus grand nombre les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine 19culturel et de favoriser la création des oeuvres de l'art et de l'esprit. Il met en oeuvre, conjointement avec les autres ministres intéressés, les actions menées par l'État en vue d'assurer le rayonnement de la culture française et celui de la francophonie dans le monde. »

Aux stratégies prosélytes qui prolongent logiquement le légitimisme culturel (diffuser *la* culture) ont alors été combinées des stratégies de réhabilitation culturelle fondées sur une vision plus pluraliste de la culture (promouvoir *les* cultures). En affirmant la diversité des sources de la création et en prétendant la promouvoir, la politique ministérielle a tenté de prendre une part active au processus de consécration constitutif de la production sociale de la « culture ». Appliquée à des objets extérieurs au cercle de la légitimité culturelle (le rock, la bande dessinée, la photographie, la mode, le patrimoine industriel, plus tard le hip hop, etc.) cette fonction symbolique nouvelle s'apparente à une entreprise de réhabilitation dans la mesure où elle vise à leur conférer une dignité qui leur était jusque là déniée.

➤ Corpus de textes et documents de travail :

Philippe Poirrier, Débat sur le ministère de la culture, 1981

http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/59/08/06/PDF/intellectuels_1996.pdf

Interview de François Mitterrand

Texte pdf, tiré de Les nouvelles littéraires, 1981

"Discours de Jack Lang", 1981

Texte pdf

« L'invention de la politique culturelle et après ? », P. Urfalino

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LPM&ID_NUMPUBLIE=LPM_016&ID_ARTICLE=LPM_016_0009 et

Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle* (conclusion), Paris, La Documentation française, 1996.

Texte pdf

➤ Document audio ou visuel :

Jean-Philippe Lucat, La politique culturelle en 80

<http://www.ina.fr/playlist/sport/ma-premiere-selection.232716.I00015247.non.fr.html#containerVideo>

Jack Lang à propos de la politique culturelle

<http://www.ina.fr/playlist/sport/ma-premiere-selection.232716.I00015551.non.fr.html#containerVideo>

Les années Lang

<http://www.fabriquedesens.net/Les-annees-Lang-la-culture-sans>

Philippe Douste Blazy

<http://www.ina.fr/economie-et-societe/vie-sociale/video/I04097711/philippe-douste-blazy-a-propos-de-politique-culturelle.fr.html>

Catherine Tasca

<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I04174537/catherine-tasca-a-propos-de-culture-et-d-economie.fr.html>

Jacques Toubon

<http://www.ina.fr/economie-et-societe/education-et-enseignement/video/CAB93035887/duplex-jacques-toubon.fr.html>

Première fête de la musique (1982)

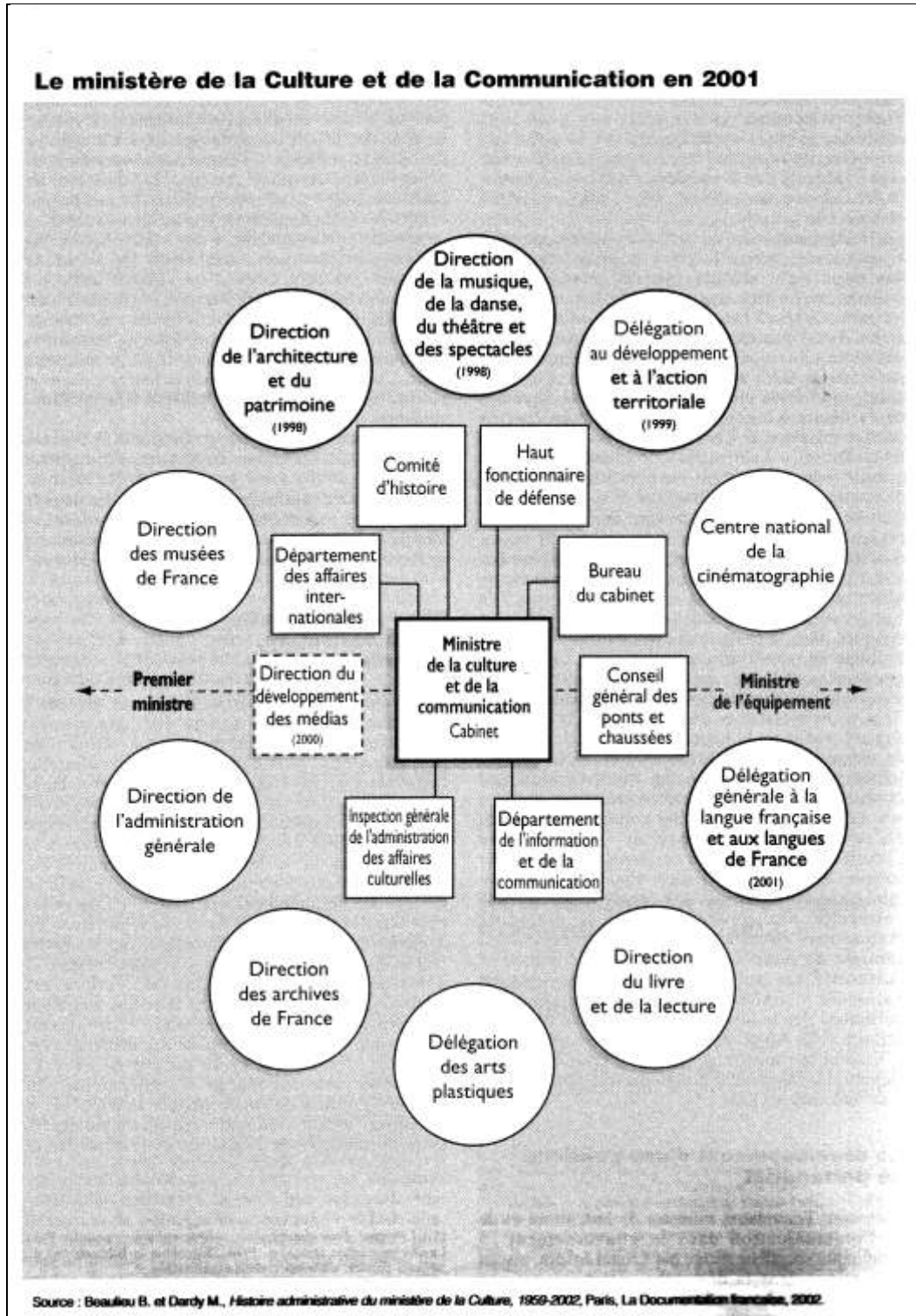
<http://www.ina.fr/fresques/jalons/fiche-media/InaEdu01289/la-premiere-fete-de-la-musique-juin-1982.html>

Le ministère des créateurs, France culture 2011

Emission de radio

6. Les années 2000

Depuis 2002, certains diagnostiquent un malaise de la culture, d'autres une fin de cycle. Ce que l'on observe c'est le glissement du concept d'exception culturelle à celui de diversité culturelle.



Dossier

LETTRE D'INFORMATION
MENSUELLE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION
7 JUILLET 2008

MICHEL DUFFOUR

« être à l'écoute des projets, sans les institutionnaliser »

Les principaux moments de la conférence de presse de Michel Duffour du 19 juin

« Il nous faut accepter de réviser des attitudes, des comportements, oser dire que l'État ne doit pas imposer de normes, qu'il doit être à l'écoute » a déclaré Michel Duffour, en rendant public, le rapport qu'il avait commandé il y a six mois à Fabrice Lextrait au sujet des « espaces et des projets intermédiaires ». Pour le secrétaire d'État, le développement et la multiplication récente de ces expériences rendait nécessaire une première tentative d'appréhension globale de ces « nouveaux territoires de la culture ». La mission confiée à l'ancien administrateur de la friche de la Belle de Mai, à Marseille, avait donc pour principal objectif de permettre d'en « construire une approche raisonnée afin que les services du Ministère de la culture puissent mieux les repérer, les écouter et les accompagner sans pour autant les institutionnaliser, les enfermer dans des catégories ou créer un nouveau label ». La volonté, clairement affirmée de la part du secrétaire d'État, de préserver la diversité de ce mouvement, a conduit à attribuer une place majeure à l'étude de cas : l'analyse détaillée d'une trentaine d'expériences constitue donc la première partie de ce rapport, quand la seconde s'attache à repérer les fondements communs de ces expériences.

Des espaces de réinvention du social

Ainsi Fabrice Lextrait remarque t-il que « ces projets sont nés de la

rencontre d'artistes et de producteurs qui ne trouvaient pas dans les lieux et pratiques institués la possibilité d'inventer de nouvelles formes artistiques et culturelles ».

En se dotant d'un lieu, les artistes peuvent se libérer des contraintes spatiales (cadre de scène, salle blanche d'exposition, jauge) et temporelles (temps de répétition, durée de diffusion) du dispositif institutionnel, dont ils interrogent ainsi la validité. Autre point de convergence : « le désir est également partagé de se démarquer du rapport de producteur à consommateur, en instaurant une participation active du public ». Cela fait de ces lieux de rencontre des espaces de réinvention du social, qui permettent de réinscrire l'acte artistique au cœur du territoire et du développement local. De plus, en réunissant recherche, création, diffusion, formation, et sensibilisation, ces expériences permettent de rapprocher des domaines que les lieux institutionnalisés ont contribué à éloigner. Les financements publics représentent la plus grande part des ressources, (en moyenne 25 % pour l'État, 25 % pour les Communes), même si leur nature est différente de celle des lieux labellisés.

Sensibilisation et interministérialité au programme

Et le rapporteur d'insister sur le fait que pour mener une politique culturelle adaptée à ces expériences, il faut s'attacher avant tout au contexte local, afin que soient prises en compte les aspirations des populations et la force des propositions artis-



Conférence de presse du 19 juin de Michel Duffour © Farida Brechtomier-Goréjov

tiques. Insistant, pour sa part, sur l'importance de sensibiliser tous les acteurs concernés sur le rôle joué par ces espaces dans le développement des territoires, mais également dans le développement des pratiques artistiques, Michel Duffour a annoncé un programme de sensibilisation et d'accompagnement de ces initiatives, et la création d'une équipe opérationnelle chargée d'aider au développement de ces espaces. » Ainsi une dizaine de rencontres régionales, qu'il animera personnellement et qui réuniront élus, porteurs de projets et services déconcentrés de l'État, seront organisées à l'automne 2001.

» Un colloque international, organisé par le ministère de la Culture et de la Communication, en collaboration avec l'Agence Française d'Action Artistique (AFAA), se tiendra en janvier 2002.

Enfin et afin de favoriser une approche résolument interministérielle, le secrétaire d'État a également annoncé :

» le renforcement du suivi de ces initiatives au sein du ministère de la Culture et de la Commu-

nication. Ainsi, la Délégation au développement et à l'action territoriale (DDAT) assurera un rôle accru de coordination entre les directions centrales et déconcentrées. Une réflexion sera engagée avec les inspections de la création artistique sur les modalités de l'évaluation. Les services du Patrimoine seront sensibilisés et mobilisés, et la direction multimédia du CNC associée. La Directive nationale d'orientation, adressée aux Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), développera ce nouveau champ artistique et indiquera nettement la place qu'il doit occuper dans l'intervention de l'État. » La création d'une petite équipe opérationnelle, interministérielle, qui serait au service de l'État déconcentré comme des collectivités territoriales, pour dispenser conseils, expertises et mutualiser les savoir-faire. Michel Duffour a précisé que celle-ci pourrait être installée au sein de l'Institut des villes - Groupement d'intérêt Public regroupant six ministères, six associations d'élus et la Caisse des dépôts et consignations.

Initiée en décembre 2007, la réorganisation de l'administration centrale du ministère est entrée en vigueur le 13 janvier 2010.

La réorganisation de l'administration centrale du ministère de la Culture et de la Communication est entrée en vigueur le 13 janvier 2010. Cette nouvelle organisation, simplifiée et renforcée, permet une plus grande lisibilité des grandes politiques culturelles portées par le ministre de la Culture et de la Communication, accroît les capacités de pilotage stratégique de l'administration centrale et clarifie le fonctionnement des services.

La réorganisation de l'administration centrale du Ministère vise à renforcer la lisibilité des grandes politiques du Ministère et moderniser le fonctionnement de l'administration centrale. Les activités du Ministère sont recentrées sur quatre entités :

Le secrétariat général. Il apporte son appui et son expertise aux directions générales et aux établissements publics en matière budgétaire, de ressources humaines, d'expertise juridique, de politique européenne et internationale. Il pilote les réformes ministérielles et coordonne les politiques culturelles transversales : éducation artistique, recherche et innovation, études et réflexion prospective... Son directeur est Guillaume Boudy.

La direction générale des patrimoines. Elle définit, coordonne et évalue la politique de l'État en matière d'architecture, d'archives, de musées, de patrimoine monumental et archéologique. Son directeur est Philippe Bélaval.

La direction générale de la création artistique. Elle définit, coordonne et évalue la politique de l'État relative aux arts du spectacle vivant et aux arts plastiques. Son directeur est Georges-François Hirsch.

La direction générale des médias et des industries culturelles. Elle définit et met en œuvre la politique de l'État en faveur du développement et du pluralisme des médias, de l'industrie publicitaire, de l'offre de contenus en ligne, de l'industrie phonographique, du livre et de la lecture. Elle suit les activités du Centre national de la cinématographie et de l'image animée. Sa directrice est Laurence Franceschini.

➤ Corpus de textes et documents de travail :

Les politiques culturelles en France

[Texte pdf](#)

« Les grandes priorités du ministère pour l'an 2000 »

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/Dossier-n60-61.pdf>

« 20 mois d'actions »

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/dossier114.pdf>

Une époque nouvelle de l'action culturelle

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/dossier-n85.pdf>

➤ Document audio ou visuel :

Jean-Jacques Aillagon

<http://www.ina.fr/economie-et-societe/vie-sociale/video/2331121001013/plateau-invite-jean-jacques-aillagon.fr.html>

Renaud Donnedieu de Vabres

<http://www.ina.fr/economie-et-societe/vie-economique/video/2922643001/renaud-donnedieu-de-vabres.fr.html>

Nuit blanche de l'art contemporain

<http://www.ina.fr/art-et-culture/mode-et-design/video/2125079001024/operation-nuit-blanche.fr.html>

7. 1959-2009 : quel bilan ?

Manifestations, colloques, séminaires... permettent après 50 ans de politique culturelle, de porter un regard critique sur ce qui a été fait, proposé, sur les limites atteintes et sur ce que pourrait être les politiques culturelles à venir.

1959-2009 : 50 ans de... culture

PATRIMOINE, MUSÉES, SPECTACLES ET CRÉATION,

PETT INVENTAIRE DE 50 ANS D'ACTIONS

AU SERVICE DE LA CULTURE.

50 ans pour les musées

■ La passion d'André Malraux pour l'art et les musées a ouvert une voie que suit depuis cinquante ans la direction des musées de France (DMF), avec le développement des principales missions des musées (conservation, étude et enrichissement des collections, d'une part, et accueil du public, d'autre part) et leur transformation progressive en lieux d'échange, de débat, d'intégration, d'éducation et de plaisir, à partir de leurs collections. L'action des différents ministres a également été marquée par la recherche d'un cadre législatif fédérateur de l'ensemble des musées. Cette recherche a abouti à la loi du 2 janvier 2002, qui permet aujourd'hui à la DMF d'animer et de contrôler un réseau de 1 212 musées de France de toutes tailles, de toutes natures et de tous statuts, répartis sur l'ensemble du territoire national.

Ces 50 ans ont été aussi – et sans doute surtout – marqués par un extraordinaire élan de création ou de rénovation de musées. Du Centre Pompidou au musée d'Orsay et des musées des Beaux-Arts de Lyon et de Rouen à ceux de Caen, de Grenoble ou de Strasbourg, on n'a jamais, en France, autant construit et renové de musées que durant cette période...

Concernant les politiques tarifaires dans les musées nationaux destinées à favoriser leur accès à certaines catégories de public, une mesure toute récente est récemment venue s'ajouter à celles déjà existantes : le 13 janvier 2009, le président de la République a annoncé « la gratuité d'accès aux musées et aux monuments nationaux pour les jeunes de moins de 26 ans ainsi que pour leurs professeurs ».

50 ans pour la musique

■ A l'arrivée d'André Malraux à la tête du tout nouveau ministère des Affaires culturelles, l'enjeu de la musique n'est pas d'emblée pris en compte : il faudra attendre 1966 pour qu'il le soit, avec la création d'un « Service de la musique » au sein de la Direction générale des arts et des lettres.

Cette nouvelle politique de la musique va s'appuyer sur deux impulsions fortes : celle des débuts, avec le plan décennal de Marcel Landowski, qui met l'accent sur l'identification et la création des structures professionnelles nécessaires à la vie musicale, puis, une quinzaine d'années plus tard, celle de Maurice Fleuret, qui va aller de pair avec le lancement d'une politique d'ouverture à la diversité des genres musicaux (la chanson, le rock et les musiques traditionnelles) et s'inscrire dans un contexte budgétaire exceptionnel.

Aussi importants soient-ils, ces deux moments de l'histoire de la politique musicale ne s'inscrivent pas moins dans la continuité d'une action qui s'est, tout au long de ces cinquante années, organisée autour de quatre grandes orientations : une approche professionnelle et territoriale favorisant la permanence artistique ; la création de grandes institutions de référence nationale, comme l'IRCAM, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon ou la Cité de la musique ; l'ouverture aux musiques populaires ; et l'établissement des conditions du développement de la musique de demain

50 ans pour le livre et la lecture

■ Aux premiers jalons d'une politique du livre et de la lecture, posés de 1959 à 1975, ont succédé les premières années de la Direction du livre, créée en décembre 1975. L'effort budgétaire, dans les premières années, est encore limité, mais les ressources conséquentes du Centre national des lettres lui permettent, dans le même temps, de mettre en œuvre les nouvelles missions qui lui ont été confiées par le décret du 30 janvier 1976 : soutien aux acquisitions des bibliothèques, aides à la traduction, aides aux opérations de promotion du livre...

La naissance de la Direction du livre a coïncidé avec l'apparition d'un débat important - celui du prix du livre - qui trouvera son terme avec la loi du 10 août 1981. Cette loi marquera fortement une période au cours de laquelle la Direction du livre, devenue Direction du livre et de la lecture, connaîtra un accroissement significatif de ses crédits et un élargissement de ses missions. Celles-ci vont désormais couvrir l'ensemble du champ d'intervention du livre, depuis la création et le secteur marchand du livre jusqu'aux bibliothèques de lecture publique (qui connaissent un grand essor et sont très largement transférées aux collectivités territoriales), en passant par la bibliothèque nationale dont la DLL a hérité de la tutelle.

Les années 1990 et 2000 seront marquées par la consolidation et le développement de la politique du livre et de la lecture (extension de la médiation, promulgation de nouveaux droits pour les auteurs et les éditeurs, prise en compte de la dimension européenne), avant que l'entrée dans l'ère numérique ne conduise l'Etat à redéfinir assez largement ses politiques publiques, en concertation étroite avec les professionnels du secteur.

50 ans pour le patrimoine

■ Marquée par l'action fondatrice d'André Malraux, une première période a été avec notamment le lancement de la restauration de grands monuments (comme le palais-musée du Louvre, la cathédrale de Reims ou le château de Versailles), la loi de 1962 sur les secteurs sauvegardés, la protection de monuments du ^xe siècle, la naissance de la conservation préventive et les commandes d'œuvres à des créateurs contemporains pour les monuments historiques.

Puis, l'attention s'est portée, au cours des années 70, sur les monuments du ^{xv}e siècle (classement demandé pour des œuvres de Labrouste, Guisard, Eiffel ou Baudot) au même temps que se sont manifestés les premiers effets de la déconcentration, après la mise en place, en 1979, des services départementaux de l'architecture, devenus services départementaux de l'architecture et du patrimoine en 1996.

Les années 1980-1990 ont pour leur part été marquées par la poursuite de la déconcentration, l'extension de la protection à de nouveaux champs jusque là non pris en compte (le patrimoine rural, les jardins et parcs historiques, les lieux de mémoire...)... et « l'explosion » du patrimoine, avec notamment le lancement par Jack Lang, en 1984, des « Journées Portes ouvertes dans les monuments historiques », devenues en 1992 « Journées européennes du patrimoine ».

50 ans pour les archives

■ Ces cinquante années ont été marquées par une grande coupure, qui est celle de la loi du 22 juillet 1983 relative à la répartition des compétences entre les communes, les départements, les régions et l'Etat. Les archives départementales sont, depuis cette date, des services du département, placés sous l'autorité du président du Conseil général, tout en demeurant subsidiairement des services déconcentrés de l'Etat sous l'autorité du préfet et du ministère de la culture pour l'exercice du contrôle scientifique et technique sur les archives publiques.

Ces 50 années ont été également marquées par la construction de très nombreux bâtiments d'archives, ainsi que par une affirmation du rôle primordial

des archives dans la recherche historique, l'irruption des généalogistes dans les archives ainsi que l'ouverture des archives contemporaines. Leur mise en valeur s'est parallèlement imposée comme une nécessité, avec la réalisation d'expositions, la participation active des archives aux célébrations nationales, l'utilisation des nouvelles technologies et le développement de l'animation culturelle. Rappelons qu'un nouveau bâtiment pour les Archives nationales – qui conservera et collectera la majorité des archives publiques postérieures à 1790 – est actuellement en construction à Pierrefitte-sur-Seine, en Seine-Saint-Denis. Son ouverture est prévue en 2012.

50 ans pour le théâtre

■ Dès la création du ministère des affaires culturelles en 1959, André Malraux poursuit l'engagement lancé avant lui en faveur du théâtre. Il crée un troisième théâtre national en détachant l'Odéon de la Comédie-Française (il en confie la direction à Jean-Louis Barrault) et donne un nouvel élan à la décentralisation dramatique, en suscitant la création de nouveaux Centres dramatiques nationaux et en contribuant à l'émergence de troupes subventionnées. Il crée enfin les maisons de la culture – « ces cathédrales du x^e siècle » – dans lesquelles le théâtre occupe une place essentielle...

Quelques années plus tard, Jacques Duhamel déclare, avec modestie, qu'il faut aussi des églises à côté des cathédrales. Ce qui ne l'empêche pas de maintenir les maisons de la culture existantes et de poursuivre les projets en cours...

Puis, le ministère est fortement marqué par l'influence de Michel Guy, avec notamment une grande ouverture à la création contemporaine internationale.

De 1981 à 1983, sous Jack Lang, le budget du ministère est multiplié par cinq et l'on assiste à la multiplication des compagnies indépendantes, conjointement à la croissance des grandes institutions. Un nouveau type d'établissement, les centres de développement culturel (CDC), vient compléter les maisons de la culture et les centres d'action culturelle à partir de 1982. L'homogénéisation de ces dispositifs sera entamée en 1991, avec leur regroupement sous le label des « scènes nationales ».

S'amorce également, à ce moment-là, un mouvement qui perdurera et qui verra le ministère étendre son périmètre et ses initiatives en faveur du théâtre mais également des arts qui lui sont proches. Une série d'établissements est consacrée au cirque, aux arts de la rue, aux arts de la marionnette, tandis que des lieux ressources, tel que le Centre national du Théâtre (CNT) – centre d'information et de documentation sur le théâtre – voient le jour.

Ce bref rappel ne saurait, bien entendu, s'achever sans l'évocation des nombreux festivals de théâtre soutenus par le ministère. D'Avignon à Bussang, de Blaye à Montpellier et de Périgueux à Sarlat, Dijon ou Aurillac, tous ces festivals contribuent à propager l'amour du théâtre...

Jacques Bordat

Les actions évoquées ici ne sont pas les seules. Il en existe beaucoup d'autres : pour l'enseignement supérieur artistique et culturel, pour les arts plastiques, pour le cinéma, pour la danse, etc.

Source : http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/lettre_167.pdf



Le temps des réformes

L'heure n'est pourtant plus à l'esprit de mission, fondé sur un militantisme que partageait la majorité des acteurs du monde de la culture. Le ministère se présente de plus en plus comme une administration de gestion qui assume des missions de régulation, d'orientation, de conseil et d'expertise. Les grands établissements publics se voient conférer une plus grande autonomie. La thématique de la « refondation » (Rapport Rigaud, 1996) participe à ce titre de la problématique de la réforme de l'État¹⁷. Depuis une quinzaine d'années, le ministère de la Culture affiche, par-delà les alternances gouvernementales, sa volonté de moderniser ses missions, ses structures administratives et son fonctionnement pour répondre à un environnement national et international en profonde mutation. La position de la France sur la scène internationale, en première ligne pour la défense de la diversité culturelle, contraste avec les orientations prises par le ministère de la Culture dont les marges de manœuvre, financières et stratégiques, semblent se réduire de plus en plus au niveau national.

De surcroît, la politique du ministère conçoit surtout la diversité sous la forme de la diversité artistique et peine – modèle républicain oblige – à gérer les politiques menées selon une exigence de diversité qui relève des lieux, ou selon les origines ethniques ou religieuses. Des tentatives sont perceptibles, mais restent relativement périphériques¹⁸ ou relèvent d'autres dispositifs, notamment dans le cadre des « politiques de la ville »¹⁹. Surtout, la montée en puissance des nouvelles technologies et les stratégies des industries culturelles, organisées à l'échelle mondiale, remettent en cause les modalités mêmes des dispositifs qui sont au cœur du modèle français de politique culturelle²⁰.

L'État est aussi interpellé par les partenaires sociaux à propos du régime spécifique d'assurance chômage des intermittents du spectacle (v. Notice 18). En filigrane, c'est le maintien d'une part importante de l'activité culturelle qui est en jeu. L'enlisement du conflit social, qui affecte durablement le calendrier et l'économie des festivals au cours de l'été 2003, fragilise la position politique du ministre de la Culture et de la Communication d'alors. Sur le long terme, la crise des intermittents aura au moins eu le mérite de démontrer que la question du financement de l'emploi culturel était l'un des impensés des politiques culturelles en France. Cette crise est en effet atypique : elle touche un secteur en croissance forte alimenté par la montée en puissance des politiques publiques de la culture, et le développement des industries culturelles ; les acteurs défendent un statut hyperflexible ; l'alliance entre les employeurs et les salariés du secteur est une véritable exception ; le déficit assurantiel est particulier, puisqu'il grandit quand l'emploi augmente. Le même scénario se joue depuis le milieu des années quatre-vingt, alors même que les acteurs ont longtemps privilégié le *status quo*. La question de l'intermittence, qui a permis au cours des années quatre-vingt-dix un financement en trompe-l'œil de la production culturelle, revêt une portée beaucoup plus large, puisqu'elle touche à l'architecture même de la protection sociale et à l'évolution de l'État-providence. Le ministre de la Culture tentera d'apaiser la crise sans parvenir à convaincre l'ensemble des partenaires sociaux²¹. Une crise de confiance se noue entre d'une part l'État, et d'autre part, les acteurs culturels et les collectivités territoriales, exacerbée par les nombreuses réformes qui marquent les années 2007-2010.

L'avenir du ministère n'est cependant pas réductible à une réforme administrative. Celle-ci est en marche, depuis juillet 2007, dans le cadre de la « révision générale des politiques publiques » (RGPP). L'objectif vise à « recentrer l'administration centrale [...] sur ses fonctions plus prospectives de pilotage et de stratégie ». Il s'agit aussi de répondre aux enjeux liés à la « révolution numérique ». Le nouvel organigramme, articulé autour d'une direction générale chargée des patrimoines de France, d'une direction générale responsable du soutien à la création et aux réseaux de diffusion et d'une direction générale en charge du développement des médias et de l'économie, se met en place dans une conjoncture de retrait relatif de l'État, non sans susciter de vives inquiétudes de la part des acteurs culturels. Les directions régionales des affaires culturelles (DRAC), quant à elles, sont renforcées dans le cadre de la réforme de l'« État territorial ». La

mise en place en 2009 auprès du président de la République d'un Conseil de la création artistique est perçue comme un affaiblissement de la marge de manœuvre stratégique du ministère de la Culture (v. Notice 2). Le plus souvent dirigé ces dernières années par des ministres techniciens (Jean-Jacques Aillagon, Christine Albanel, Frédéric Mitterrand), sans grande surface politique, le ministère de la Culture et de la Communication n'est plus le moteur de la vie culturelle nationale, concurrencé qu'il est, d'une part par les grands établissements publics, de plus en plus autonomes, et d'autre part par les collectivités territoriales. Ses missions demeurent néanmoins essentielles dans plusieurs domaines : assurer l'équité territoriale pour l'accès à l'offre et aux pratiques culturelles, conforter une fonction législative et réglementaire indispensable au soutien à la création artistique et à la régulation des marchés à l'heure de la révolution numérique. Son budget reste conséquent, même si les marges de manœuvre sont entamées par le poids des grandes institutions nationales, parisiennes pour la plupart.

Budget du ministère de la Culture et de la Communication, en millions d'euros

1980 : 405	1981 : 454	1982 : 914	1983 : 1066	1984 : 1227	1985 : 1306	1986 : 1487
1987 : 1371	1988 : 1345	1989 : 1518	1990 : 1598	1991 : 1845	1992 : 1975	1993 : 2107
1994 : 2058	1995 : 2067	1996 : 2368	1997 : 2306	1998 : 2309	1999 : 2395	2000 : 2452
2001 : 2549	2002 : 2610	2003 : 2497	2004 : 2639	2005 : 2805	2006 : 2947	2007 : 2839
2008 : 2915	2009 : 2941					

De 1980 à 2004 : dépenses ordinaires + crédits de paiement, à partir de 2005 : crédits de paiement ouverts en loi de finances initiale pour la Mission Culture et programme Recherche culturelle et culture scientifique de la mission recherche et enseignement supérieur. Source : DEPS.

* * * La politique culturelle de l'État est confrontée au nouveau modèle culturel de la société française : la reconnaissance sociale du pluralisme culturel, l'importance accrue des industries culturelles dans le cadre de la globalisation, et la territorialisation croissante – notamment sous la forme dominante de la métropolisation – des politiques publiques sont autant de défis pour un ministère qui a toujours eu des difficultés à assumer des missions transversales²¹. L'enjeu essentiel – au-delà même de la survie de la structure ministérielle – est celui du rôle de l'État, par rapport aux autres collectivités publiques et aux acteurs du marché, dans la régulation du paysage culturel. La question est politique, au sens noble du terme, et participe de la définition d'un modèle de société.

Les politiques culturelles publiques, qui ont largement contribué à construire une offre culturelle plus riche sur l'ensemble du territoire national et à réguler le marché des biens artistiques et culturels, sont confrontées aux logiques libérales, aux mutations technologiques et aux phénomènes croissants de mondialisation et de globalisation (v. Notice 15). Le modèle français de politique culturelle semble, pour de nombreux observateurs, plus que jamais à la croisée des chemins.

Philippe Poirier

De la création d'un ministère à la notion d'Etat culturel, le bilan est aujourd'hui mitigé et

➤ Corpus de textes et documents de travail :

Tous les ministres de la culture

<http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/liste.htm>

Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*, <http://www.cairn.info/les-politiques-publiques-de-la-culture-en-france--9782130579038.htm> (lire la conclusion)

Jean Caune, « L'impensé des politiques publiques », dans *Pour une éthique de la médiation*, Pug, 1999.

[Texte pdf](#)

Philippe Poirrier, « Démocratie et culture. L'évolution du référentiel des politiques culturelles en France, 1959-2004 » dans Annie BLETON-RUGET et Jean-Pierre SYLVESTRE (Dir.), La démocratie, patrimoine et projet, Dijon, Eud, 2006, p. 105-129.

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/58/32/32/PDF/2006.pdf>

Philippe Poirrier, « La construction historique de l'État culturel » dans POIRRIER Philippe (dir.), Politiques et pratiques de la culture, Paris, La Documentation française, 2010, p. 9-16.

http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/58/97/99/PDF/DF_Notices_2010.pdf

L'invention de la politique culturelle, et après ? par Philippe URFALINO et Thierry FABRE

www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=LPM_016_0009

Une politique culturelle ambitieuse est-elle encore possible ? *Télérama*, 17 mars 2011

<http://www.telarama.fr/scenes/une-politique-culturelle-ambitieuse-est-elle-encore-possible,66556.php>

➤ Document audio ou visuel :

1959 2009 les 50 ans du ministère de la Culture

<http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/VDD09001243/1959-2009-les-50-ans-du-ministere-de-la-culture.fr.html>

1959 2009 les 50 ans du ministère de la Culture, public-sénat

http://www.dailymotion.com/video/x9eb4o_evenementtable-ronde-sur-les-50-ans_news

50 ans de ministère de la Culture, France culture

<http://www.france-info.com/chroniques-debats-matin-2009-02-03-50-ans-de-ministere-de-la-culture-247316-81-189.html>

Colloque "1959-2009-2059 Ré-inventer la politique culturelle ?"

<http://www.univ-lyon2.fr/actualite/podcasts/1959-2009-2059-re-inventer-la-politique-culturelle--414240.kjsp?RH=podcasts>

Les politiques culturelles, différentes échelles d'intervention et diverses formes de territorialisations

1. Présentation de la thématique

Comme tout domaine de la vie publique (le travail, la santé, la famille...) les arts et la culture sont organisés et gérés à différentes échelles de décision, des plus « petites » (villages, communes...) aux plus vastes (Etat, Europe...) et avec toute une déclinaison d'échelles intermédiaires.

Etant donné les spécificités de ce domaine d'intervention et comme les premières séances ont permis de le montrer, on va retrouver des Institutions, des fonctions, des procédures, des modalités d'organisation, qui sont communes à tous les domaines de la vie publique et à l'inverse d'autres qui sont spécifiques parce que les œuvres d'art et les biens culturels, sont des objets singuliers et/ou spécifiques.

Dans le point qui suit les différents niveaux de décision et d'organisation des politiques seront abordés avec des exemples concrets. On notera ici que la France par son histoire, et par la forte présence de l'Etat, d'un Etat centralisé a façonné une politique culturelle qui a du mal à se départir de ce « centralisme ». D'où la nécessité en plus de démocratiser de déconcentrer et de décentraliser. La décentralisation étant avec la démocratisation le deuxième concept fort et transversal de l'analyse des politiques culturelles.

On notera que les équilibres en place sont susceptibles de bouger et de se transformer avec la réforme territoriale en cours et quand bien même les arts et la culture y auraient un traitement spécifique.

La loi

« La loi du 16 décembre 2010, portant réforme des collectivités territoriales, représente l'aboutissement du chantier prioritaire lancé en 2008 par le chef de l'Etat. Le projet de réforme a fait l'objet de nombreux aménagements.

La publication de la loi du 16 décembre 2010 est l'aboutissement du processus de réflexion lancé en 2008, avec la constitution du Comité Balladur (Comité pour la réforme des collectivités locales), et qualifié de chantier prioritaire par le président de la République.

Ce processus visait la simplification des structures territoriales telles les communes, intercommunalités, départements et régions, la réduction du nombre d'échelons territoriaux, la clarification des compétences et des financements.

L'adoption du projet de réforme, qui a fait l'objet de nombreux aménagements, n'a cependant pas apaisé les inquiétudes des élus locaux, eu égard aux questions laissées en suspens par la loi concernant les compétences et les ressources.

De nouvelles institutions

La loi modifie en profondeur l'architecture institutionnelle locale, tout en maintenant l'existence de la région et du département.

-Elle prévoit notamment le remplacement des conseillers généraux et des conseillers régionaux par un nouveau type d'élu local : le conseiller territorial. Siégeant à la fois au conseil général et au conseil régional, il sera élu pour 6 ans au scrutin uninominal majoritaire à deux tours, dans le cadre de cantons redécoupés. Cette disposition doit permettre de réduire le nombre d'élus en vue de dégager des économies et de renforcer le poids de l'élu local.

-Dans un souci de renforcement de compétitivité avec des grandes agglomérations, les départements ou régions pourront fusionner. Cela ne sera cependant possible qu'avec l'accord de toutes les assemblées concernées et de la population consultée par référendum.

-Une nouvelle catégorie d'Etablissements Publics de Coopération Intercommunale (EPCI) est par ailleurs créée : la métropole. Destinée aux zones urbaines atteignant 500000 habitants (à l'exception de l'Île-de-France), elle a vocation à se substituer aux collectivités pré-existantes sur son territoire que sont les communes, communautés et conseil général.

Les EPCI de plus de 300000 habitants auront également la possibilité d'évoluer, toujours sur la base du volontariat, en pôles métropolitains.

-De plus, afin que l'ensemble du territoire soit couvert par des structures intercommunales avant le mois de juin 2013, la loi prévoit notamment un nouveau dispositif pour faciliter la fusion entre plusieurs communes : "les communes nouvelles". La création d'une nouvelle commune sera autorisée à la condition que cette demande émane d'au moins les 2/3 des conseils municipaux des communes d'un même EPCI, sachant que ces conseils municipaux doivent en outre représenter plus des 2/3 de la population totale.

Incidences pour les Départements et les Régions

La loi votée le 16 novembre 2010 prévoyait le maintien de l'existence des départements et des régions, mais elle prévoyait plus précisément la spécialisation de leurs compétences.

Ainsi, à partir du 1er janvier 2015, les départements et régions ne disposeraient plus de la clause de compétences générale. Ils seraient dotés de "compétences exclusives", compétences qui ne pourraient être exercées par un autre niveau de collectivité.

A partir de cette date, aucun projet communal ou intercommunal ne pourrait bénéficier du cumul des subventions départementales et régionales si les conseillers territoriaux n'avaient pas adopté "un schéma d'organisation des compétences et de mutualisation des services". Ce schéma était destiné à fixer, entre la région et les départements qui la composent, les délégations de compétences, ainsi que l'organisation de leurs interventions financières. Néanmoins, cette interdiction ne devait pas s'appliquer aux domaines du sport, du tourisme et de la culture.

En Juillet 2011, la forte mobilisation des artistes, des acteurs culturels, des membres des personnels, des agents du Ministère de la Culture et de la communication, pour défendre l'art et la culture dont la création, a permis d'obtenir les résultats suivants:

-pour les Départements et les Régions:

- Le maintien de la compétence culturelle et sportive
- Le maintien des financements croisés

Les collectivités territoriales et la culture : des beaux-arts à l'économie créative

La montée en puissance des politiques culturelles des collectivités territoriales, et leur rôle désormais reconnu dans la vie culturelle nationale constituent incontestablement une des mutations majeures des trente dernières années dans la longue histoire des politiques publiques de la culture. Certes, l'implication des collectivités territoriales est ancienne, notamment pour les grandes villes, mais le second *xe* siècle enregistre des inflexions sensibles, dès les années soixante pour certaines collectivités, qui affichent la volonté de mettre en œuvre de véritables politiques culturelles.

Le temps des beaux-arts

Une tradition ancienne pour les municipalités

Les collectivités territoriales n'ont pas attendu les premières mesures de décentralisation culturelle impulsées par l'État, essentiellement à partir des débuts de la IV^e République, pour intervenir dans les domaines artistiques et culturels. La Révolution française voit la constitution à la fois des institutions municipales modernes, et des premières institutions patrimoniales. La politique des révolutionnaires, bien que centralisée, n'oublie pas le reste du territoire. La création d'un réseau d'écoles centrales doit être accompagnée de celle de bibliothèques et de musées. Mais la loi du 8 pluviôse an XI (28 janvier 1803) laisse ces bibliothèques « à la disposition et sous la surveillance des municipalités », tandis que les musées suivent une trajectoire parallèle : à l'origine des musées ouverts dans les principales villes de province, on trouve les initiatives de la Convention qui constitue avec les tableaux confisqués un dépôt auprès de chaque école centrale au chef-lieu de chaque département. De plus, en 1801, l'État décide de créer un musée dans quinze grandes villes (v. Notice 8).

Si l'État montre la voie, et poursuit une politique de dépôts, ce sont désormais les initiatives locales qui seront dans ces deux domaines décisives. Les bibliothèques et les musées municipaux étaient nés, et l'État se déchargeait pour longtemps de ce patrimoine au profit des municipalités. Aussi, tout au long du XIX^e siècle, les municipalités gèrent et financent musées, bibliothèques mais également conservatoires ; elles octroient également des subventions aux théâtres et au mouvement associatif en pleine structuration. L'aide à la création n'est pas oubliée, et passe notamment par les nombreuses commandes publiques, qui font de ce temps un véritable âge d'or de la statuosmanie. Le théâtre municipal, haut lieu du lyrique, reste le point d'ancrage de la vie culturelle de bien des villes de province. Et très souvent, c'est la question de sa gestion qui est à l'origine des premiers débats de fond sur la légitimité d'un service public municipal dans ces domaines (v. Notice 9). Les discours sont en premier lieu liés au rayonnement culturel et au prestige des villes : les grands musées des Beaux-arts de province, issus des confiscations révolutionnaires, ainsi que les bibliothèques, se prêtent parfaitement à cette rhétorique, bien souvent doublée d'un discours identitaire. Ces institutions culturelles bénéficient, lors du Second empire, des grands chantiers urbains qui caractérisent cette période.

La République, les élus et le prestige de la cité

Les débuts de la III^e République voient une première mutation d'envergure : partie prenante du modèle républicain, le discours se colore d'une texture pédagogique ancrée dans les réalités sociales. La majorité radicale du Conseil municipal de Paris par exemple, construit de 1874 à 1884 un programme cohérent autour de la volonté de « donner l'art au peuple ». Sur le terrain municipal, les premières réalisations qui visent à matérialiser cet idéal sont contemporaines des débats suscités par l'Affaire Dreyfus, qui alimentent la scène intellectuelle nationale. Porté par les républicains et les radicaux, le discours sur la démocratisation ne fait pas l'unanimité à l'extrême gauche. Aussi, bien des socialistes considèrent la question sociale comme prioritaire, et assimilent l'intervention municipale dans les domaines artistiques aux plaisirs de la société bourgeoise. De fait, c'est bien souvent par la question de la gestion du théâtre municipal que les socialistes viendront progressivement à ces problématiques¹.

Il faut attendre l'entre-deux-guerres pour que le thème de la démocratisation – les contemporains utilisent le terme de « popularisation » – intègre l'ensemble du dispositif discursif de la gauche française. Le changement de stratégie amorcé lors du second semestre 1934 par le Parti communiste favorise cette situation : la réappropriation de l'héritage culturel national, et l'abandon d'une culture prolétarienne spécifique participent de la logique nouvelle qui mènera à la victoire électorale du Front populaire, en 1936. La « banlieue rouge »² sera le premier terrain des expérimentations communistes. Le critère politique s'avère le plus déterminant : les conceptions de l'action municipale sont imprégnées des cultures politiques propres aux différents partis. Au cours des années vingt et trente, le discours sur le prestige de la cité demeure cependant actif, mais s'infléchit nettement en prenant en compte de manière plus précise les réalités économiques. Dans bien des villes, la volonté d'attirer des touristes permet aux municipalités de valoriser leurs investissements dans les institutions patrimoniales et de légitimer l'aide accordée aux fêtes et aux premiers festivals. L'entre-deux-guerres est une période capitale pour la sensibilisation des élus. Le poids des institutions patrimoniales héritées (musée des Beaux-arts et bibliothèque d'étude), l'importance du théâtre lyrique dans les préoccupations municipales, ou encore le rôle essentiel joué par le premier magistrat de la cité se retrouvent dans la plupart des grandes villes. Pendant cette période, l'État est singulièrement absent tant au plan financier qu'administratif. Si on excepte une éphémère décentralisation lyrique impulsée pendant la décennie qui précède la Grande Guerre, les rares transferts financiers sont érodés par l'inflation des années vingt. À ce titre, il faut insister sur le rôle déstabilisateur du premier conflit mondial. L'entre-deux-guerres est cependant marqué par une tentative de reprise en main des établissements patrimoniaux, bibliothèques et musées par l'État. Cette mutation est également portée par des milieux professionnels dans une logique pleinement corporatiste.

Description générale du système et des échelles

Au sein du gouvernement, le Ministre de la culture et de la communication participe à la définition et à la mise en œuvre de la politique nationale, et est plus particulièrement chargé des affaires culturelles. Le Ministre de la culture et de la communication exerce une autorité politique sur les services du ministère. Il détermine les priorités et les orientations générales de l'action du ministère. Pour cela, il décide de la répartition des moyens budgétaires entre les services et donne des directives générales pour leur affectation. Cette répartition prend corps dans le projet de budget, elle est soumise aux orientations générales déterminées par le gouvernement, sous l'autorité du Premier ministre, et à l'aval du Parlement.

En ce qui concerne l'intervention de l'État dans le domaine de la culture, d'autres ministères réalisent, dans le cadre de leurs missions propres ou de manière indirecte, d'importantes dépenses en faveur de la culture. Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation et de la recherche et le Ministère des affaires étrangères sont les principaux ministères concernés. Leur action culturelle est diverse : formation aux disciplines artistiques, conservation de bibliothèques spécialisées, de musées nationaux, du patrimoine monumental et des archives historiques des ministères, action culturelle à l'étranger et communication.

Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation et de la recherche a, par exemple, la tutelle des musées d'histoire naturelle ainsi que celle de l'Institut de France et de l'Académie; le Ministère des affaires étrangères est chargé des échanges culturels, linguistiques et de l'enseignement du français à l'étranger, à travers le réseau des établissements culturels français à l'étranger, des alliances françaises, des écoles françaises et de l'agence pour l'enseignement du français à l'étranger.

Au niveau régional, départemental et local, ce sont les conseils régionaux (régions), généraux (départements), et municipaux (communes), élus au suffrage universel, qui sont chargés de l'administration

territoriale de la République. Ces collectivités territoriales ne dépendent pas de l'État et s'administrent librement, sans aucune tutelle ou hiérarchie entre elles, dans le respect des lois de la République. Elles exercent, chacune au niveau de la circonscription territoriale qui est la sienne, un certain nombre de compétences définies par les lois de décentralisation.

Les interventions des collectivités territoriales en matière culturelles sont très importantes, en particulier celles des communes, qui gèrent une bonne partie des équipements culturels et qui mettent en œuvre un grand nombre d'événements culturels sur leur territoire (festivals). Ces interventions se font en partie en partenariat avec le Ministère de la culture et de la communication.

La coopération entre ministères et entre l'État et les collectivités territoriales

La coopération entre le Ministère de la culture et de la communication et les collectivités territoriales

L'Etat exerce, à travers le Ministère de la culture et de la communication, un encadrement réglementaire de certaines activités culturelles mises en œuvre par les collectivités territoriales. Il s'agit de la conservation des archives, du contrôle scientifique et technique des musées et des bibliothèques, ainsi que du contrôle scientifique, technique et pédagogique des établissements de formation artistique et culturelle (écoles de musique, écoles d'arts...).

L'une des principales caractéristiques de l'action culturelle publique étant, en France, l'action conjointe des différents acteurs publics, aux différents niveaux, national, régional, départemental et local, de nombreuses institutions, actions et dispositifs culturels sont co-financés par ces acteurs qui nouent ainsi des partenariats durables. Les principaux exemples en sont : les associations de développement musical et chorégraphique (et parfois dramatique) à l'échelle régionale ou départementale, les instituts et centres de formation des enseignants de la musique et de la danse, les centres d'art contemporain, les centres culturels de rencontre, les scènes nationales, les orchestres et opéras de région, les agences régionales de coopération pour le livre ou encore les centres de restauration du patrimoine... Nombreuses parmi ces institutions sont celles qui bénéficient d'un label et/ou s'inscrivent dans le cadre d'un réseau national. Les poids des différents acteurs publics dans le financement de ces structures est variable selon leur nature mais aussi parfois entre structures de même type.

Des dispositifs spécifiques ont été instaurés : les Fonds régionaux d'acquisition des musées (FRAM) et les Fonds régionaux d'acquisition des bibliothèques (FRAB), alimentés à parité par le Ministère de la culture et de la communication et les Régions ; ils sont consacrés à l'acquisition d'œuvres d'art et à l'enrichissement des collections des musées et des bibliothèques des collectivités territoriales. Des fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) ont aussi été créés, sous forme associative, pour constituer au niveau de chaque région, une collection d'art contemporain et mener des actions de sensibilisation et de diffusion de l'art contemporain.

De plus, des accords conventionnels ou contractuels spécifiques sont signés entre le Ministère de la culture et de la communication et les collectivités locales dans le but de mettre en œuvre des actions ou interventions culturelles à une échelle territoriale donnée les « conventions de développement culturel », cadre le plus large, accompagnent et soutiennent la définition et la mise en œuvre d'un projet culturel local ; des conventions « villes d'art » et « villes et pays d'art et d'histoire », mais aussi des conventions portant sur l'inventaire ou l'ethnologie, concernent la valorisation du patrimoine ; des conventions ville-architecture », « ville-lecture » ou « ville-cinéma » favorisent les actions conjointes et le développement culturel dans les domaines en question.

Par ailleurs, il existe des cadres plus larges (non spécifiquement culturels) de partenariat et de contractualisation entre l'État et les collectivités territoriales, comme les contrats de plan État/régions, ou

les contrats de ville. Les contrats de plan définissent des priorités d'investissement conjoint, pour une période de 7 ans, visant au développement économique, social et culturel des régions. Les contrats de ville définissent un ensemble d'actions concertées entre les différents ministères et les communes qui rencontrent des difficultés d'ordre économique, social ou urbain.

Les contrats de plan Etat-régions et les contrats de ville ont souvent un volet culturel important, qui peut porter, par exemple, sur les enseignements artistiques, la formation professionnelle ou l'aménagement culturel du territoire.

De plus, les lois sur la coopération intercommunale et sur l'aménagement et le développement du territoire (lois du 25 juin 1999 et du 12 juillet 1999) ont débouché sur la création de nouvelles structures ou dispositifs de coopération intercommunale à travers lesquels le Ministère promeut la prise en compte des aspects culturels.

La coopération entre le Ministère de la culture et de la communication et les autres ministères

D'autres ministères autres que celui chargé de la culture et de la communication participent directement à l'action culturelle publique. Au-delà de leurs propres dépenses et programmes culturels, des actions conjointes sont menées avec le Ministère de la culture et de la communication, qui s'inscrivent le plus souvent dans le cadre de conventions conclues entre les ministères.

Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation et de la recherche et le Ministère de la culture et de la communication mettent en oeuvre le Plan de cinq ans pour les arts et la culture à l'école.

Le rôle des collectivités territoriales

Les lois de décentralisation

Les villes, grandes et moyennes sont investies de longue date dans l'action culturelle depuis le XIXe siècle, nombre d'entre elles administrent et financent des bibliothèques, des musées, des théâtres, des conservatoires municipaux, et subventionnent des associations culturelles et des sociétés savantes. Depuis les années 1960, d'autres communes, de plus en plus petites, ont également développé des politiques culturelles parfois ambitieuses.

Les lois de décentralisation de 1982 et 1983 ont confirmé ce rôle, et encouragé leur action avec l'appui des Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC), services déconcentrés du Ministère de la culture. Ces mêmes lois ont également opéré deux transferts de compétences, au profit des départements : les bibliothèques centrales de prêt et les services d'archives départementales.

Les compétences : entre déconcentration des services de l'État et décentralisation

Aucun partage des responsabilités culturelles n'a été effectué entre les communes, les départements et les régions, devenus alors collectivités territoriales de plein exercice.

C'est un mode d'action publique fondé sur la coopération qui prévaut désormais. Néanmoins, si le rôle de l'Etat reste considérable, la part des collectivités locales (communes, départements, régions) dans le financement public de la culture s'est fortement accrue, jusqu'à représenter aujourd'hui près de 60 %.

Les communes peuvent intervenir dans tous les secteurs de la culture : conservation et animation du patrimoine, création et diffusion du spectacle vivant, promotion du livre et de la lecture, enseignements artistiques... Dans cette perspective, un nombre croissant de communes se sont dotées depuis les années 1960-1970 d'élus délégués à la culture et de services culturels de plus en plus étoffés. Leur intervention dépend de leur seule volonté politique, sauf dans le domaine des archives, qu'elles ont obligation de conserver et de rendre accessibles aux chercheurs comme aux citoyens. Les modalités de leur intervention sont soumises au pouvoir réglementaire de l'Etat.

Les partenariats

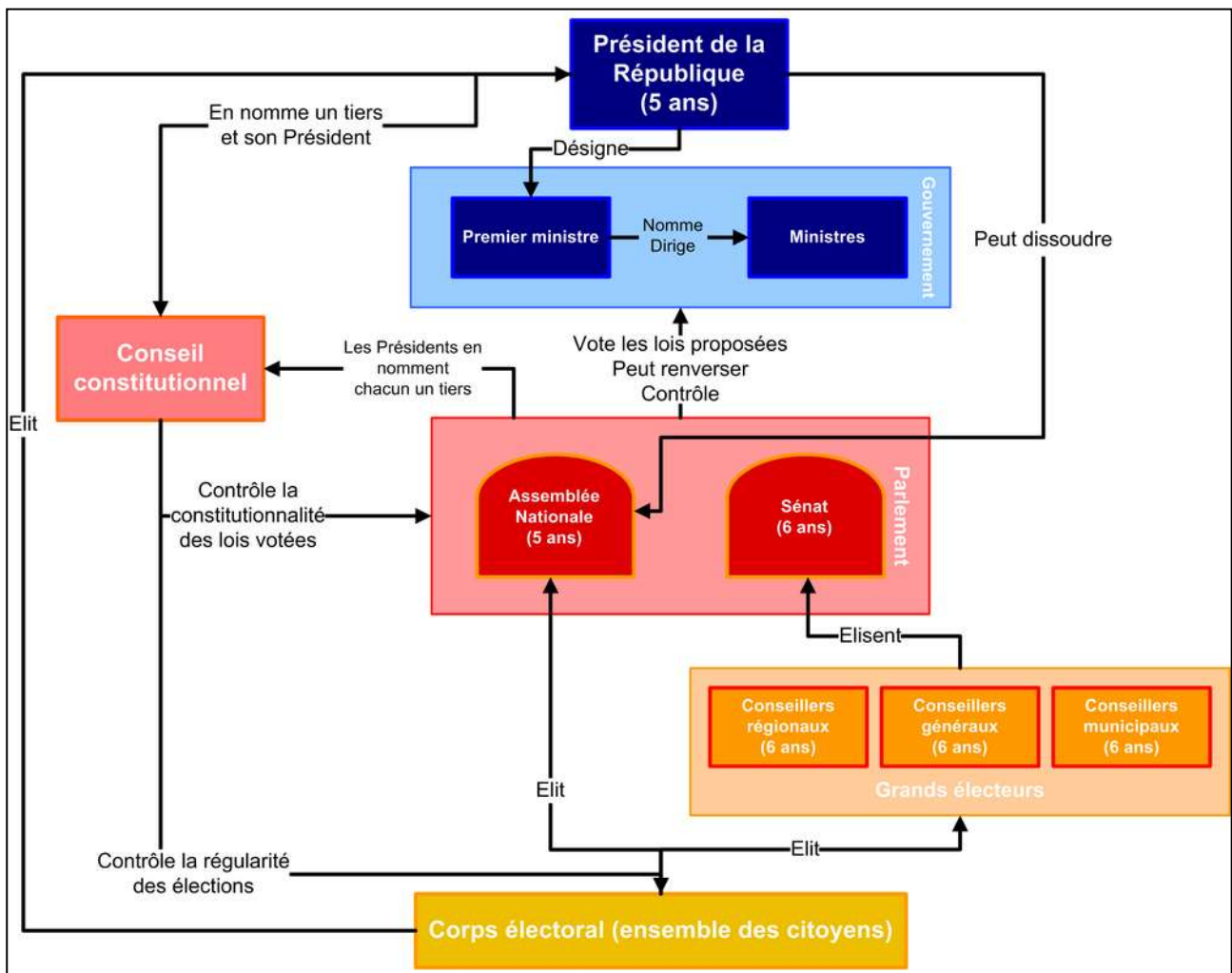
L'organisation de la coopération entre les différents acteurs, publics et privés, de l'action culturelle, s'exprime par un ensemble de procédures contractuelles, à objet plus ou moins spécialisé : conventions de développement culturel, conventions Ville et Pays d'Art et d'Histoire, conventions Villes-Cinéma, Villes-Arts plastiques, contrats locaux pour l'éducation artistique, mais aussi volets culturels des Contrats de Ville, des Grands Projets Urbains, des Contrats de Plan Etat-Région... la multiplication et parfois le chevauchement de ces dispositifs pouvant s'avérer d'un maniement complexe.

Le territoire

Bon nombre de villes sont partenaires d'équipements nationaux. Elles s'attachent ainsi à amplifier les politiques culturelles menées par l'État. Cependant, situées au plus près des réalités locales et des habitants, les collectivités locales s'efforcent de développer l'irrigation culturelle du territoire par le développement de la lecture publique et de l'éducation artistique, par le soutien à des événements culturels (festivals...), par la préservation et la mise en valeur du patrimoine... Elles sont aussi le principal et parfois le seul soutien des associations culturelles et des pratiques culturelles et artistiques amateurs et émergentes.

Source : portal.unesco.org/culture/en/files/34716/...doc/France.doc

1. L'Etat et ses ministères, le ministère de la culture





Services déconcentrés

Directions régionales des affaires culturelles : Alsace, Aquitaine, Auvergne, Bourgogne, Bretagne, Centre, Champagne-Ardenne, Corse, Franche-Comté, Guadeloupe, Guyane, Île-de-France, Languedoc-Roussillon, Limousin, Lorraine, Martinique, Midi-Pyrénées, Nord-Pas-de-Calais, Basse-Normandie, Haute-Normandie, Pays de la Loire, Picardie, Poitou-Charentes, Provence-Alpes-Côte d'Azur, La Réunion, Rhône-Alpes. Unités territoriales des DRAC implantées dans les départements : les services territoriaux de l'architecture et du patrimoine (STAP).

Services à compétence nationale

Aquarium de la Porte Dorée - Archives nationales (sites de Paris, Fontainebleau et Pierrefitte-sur-Seine) - Archives nationales d'Outre-Mer - Archives nationales du monde du travail - Centre de recherche et de restauration des musées de France - Département des recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines - Laboratoire de recherche des monuments historiques - Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine - Mobilier national (manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie) - Musée Clémentineau et de Latrè de Tassigny - Musée d'archéologie nationale et domaine national de Saint-Germain-en-Laye - Musée de l'Orangerie - Musée de la porcelaine Adrien Dubouché - Musée de la Préhistoire - Musée de la Renaissance-château d'Ecouen - Musée de Port-Royal des Champs - Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée - Musée des plans et reliefs - Musée du château de Malmaison et de Bois-Préau (annexes : Maison Bonaparte et musée de l'Ile d'Aix) - Musée du château de Pau - Musée du château et domaine national de Compiègne - Musée du Moyen-Âge-Thermes et hôtel de Cluny - Ecole nationale supérieure d'architecture de Nancy - Musée franco-américain du château de Blérancourt - Musée Magnin - Musée national Marc Chagall - Musée national Picasso - Musée Picasso-La guerre et la paix - Service des bibliothèques des Archives et de la documentation générale des musées de France - Service national des travaux.

Établissements publics

Académie de France à Rome-Villa Médicis - Bibliothèque nationale de France - Bibliothèque publique d'information - Centre des monuments nationaux - Centre national d'art et de culture Georges Pompidou - Centre national de la chanson, des variétés et du jazz - Centre national de la Danse - Centre national des Arts plastiques - Centre national du livre - Cité de l'architecture et du patrimoine - Cité de la Musique - Cité nationale de l'histoire de l'immigration - Comédie-Française - Conservatoire national supérieur d'Art dramatique - Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Lyon - Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris - Domaine national de Chambord - Ecole du Louvre - Ecole nationale supérieure des beaux arts de Bourges - Ecole nationale supérieure des beaux arts de Cergy-Pontoise - Ecole nationale supérieure des beaux arts de Dijon - Ecole nationale supérieure d'art décoratif de Limoges-Aubusson - Ecole nationale supérieure des beaux arts de Nancy - Ecole nationale supérieure d'art de Nice-Villa d'Arson - Ecole nationale supérieure de création industrielle-Les Ateliers - Ecole nationale supérieure de la photographie d'Arles - Ecole nationale supérieure des arts décoratifs de Paris - Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris - Ecole nationale supérieure des métiers de l'image et du son - Ecole nationale supérieure d'architecture de Marne-la-Vallée - Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville - Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais - Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-Val-de-Seine - Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-La Vilette - Ecole nationale supérieure d'architecture de Versailles - Ecole nationale supérieure d'architecture et de paysage de Bordeaux - Ecole nationale supérieure d'architecture de Bretagne - Ecole nationale supérieure d'architecture de Clermont-Ferrand - Ecole nationale supérieure d'architecture de Grenoble - Ecole nationale supérieure d'architecture de Montpellier - Ecole nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille - Ecole nationale supérieure d'architecture de Lyon - Ecole nationale supérieure d'architecture de Marseille - Ecole nationale supérieure d'architecture de Nancy - Ecole nationale supérieure d'architecture de Nantes - Ecole nationale supérieure d'architecture de Normandie - Ecole nationale supérieure de Saint-Etienne - Ecole nationale supérieure d'architecture de Strasbourg - Ecole nationale supérieure d'architecture de Strasbourg - Ecole nationale supérieure d'architecture de Toulouse - Etablissement public de maîtrise d'ouvrage des travaux culturels - Etablissement public du Grand Palais des Champs Elysées - Etablissement public du parc et de la Grande Halle de la Villette - Etablissement public Sévres-Cité de la céramique - Institut national de l'histoire de l'art - Institut national de recherches archéologiques préventives - Institut national du patrimoine - Musée d'Orsay - Musée des arts asiatiques Guimet - Musée du Louvre (Musée Eugène Delacroix) - Musée du quai Branly - Musée et domaine national de Versailles - Musée et domaine national du Château de Fontainebleau - Musée Eugène Delacroix - Musée Gustave Moreau - Musée Jean-Jacques Herrer - Musée Rodin - Opéra national de Paris - Réunion des musées nationaux - Théâtre de l'Europe - Théâtre national de l'Odéon - Théâtre national de Chailot - Théâtre national de l'Opéra-Comique - Théâtre national de la Colline - Théâtre national de Strasbourg - Universcience (Palais de la découverte et Cité des sciences et de l'industrie).

2. Quelle est la différence entre la décentralisation et la déconcentration ?

La décentralisation vise à donner aux collectivités locales des compétences propres, distinctes de celles de l'État, à faire élire leurs autorités par la population et à assurer ainsi un meilleur équilibre des pouvoirs sur l'ensemble du territoire. La décentralisation rapproche le processus de décision des citoyens, favorisant l'émergence d'une démocratie de proximité.

La déconcentration est une notion bien distincte ; elle vise à améliorer l'efficacité de l'action de l'État en transférant certaines attributions de l'échelon administratif central aux fonctionnaires locaux, c'est à dire aux préfets, aux directeurs départementaux des services de l'État ou à leurs subordonnés.

La décentralisation est un transfert de compétences de l'État à des institutions distinctes de lui, ici, les collectivités territoriales. La déconcentration consiste, quant à elle, également en une délégation de compétences, mais à des agents ou organismes locaux appartenant à l'administration d'État. À la différence des collectivités territoriales, ils sont soumis à l'autorité de l'État et ne disposent d'aucune autonomie.

Les collectivités territoriales bénéficient d'une certaine autonomie de décision et de leur propre budget (principe de libre administration) sous la surveillance d'un représentant de l'État (l'autorité de tutelle : le préfet). Ce n'est pas un supérieur hiérarchique, il veille simplement à la légalité des actes émis par les collectivités territoriales. Ce contrôle est la contrepartie nécessaire du principe de libre administration des collectivités et rappelle le caractère unitaire de l'État.

Cette relative autonomie permet aujourd'hui de traiter la diversité des situations locales afin d'y apporter des réponses adaptées. Ainsi dans le domaine de l'enseignement, le département, et non le ministère de l'Éducation nationale, décide et assure la construction ou la réparation des collèges nécessaires sur son territoire. Il peut même en devenir le propriétaire depuis la loi du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales.

Le mouvement de décentralisation a contribué à transformer la société française. Avec le transfert de pouvoirs nouveaux aux élus locaux, la démocratie a progressé, les attentes des citoyens s'expriment mieux qu'auparavant et des réponses plus concrètes sont apportées. Depuis la révision constitutionnelle du 28 mars 2003, on assiste à une relance du processus de décentralisation.

➤ Corpus de textes et documents de travail :

Politique nationale / politique locale

[Texte pdf](#)

Vincent Dubois, Postface, Les politiques culturelles locales en France : enjeux et institutionnalisation (2002) p. 413-422

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/49/49/69/PDF/Postface.pdf>

Historique des établissements publics

[Texte pdf](#)

L'Europe et la culture

[Texte pdf](#)

3. Les collectivités territoriales

L'expression collectivité locale désigne dans le langage courant ce que la Constitution nomme "collectivité territoriale". En effet, jusqu'à la révision constitutionnelle du 28 mars 2003, les deux termes apparaissaient dans la Constitution : collectivité locale à l'article 34 et collectivité territoriale au titre XII. Mais depuis seule cette dernière expression figure dans la Constitution. Les collectivités sont donc désormais des "collectivités territoriales", l'expression "collectivité locale", n'étant plus juridiquement fondée.

Les collectivités territoriales sont des structures administratives françaises, distinctes de l'administration de l'État, qui doivent prendre en charge les intérêts de la population d'un territoire précis. Ainsi une commune est-elle chargée des intérêts des personnes vivant sur son territoire. La définition et l'organisation des collectivités territoriales sont déterminées par la Constitution (art. 34 et titre XII), les lois et les décrets. Ces dispositions sont rassemblées dans le Code général des collectivités territoriales.

Une collectivité territoriale est définie par trois critères :

elle est dotée de la personnalité morale, qui lui permet d'agir en justice. Alliée à la décentralisation, elle fait bénéficier la collectivité territoriale de l'autonomie administrative. Elle dispose ainsi de son propre personnel et de son propre budget. Au contraire, les ministères, les services de l'État au niveau local ne sont pas des personnes morales. Il s'agit seulement d'administrations émanant de l'État ;

elle détient des compétences propres, qui lui sont confiées par le législateur (Parlement). Une collectivité territoriale n'est pas un État dans l'État. Elle ne détient pas de Souveraineté et ne peut pas se doter, de sa seule initiative, d'organes nouveaux ;

elle exerce un pouvoir de décision, qui s'exerce par délibération au sein d'un conseil de représentants élus. Les décisions sont ensuite appliquées par les pouvoirs exécutifs locaux. Depuis la révision constitutionnelle du 28 mars 2003, les collectivités se voient reconnaître un pouvoir réglementaire pour l'exercice de leurs compétences.

La commune

Qu'est-ce qu'une municipalité ?

L'expression municipalité est une expression ignorée de la loi, mais qui est fréquemment employée dans le langage courant.

La municipalité désigne, de manière courante, les organes d'une commune c'est-à-dire :

le conseil municipal : il s'agit de l'instance délibérative élue au suffrage universel direct, chargée par ses délibérations des affaires de la commune ;

l'exécutif : formé du maire et des adjoints. Le maire, élu par les conseillers municipaux lors de la première séance du nouveau conseil municipal, est seul chargé de l'administration. Mais il peut, sous sa surveillance et sa responsabilité, déléguer par arrêté une partie de ses fonctions à un ou plusieurs adjoints. Ces délégations, précises et limitées dans leur objet, peuvent être résiliées à tout moment.

Parfois, l'expression "municipalité" est employée dans un sens plus restreint, pour ne désigner que l'exécutif communal.

Intercommunalité

Désigne les différentes formes de coopération existant entre les communes. L'intercommunalité permet aux communes de se regrouper au sein d'un établissement public de coopération intercommunale (EPCI).

Le morcellement communal caractéristique du découpage institutionnel français au niveau local a suscité, dès son origine, le développement de la coopération intercommunale et la création de structures auxquelles les communes confient un ensemble de tâches qu'elles souhaitent réaliser collectivement. L'État, à défaut de parvenir à la diminution significative du nombre de communes, a cherché à atténuer les effets de cet émiettement et encadré autant qu'encouragé par des incitations financières le développement des établissements publics de coopération intercommunale (EPCI). Ce processus s'est accéléré ces dix dernières années, depuis la loi de 1999 sur le renforcement et la simplification de la coopération intercommunale. Puis, avec l'obligation

faite aux communes en 2004 de préciser l'intérêt communautaire, les intercommunalités ont dû s'emparer de la question culturelle pour définir le périmètre de leur action.

L'examen des intercommunalités révèle une grande hétérogénéité des situations. La période actuelle semble encore être celle d'une transition entre le tout municipal et l'intercommunal, elle reste propice aux tâtonnements et aux pratiques variées. La diversité des situations et des trajectoires intercommunales est une réalité qui ne se dément pas en matière culturelle.

N

Focus

Les enjeux des intercommunalités

L'analyse des politiques culturelles a mis en avant, dans tous les pays occidentaux, le rôle majeur des villes. En France, la révolution intercommunale est loin d'être, pour la culture, un phénomène subsidiaire, en dépit de ce que croyaient d'ailleurs eux-mêmes les initiateurs de la loi du 12 juillet 1999, qui en avaient fait pour ce secteur une compétence optionnelle. Le transfert de la compétence de la commune à l'intercommunalité est aujourd'hui un enjeu majeur des politiques culturelles. Et la dynamique atteinte par les compétences culturelles intercommunales est une surprise : 75 % des communautés d'agglomération ont retenu cette compétence dans leurs statuts. Une étude nationale, publiée en 2008(1), permet d'avoir une vue exhaustive de ce mouvement.

Pour en prendre la mesure, nous allons successivement aborder trois dimensions :

- un examen qualitatif et quantitatif de la dynamique actuelle ;
- l'analyse du débat stratégique sur la compétence culturelle communautaire ;
- les modèles qui se dégagent aujourd'hui, en France.

La dynamique actuelle des compétences culturelles intercommunales

Rappelons la définition de la compétence culturelle des communautés d'agglomérations (CA), aux termes de la loi Chevènement de 1999 : « Construction, aménagement, entretien et gestion d'équipements culturels et sportifs d'intérêt communautaire ».

Cette définition, où la culture a partie liée avec le sport, est très orientée sur la question des équipements, et suppose de préciser la notion d'intérêt communautaire, dont on sait aujourd'hui qu'elle dépasse largement celle d'équipement au sens strict, mais aussi que sa mise en œuvre est très diverse. Cette diversité concerne deux aspects de cette définition :

- ses modalités, en fonction des critères qui sont mobilisés pour ce faire : envergure financière ; structure des publics concernés ; rayonnement territorial, ou une combinaison de plusieurs de ces critères ;
- les domaines concernés, dont certains ne touchent pas, ou indirectement, à la notion d'équipement (exemple : un festival, un fonds de diffusion théâtrale, la mise en réseau d'équipements).

Les dynamiques intercommunales en matière de culture obéissent à deux orientations distinctes et potentiellement complémentaires :

- un projet d'identification politique communautaire : la culture apparaît, mieux que d'autres domaines, comme un moyen de symboliser l'action d'une nouvelle échelle territoriale, et favorise le repérage de l'institution auprès des citoyens ;

- une action publique partagée : certains secteurs culturels reconnaissent la pertinence de la nouvelle échelle, jugée la plus cohérente pour certains projets. Mais la diversité d'attitude est la règle : à envergure équivalente en population ou en nombre de communes, on trouve des communautés qui ne déclarent pas la compétence tout en intervenant fortement dans le secteur, comme la CA du Pays de Montbéliard, alors que d'autres, qui ont pourtant voté la compétence, ont une action beaucoup plus limitée, voire inexistante dans ce domaine.

La méthode à laquelle ont recouru les agglomérations a évolué dans le temps. Les premières à se saisir de l'enjeu culturel intercommunal répondaient à deux logiques :

- l'existence préalable d'un district ou autre EPCI déjà compétent en la matière : la CA a donc logiquement repris la compétence, et l'a souvent étendue (cas de Montpellier) ;

- une négociation entre élus, privilégiant les retombées positives en termes fiscaux et le spectre d'échange politique, a conduit à opter pour la culture alors qu'elle n'était que du ressort exclusif des communes (cas d'Armenas).

Dans un second temps, les communautés qui entrent dans le groupe des agglomérations culturellement actives ont recouru à d'autres mécanismes. La réalisation de diagnostics préalables, souvent détaillés par secteurs (Arbecq, Clermont-Ferrand), permet d'approcher la réalité humaine, politique et financière de ces transferts. Ces diagnostics permettent en général d'établir les vrais points d'accord et de désaccord au sujet de la culture.

Le débat stratégique sur la compétence culturelle

Les points de vue hostiles à la compétence culturelle communautaire sont de quatre ordres, si on les examine en fonction du type d'acteur qui émet ce type de réserves :

- les communes périphériques à la ville-centre dénoncent les charges de centralité que celle-ci souhaite leur imposer par le transfert d'équipements lourds ;
- les professionnels d'une ville-centre sont réticents à un changement de leur environnement partena-

rial, et à un nouvel impératif de négociation avec des élus locaux de petites communes ;

- les niveaux supérieurs, et notamment le conseil général, voient avec méfiance l'émergence d'un acteur qui peut dès lors occuper leur espace d'action publique (exemple : la lecture publique) ;

- certains professionnels (bibliothécaires, directeurs d'école de musique) redoutent la perte d'autonomie et la nouvelle hiérarchisation qui pourrait résulter d'un transfert de compétence.

Les points de vue favorables à l'intercommunalité culturelle sont le fait des mêmes types d'acteurs, dans des perspectives différentes :

- les communes périphériques voient dans la compétence communautaire le moyen de disposer d'équipements dont ils ne pourraient prendre l'initiative, faute de moyens ;
- les professionnels de la ville-centre se projettent dans un nouvel espace d'intervention, et donc de nouveaux défis pour leurs projets artistiques et culturels ;

- les niveaux supérieurs (et notamment le conseil général) voient dans l'intercommunalité naissante un nouvel interlocuteur culturel avec lequel mener, sur des territoires partagés, des actions conjointes ;

- certains professionnels voient dans l'action coopérative et mutualisée de nouveaux horizons pour leurs équipements (de nouvelles classes instrumentales, une politique d'animation de meilleure «vergure...).

L'équivalence sociologique des acteurs réticents et favorables à l'intercommunalité culturelle suggère trois constats :

- aucune raison abstraite et générale ne soutient telle ou telle option ;
- tout dépend de l'épaisseur propre à un territoire ;
- enfin toute réticence peut, par compromis, se changer en soutien (et réciproquement).

Cela permet de dégager trois conditions pour placer la communauté en perspective culturelle :

- un esprit de solidarité territoriale ;

- un *leadership* stable et coopératif ;

- la présence de porteurs de projets.

Les effets des transferts peuvent s'avérer spectaculaires dans le partenariat culturel public. Ainsi la part de quatre C.A. représentait, dès 2004, 43 % du total des dépenses publiques en matière de spectacle vivant en Languedoc-Roussillon, loin devant l'État (18 %), les neuf principales villes (20 %) ou les cinq conseils généraux (12 %).

Les diagnostics permettent aussi, en général, de balayer quelques idées reçues, comme celle qu'il n'existe qu'une alternative : maintenir la compétence municipale sur la culture ou tout transférer à la communauté. En réalité, plusieurs modèles existent, qui nuancent très fortement cette idée.

Les modèles

Une fois établi le constat d'une pluralité de motivations, de soutiens ou de réticences à l'égard de l'intercommunalité culturelle, il n'est pas très surprenant de constater que les stratégies d'intégration de la compétence culturelle au sein des communautés d'agglomération sont très hétérogènes. Les modèles qui suivent sont des idéaux-types, traduisant une certaine logique de transfert (on indiquera cependant en préalable qu'ils ne se retrouvent à l'état « pur » que dans peu d'agglomérations. Ils sont le reflet d'une logique dominante, à côté de laquelle peuvent exister des amorces d'actions empruntant à un autre de ces modèles – lesquels conservent leur utilité pour analyser les principes mis en œuvre.

Pour établir ces modèles, nous sommes partis d'une vision synthétique des grands domaines qui témoignent en général de la culture, en tant que catégorie d'intervention publique. Ce découpage en six domaines fait l'objet d'une classification en fonction de l'envergure (« rayonnant », « municipal », « proximité ») des objets concernés : équipements, événements.

Tableau 1 : La culture dans l'espace communautaire

Domaines	Lecture Publique	Spectacle vivant	Événements	Arts plastiques	Enseignement	Patrimoine
Rayonnant	Médiathèque centrale	Auditorium Opéra Théâtre	«Grands» festivals	Centre d'art Grand musée	Conservatoire à rayonnement régional (CRR)	Monuments historiques classés
Municipal	Bibliothèque municipale	Salles de spectacles Théâtres municipaux	Festival municipal	Musée municipal Salles d'expo	Écoles municipales agréées	Archives & patrimoine municipaux
Proximité	Bibliothèque de quartier, associative	Lieux et compagnies privés et associatifs	Fêtes de quartier	Galerie et musées privés / associatifs	Écoles associatives	Patrimoine vernaculaire Associatif

Le département

Qu'est-ce qu'un conseil général ?

Au sens strict, le conseil général est l'assemblée délibérante du département en tant que collectivité territoriale, formée par la réunion des conseillers généraux (conseillers territoriaux en 2014 après le vote de la loi de réforme du 16 décembre 2010). Dans un sens plus général, ce terme a fini par désigner la collectivité elle-même. Le mandat du conseil général est de six ans et il est renouvelé de moitié tous les trois ans.

Le conseil général, depuis la loi de décentralisation de 1982, « règle par ses délibérations les affaires du département », en particulier la création des services publics départementaux, la gestion des biens des départements et son budget.

Lors de la réunion qui suit chaque renouvellement, le conseil général, présidé par son doyen d'âge, élit son président. Il se réunit au moins une fois par trimestre, à l'initiative de son président, ou à la demande de la commission permanente (composée du président et de 4 à 15 vice-présidents) ou du tiers de ses membres, sur un ordre du jour déterminé. Il établit son règlement intérieur et peut former en son sein des commissions. La majorité absolue de ses membres est nécessaire pour que ses délibérations, entendues ici au sens de décisions prises par l'assemblée, soient valables.

Les attributions des conseillers généraux impliquent leur information sur toutes les « affaires du département qui font l'objet d'une délibération ». Ils reçoivent donc, douze jours au moins avant les sessions, un rapport sur chaque question qui leur sera soumise. Les séances sont ouvertes au public, sauf en cas de huis clos décidé par le conseil ou en cas d'agitation, le président pouvant exercer son pouvoir de « police des séances » et restreindre l'accès du public aux débats

Quel est le rôle du président du conseil général ?

Le président du conseil général est l'organe exécutif du département. Il est élu parmi les membres du conseil lors de la première séance suivant chaque renouvellement triennal de l'assemblée. Son mandat est donc de trois ans et est renouvelable.

Il est assisté d'une commission permanente au sein de laquelle sont élus les vice-présidents.

En tant qu'organe exécutif, le président du conseil général prépare et exécute les délibérations du conseil. Il est l'ordonnateur des dépenses du département et prescrit l'exécution des recettes. Chaque année, il rend compte au conseil de la situation du département.

Le président du conseil général est "seul chargé de l'administration". Il est donc le chef des services du département. Il peut cependant disposer, en cas de besoin, des services déconcentrés de l'État.

Le président gère le domaine du département. Il dispose ainsi de pouvoirs de police particuliers, notamment en matière de circulation. Il exerce la police de l'assemblée départementale en assurant le maintien de l'ordre public pendant les séances.

Le président peut déléguer, comme le maire à ses adjoints, l'exercice d'une partie de ses fonctions aux vice-présidents. Ensemble, ils constituent le bureau.

Les délégations peuvent être annulées à tout moment.

Quelle est la fonction d'un préfet ?

Institués par Napoléon en 1800, les préfets ont vu leur rôle profondément transformé par la décentralisation. Jusqu'en 1982, ils remplissaient une double mission à la tête du département : ils représentaient l'État et détenaient le pouvoir exécutif. En 1982, ils ont dû céder ce pouvoir aux collectivités territoriales. Leurs attributions ont été alors redéfinies, puis précisées par la loi du 6 février 1992 et plus récemment par le décret du 29 avril 2004.

Le préfet reste le "dépositaire de l'autorité de l'État dans le département". Il demeure responsable de l'ordre public : il détient des pouvoirs de police qui font de lui une "autorité de police administrative". Il est le représentant direct du Premier ministre et de chaque ministre dans le département. Il met en œuvre les politiques gouvernementales de développement et d'aménagement du territoire à l'échelle du département. Chef de l'administration préfectorale, il dispose d'un cabinet et d'un secrétariat général. L'organisation-type d'une préfecture comprend trois directions (réglementation, affaires décentralisées, action de l'État). Le préfet est assisté dans chaque arrondissement par un sous-préfet.

Le préfet est chargé de contrôler les actes des collectivités territoriales

Le préfet exerçait auparavant un contrôle "a priori" sur les actes des collectivités, qui a été supprimé par la loi du 2 mars 1982. Désormais, il exerce une tutelle « a posteriori » et ne peut que déférer les actes des autorités qu'il contrôle au tribunal administratif, qui apprécie s'il doit en prononcer l'annulation en tant qu'actes « contraires à la légalité ». Dans la pratique, le nombre de saisines de la justice administrative est faible (environ mille cinq cents déférés préfectoraux chaque année pour plus de 6 millions d'actes transmis).

La région

Qu'est-ce qu'un conseil régional ?

Le conseil régional est l'assemblée délibérante de la région. Il est composé des conseillers régionaux (conseillers territoriaux en 2014 après adoption du projet de réforme de 2009) et règle par ses délibérations les affaires de la région. Il émet des avis sur les problèmes de développement et d'aménagement pour lesquels il doit être obligatoirement consulté.

Le conseil régional élabore son règlement intérieur qui détermine notamment le nombre, les compétences et le mode de fonctionnement des commissions.

Les conseils régionaux ont les mêmes conditions de fonctionnement que les conseils généraux :

- réunions plénières au moins une fois par trimestre à l'initiative du président ou à la demande de la commission permanente ou du tiers des membres sur un ordre du jour déterminé ;
- information des conseillers régionaux assurée par un rapport sur chacune des affaires à débattre adressé au moins douze jours avant la séance ;
- séances ouvertes au public, sauf en cas de huis clos décidé par le conseil ou en cas d'agitation, le président pouvant exercer son pouvoir de "police des séances" et restreindre l'accès du public aux débats.

En cas d'impossibilité de fonctionnement, le gouvernement peut dissoudre le conseil régional par décret en Conseil des ministres.

De façon similaire aux conseils généraux, la commission permanente est une émanation du conseil régional, composée du président et des vice-présidents du conseil régional ainsi que d'un ou plusieurs autres membres. Le conseil peut lui déléguer une partie de ses fonctions, à l'exception de celles concernant le vote du budget, l'approbation du compte administratif (budget exécuté). La commission permanente remplace de fait le conseil entre ses réunions.

Qui dirige la région ?

Le président du conseil régional dirige la région, en tant qu'organe exécutif, assisté de la commission permanente et du bureau. L'élection du président a lieu lors de la première réunion suivant le renouvellement du conseil régional. Il est élu par le conseil et parmi ses membres à la majorité absolue aux deux premiers tours de scrutin, à la majorité relative au troisième tour.

La durée de son mandat est de six ans.

Ses attributions sont en grande partie identiques à celles du président du conseil général :

- il réunit le conseil, qu'il préside et dont il assure la police (ordre du jour, suspensions de séance, rappel du règlement...);
- il prépare et assure l'exécution des délibérations du conseil. Ainsi, il prescrit les recettes et ordonne les dépenses. Il signe les arrêtés et les conventions de la région qu'il représente en justice. Chaque année, il rend compte au conseil régional de la situation de la région ;
- il est le chef de l'administration régionale. Il dispose en cas de besoin des services déconcentrés de l'État ;
- il gère le domaine régional.

Le président peut déléguer une partie de ses fonctions à des vice-présidents désignés parmi les membres de la commission permanente. Ils forment le bureau.

Indépendamment de ces fonctions légales, la présidence d'un conseil régional induit une responsabilité politique de premier plan. Elle confère à son titulaire une notoriété, des moyens d'expression et d'action souvent comparables à ceux qu'offre une fonction gouvernementale

Qu'est-ce qu'un préfet de région ?

L'administration régionale a été mise en place dans les années 1960. Les "régions de programme" puis "circonscriptions d'action régionale", embryons des futures régions, avaient alors à leur tête des "préfets coordonnateurs".

Les attributions du préfet de région sont actuellement régies par le décret du 29 avril 2004 (qui se substitue au décret du 10 mai 1982, qui lui-même reprenait largement les dispositions d'un décret de 1964).

Le préfet de région est le préfet du département dans lequel se situe le chef-lieu de la région. Il remplit à cet égard, dans ce département, la totalité des prérogatives d'un préfet de département.

Il assure également un rôle administratif, économique et politique dans le cadre de la région :

il dirige les services déconcentrés régionaux de l'État ;
 il doit relayer la politique du gouvernement sur les grands projets, par exemple celui de l'intercommunalité ou de la mise en place des schémas de services collectifs ou de suivi des programmes de l'Union européenne ;
 il contrôle la légalité et le respect des règles budgétaires des actes de la région et de ses établissements publics ;
 il préside le comité de l'administration régionale (CAR) qui réunit les préfets de département et les chefs de services déconcentrés régionaux de l'État. C'est après l'avoir consulté qu'il arrête le projet d'action stratégique de l'État dans la région ;
 il prépare, par ses informations et ses propositions, les politiques de développement économique et social et d'aménagement du territoire. Ainsi, est-il chargé de la négociation puis du déroulement des contrats de plan État-régions (contrats de projets depuis 2007).

Afin d'assurer la mise en œuvre de ces politiques, le préfet de région a depuis 1992 le pouvoir de fixer (après consultation du CAR) les "orientations nécessaires" à l'intention des préfets de département qui sont obligés d'y conformer leurs décisions. Le décret du 29 avril 2004 renforce les pouvoirs du préfet de région, désormais chargé de l'animation et de la coordination de l'action des préfets de département.

Source : <http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/ce-2011-1.pdf>

➤ Corpus de textes et documents de travail :

Territorialisation

Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*, (lire chap. IV, Les collectivités territoriales)

<http://www.cairn.info/les-politiques-publiques-de-la-culture-en-france--9782130579038.htm>

Guy Saez, « La dynamique de la coopération culturelle : de la décentralisation à la territorialisation de l'action publique »

[Texte pdf](#)

Jérôme Bouet, 21 propositions pour relancer le partenariat entre l'Etat et les collectivités territoriales, rapport 2010

[Texte pdf](#)

Culture, territoire et démocratie locale : une valse à trois, Territoires, n°499, 01/06/09,

[Texte pdf](#)

Régions

Les DRAC

[Texte pdf](#)

Régions : l'envol des politiques culturelles

<http://www.policultures.fr/ttpppsss1/143.pdf><http://www.policultures.fr/ttpppsss1/143.pdf>

« Picardie : qu'est-ce qu'une région ? », *Policultures*, n° 135

[Texte pdf](#)

« L'envol des politiques régionales », *Policultures*, n°143

[Texte pdf](#)

Les Régions occupent la scène, Daniel Conrod, *Télérama*, n° 3138, du 03/03/10

[Texte pdf](#)

Département

Budgets culturels 2011 des départements

http://www.culturedepartements.org/index.php?option=com_content&view=article&id=119:sondage-express-les-budgets-culturels-2011-des-departements&catid=31:politiques-publiques&Itemid=12

Communes

Six communes face à la culture, *Télérama*, 2008 (Calais, Rodez, Chanteix, Chinon, Avignon, Guinguamp)

<http://www.telerama.fr/monde/26229-six-communes-face-la-culture-direction-calais.php>

Geneviève Béliveau-Paquin, La place des acteurs politiques dans les processus de politiques culturelles municipales : une autre conception de la médiation culturelle dans *Lien Social et politiques*, revue internationale, Montréal, n° 60, 2008.

<http://www.erudit.org/revue/lsp/2008/v/n60/019447ar.html?vue=plan>

Philippe Poirrier, « Les politiques culturelles municipales »

[Texte pdf](#)

L'intercommunalité culturelle : un état des lieux

<http://www2.culture.gouv.fr/deps/fr/2008-5interco.pdf>

Emmanuel Négrier, « Les enjeux de l'intercommunalité », dans dans Poirrier Philippe (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, 2010.

« Réforme territoriale : bouleversement et inquiétude », *Policultures*, n°142

[Texte pdf](#)

Intercommunalité

Emmanuel Négrier, Philippe Teillet, Julien Préau, Intercommunalités : le temps de la culture, Monographies complémentaires

<http://www.observatoire-culture.net/etudeinterco2/Intercomono.pdf>

Intercommunalité, un état des lieux

<http://www2.culture.gouv.fr/deps/fr/2008-5interco.pdf>

➤ **Document audio ou visuel :**

1959 2009 les 50 ans du ministère de la Culture,

<http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/VDD09001243/1959-2009-les-50-ans-du-ministere-de-la-culture.fr.html>

Lieux, acteurs, objets et activités, les arts et la culture un monde professionnel, des pratiques et des publics encadrés par les politiques culturelles

1. Présentation de la thématique

Si les arts et la culture ont fait l'objet d'une attention particulière en termes de politiques publiques c'est bien parce que ce secteur professionnel est particulier, et peut-être plus que tout autre, pose des problèmes qui ont pu transparaître au cours des points précédents.

Howard S. Becker, dans *Les mondes de l'art*, montre qu'« un monde de l'art est constitué du « réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art » ; « Tous les arts reposent ainsi sur une large division du travail. [...] Mais [...] la division du travail n'implique pas que toutes les personnes associées à la production de l'œuvre travaillent sous le même toit, [...] ni même qu'elles vivent à la même époque. Elle implique seulement que la réalisation de l'objet ou du spectacle repose sur l'exercice de certaines activités par certaines personnes au moment voulu. » De fait : « Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. »

2. Un monde professionnel spécifique

Typologie des acteurs culturels

<p>Les artistes</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ils ont des conditions et des statuts très variés. Ces différences induisent une hiérarchie sociale inérente aux catégories d'artistes. • Les artistes dits "reconnus" sont engagés dans une démarche "de création" contemporaine. L'œuvre constituant leur référence.
<p>Les professionnels de la médiation</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Ces médiateurs qualifiés interviennent entre l'œuvre et le public sur les lieux de spectacle ou d'exposition ; dans les écoles d'art et dans les musées. • Les stratégies d'accompagnement de ces médiateurs dépendent de la place qu'ils occupent dans le champ culturel et des logiques professionnelles auxquelles ils se rattachent.
<p>Les associations</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Elles sont des supports de mise en œuvre d'actions culturelles reconnues par la DRAC. Plusieurs types : <ul style="list-style-type: none"> - Maison de la Culture - Centre Dramatique National - CAUE - MJC - Associations à vocation culturelle ou patrimoniale.

<p>Les institutions artistiques et culturelles</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Etablissements publics nationaux • Institutions territoriales à vocation nationale ou locale. Ce sont des lieux de programmation qui participent à la reconnaissance des artistes selon leur notoriété ou le statut dont elles bénéficient.
<p>Les services et cadres culturels de l'Etat</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Organismes qui disposent d'un pouvoir décisif en terme de financement, de coordination, de labellisation, de contrôle et d'évaluation (Observatoire des Politiques Culturelles...) • Les Directions Régionales des Affaires Culturelles.
<p>Les opérateurs privés</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Personnes privées ou publiques ayant la capacité à intervenir dans les domaines de l'art : <ul style="list-style-type: none"> - Architectes - Entrepreneurs de spectacles - Propriétaires de monuments - Artistes indépendants

Dépasser l'opposition statutaire salariat-travail indépendant ?

Les arguments avancés

La principale justification s'appuie sur la moindre différenciation des secteurs artistiques et sur le diagnostic d'une imbrication croissante de la production d'œuvres et de celle de services. Les pratiques créatrices de tous ordres auraient à ce point évolué qu'une transformation complète de la qualification des actes de travail se justifierait désormais, sans considération pour les caractéristiques particulières des différents régimes juridiques attachés à chaque type de création. Ce qui supposerait un remaniement profond et simultané des droits du travail et de la propriété littéraire et artistique, sans qu'il soit établi que l'un et l'autre de ces codes juridiques seraient devenus impuissants à incorporer les innovations esthétiques disciplinaires ou multidisciplinaires, ni que les mondes professionnels concernés seraient très majoritairement prêts à considérer que leur identité propre gagne à être sacrifiée dans un rapprochement des statuts.

L'autre argument souligne que l'artiste auteur serait devenu un prestataire de services (vacations d'enseignement, animations, lectures, interventions, missions de conseil et d'expertise, collaborations à des projets pluridisciplinaires artistiques, culturels, urbains, architecturaux, etc.) autant qu'un créateur d'œuvres. Cette thèse n'est pas nouvelle (c'était déjà l'un des éléments de préconisation du rapport de Jean Cohen-Salvador, *Pour une nouvelle condition de l'artiste*, en 1978), et désigne l'un des ressorts de la socialisation des activités artistiques. Intervenant en faveur de la création, l'État et les collectivités (tout particulièrement dans les années quatre-vingt) ont cherché à améliorer la condition des artistes et à stimuler l'expansion de la population des créateurs, en développant simultanément des marchés subventionnés de la production d'œuvres, et un marché de prestations de services. Ces deux marchés interagissent comme des vases communicants : les artistes qui accèdent au premier peuvent y trouver le levier d'une carrière indépendante et les ressources principales ou adjacentes de leur activité créatrice, mais beaucoup plus nombreux sont ceux qui, n'obtenant que des commandes et des achats publics trop discontinus de leurs œuvres, recourent au second (prestations de service) pour soutenir leur travail de vocation.

Ainsi se trouve enclenché un mécanisme en spirale d'élargissement des effectifs de professionnels : améliorer la condition de l'artiste par le déploiement d'un marché de services où sont accessibles des emplois et des compléments de revenus, amène à incorporer ces pratiques adjacentes dans une définition élargie de l'activité créatrice, qui légitimera une revendication de professionnalisation extensive et suscitera une démographie professionnelle plus poreuse.

Une croissance en emplois déséquilibrée

L'impact des financements publics

La production artistique et culturelle qui fait l'objet des principaux financements publics est aussi la plus riche en emplois, comme le montrent les données présentées plus haut ; elle rencontre pourtant une demande étroite et qui ne s'élargit guère socialement, pour ce qui concerne les principaux domaines subventionnés (spectacle vivant, création plastique et musicale contemporaines : v. Notice 14). Or si l'assise sociale de la demande évolue peu, l'offre a, elle, considérablement augmenté. Autant que le volume croissant des investissements publics dans la production culturelle, les modalités d'action et la diversité des objectifs ont eu des effets démultiplicateurs sur l'offre artistique. Les projets sont mis en œuvre par une population de plus en plus nombreuse

de décideurs publics et parapublics dans les administrations culturelles locales, dans la multitude de structures et d'associations qu'elles subventionnent, au service d'objectifs qui placent cette production au cœur de nombreuses déclinaisons socioculturelles, éducatives et urbaines des politiques locales⁹.

Pourtant, sous la pression de contraintes budgétaires internes et externes, les financements publics de la culture ne peuvent plus progresser comme il y a trente ans (v. Notice 3), alors que les carrières des professionnels engagés dans ces activités ont, elles, vocation à s'étendre sur l'horizon long d'une vie professionnelle. La stimulation de l'innovation conduit à multiplier les soutiens aux jeunes talents à découvrir et à promouvoir, alors qu'une croissance soutenable, simultanément riche en emplois et en innovations, impose d'équilibrer respectivement les comptes des risques pris par les artistes, ceux de la mutualisation des protections sociales revendiquée par ces actifs atypiques, et ceux des investissements collectifs dans la production des différents biens publics – parmi lesquels la culture figure assurément, mais il faut aussi intégrer l'éducation et la recherche dans ce sous-ensemble de production des biens et des services garants de la formation des savoirs, des connaissances et des compétences, ainsi que des capacités de symbolisation d'une société.

Les inégalités de réussite professionnelle

Enfin, la concurrence interindividuelle est un principe structurant des trajectoires professionnelles dans les métiers de création : la valeur de l'activité (œuvre, prestation) n'y est pas mesurable directement, en termes absolus, mais seulement par comparaison et hiérarchisation. Des écarts de réputation résultent à chaque moment de la cotation de la valeur des artistes par le marché et par les *taste-makers* (critiques, experts, professionnels), et organisent la distribution des positions individuelles sur le marché des emplois et des œuvres. Si le monde professionnel des arts est dès lors profondément inégalitaire, il n'est pas aisé de distinguer entre les inégalités de réussite résultant de l'action de facteurs de risques légitimant une protection sociale et économique particulière, et celles que produisent des mécanismes ordinaires de sélection (s'appliquant logiquement aux candidatures à la professionnalisation, après les premières expériences de travail). Or les financements publics en faveur de la création artistique et de la production culturelle agissent de manière incitative et correctrice, sans annuler pour autant le jeu de la concurrence interindividuelle entre les artistes : dans un régime d'État-providence culturel qui associe libre initiative entrepreneuriale, production de marché et intervention publique de régulation et de soutien, les inégalités de réussite professionnelle, loin d'être illégitimes, sont tout aussi ordinairement mises en spectacle que dans un système purement marchand.

Hyperflexibilité et chômage d'excès d'offre

Nous touchons ici à la dimension la plus sensible de la professionnalité artistique. L'entrée dans ces professions est d'autant plus aisée que l'emploi est alloué par contrats courts et fragmenté entre de multiples employeurs, ou que l'activité est indépendante et dépourvue de conditions restrictives d'exercice, à la différence de ce qui a cours dans les professions libérales, à monopole statutaire de pratique. Mais l'ancrage dans la profession, s'il est bousculé par une concurrence interindividuelle rapidement grandissante, devient beaucoup plus difficile, et met en pleine lumière les éléments de risque des carrières artistiques. Celui-ci ne tient pas seulement aux ressorts profonds de l'activité artistique (dominé par l'indétermination du but, et l'incertitude quant à la réception publique d'une œuvre), mais aussi au déséquilibre qu'engendre une offre de travail en augmentation beaucoup plus rapide que la demande, bien qu'en partie masquée par le comportement du système d'emploi. Le secteur où le déséquilibre est le plus fort est celui qui recourt à l'hyperflexibilité contractuelle, où le chômage passe pour une conséquence – naturelle – de l'organisation discontinuée de l'activité et de l'alternance de périodes d'activité et d'inactivité liée à la production par projet. Or le niveau de sous-activité ne fait en réalité que s'aggraver : à un chômage frictionnel se superpose un chômage d'excès d'offre, ce qui démultiplie les risques habituels d'une organisation flexible de l'emploi.

3. Une pluralité d'acteurs

Au delà des personnalités politiques et des quelques personnages emblématiques, ceux qui ont fait de la culture un domaine d'intervention public incontournable, c'est bien l'ensemble des acteurs qui participent, plus ou moins, de près ou de loin, directement ou indirectement à la construction des politiques publiques et à leurs évolutions. Les arts et la culture sont un monde du travail et on y observe différentes catégories d'acteurs dont les actions coordonnées (donc le travail) permettent de produire des œuvres ou des biens culturels, de les diffuser, etc.

Même la figure de l'artiste est multiple, « L'auteur, l'artiste, est toujours plusieurs et son oeuvre porte l'empreinte de la coopération qui a présidé à son exécution et les activités conjuguées, qui ont permis sa réalisation. Si l'une venait à manquer, l'oeuvre s'en trouverait transformée et sa production devrait emprunter d'autres chemins et solliciter des appuis différents. » (Nicolas-Le Strat P., 1998, p. 43.)

Artiste

Le mot « artiste »

Le substantif « artiste » ne s'est imposé qu'à la fin du XVIII^e siècle pour désigner les peintres et sculpteurs, qui étaient auparavant qualifiés d'« artisans » [cf. Heinrich, 1993a]. À partir du début du XIX^e siècle, il s'étendra aux interprètes de musique et de théâtre voire, au XX^e siècle, de cinéma. En même temps que ces glissements sémantiques s'opère peu à peu un changement de connotation : de descriptif, « artiste » tend à devenir évaluatif, chargé de jugements de valeur positifs. Tout comme « auteur » — usité plutôt en littérature, musique ou cinéma —, « artiste » apparaît souvent comme un qualificatif, même lorsqu'il est substantivé (« Quel artiste ! », « C'est vraiment un artiste ! »).

Ce processus traduit à la fois la valorisation progressive de la création dans les sociétés occidentales, et une tendance historique au glissement du jugement esthétique de l'œuvre à la personne de l'artiste, qu'avait déjà repérée Edgar Zilsel [1926]. On tend ainsi, rétrospectivement, à traiter comme des « types », représentatifs de leur catégorie, les artistes exceptionnels du passé : le sens commun, et parfois même les spécialistes d'art s'imaginent volontiers que l'ensemble des artistes de la Renaissance bénéficiaient d'un statut analogue à celui de Léonard, Raphaël ou Michel-Ange, alors que leur singularité en faisait des exceptions et des modèles à suivre, mais surtout pas des cas typiques.

Un indice parmi d'autres de cette valorisation est l'apparition, à partir des années 1830, de fictions littéraires prenant pour héros des artistes — phénomène inconnu auparavant. Avec le romantisme, peintres et écrivains s'inscrivent dans un nouveau cadre de représentations, où l'activité est pensée comme relevant forcément d'une vocation (et non plus d'un apprentissage), et où l'excellence, au lieu d'être définie comme la capacité de maîtriser les canons, apparaît comme devant être nécessairement singulière : le créateur, pour être véritablement un artiste, doit savoir faire preuve d'originalité, en même temps que de capacité à exprimer son intériorité, et d'une façon telle qu'elle atteigne une forme d'universalité.

Cette valorisation de l'« artiste » entraîne l'extension du terme, rendant les limites de la catégorie d'autant plus floues qu'elle devient prestigieuse. Ce flou s'accroît avec l'art contemporain, marqué par une constellation de nouvelles pratiques, mêlant peinture, sculpture, vidéo, photographie, scénographie, urbanisme voire philosophie. Ainsi s'explique le succès, aujourd'hui, du terme « plasticien », plus neutre que celui d'« artiste », et qui permet d'éviter ceux de « peintre » ou « sculpteur », lesquels valaient encore pour l'art classique et moderne, mais sont devenus largement inadéquats avec l'art contemporain [Heinrich, 1996a].

Les actifs dans les professions culturelles selon le statut et les caractéristiques d'activité en 1990 et 2005

Catégories de professions culturelles	Nombre d'actifs			Croissance 1990-2005	Proportion de non-salariés			Proportion de salariés à temps partiel			Proportion de salariés en contrat à durée déterminée		
	1990	1999	2005		1990	1999	2005	1990	1999	2005	1990	1999	2005
Professions littéraires	45 996	56 555	57 500	+ 25%	13%	19%	21%	14%	17%	15%	6%	17%	15%
- Auteurs littéraires, scénaristes, dialoguistes	5 592	6 550	8 900	+ 59%	59%	72%	83%	25%	26%	13%	10%	18%	15%
- Journalistes, cadres de l'édition	40 404	50 005	48 600	+ 20%	7%	12%	10%	12%	16%	15%	6%	11%	19%
Professions des arts plastiques et des métiers d'art	101 070	119 562	152 000	+ 50%	43%	43%	46%	11%	14%	16%	13%	19%	18%
- Métiers d'art	27 402	28 373	30 500	+ 12%	38%	45%	43%	6%	9%	15%	11%	13%	10%
- Photographes	13 149	16 353	14 800	+ 13%	48%	58%	64%	11%	14%	11%	17%	23%	12%
- Artistes plasticiens	19 778	17 574	24 400	+ 23%	80%	76%	80%	17%	17%	24%	10%	26%	14%
- Stylistes décorateurs	40 743	57 262	82 200	+ 102%	27%	29%	34%	12%	15%	14%	13%	20%	22%
Professions de l'audiovisuel et du spectacle	93 116	127 901	128 700	+ 38%	27%	22%	12%	35%	35%	27%	29%	57%	58%
- Artistes des spectacles	35 816	54 795	55 200	+ 55%	15%	17%	16%	49%	44%	43%	30%	68%	81%
- Cadres, techniciens et ouvriers des spectacles	57 500	72 708	73 500	+ 28%	34%	26%	8%	20%	28%	14%	27%	48%	42%
Cadres et techniciens de la documentation et de la conservation	32 116	25 681	33 200	+ 3%	85	85	85	23%	22%	28%	6%	14%	13%
Professeurs d'art (hors établissements scolaires)	23 740	33 932	48 200	+ 102%	25%	17%	12%	46%	47%	57%	16%	29%	36%
Architectes	33 888	29 770	37 100	+ 9%	71%	76%	74%	6%	7%	9%	12%	16%	27%
Ensemble des professions culturelles	329 926	393 201	456 700	+ 29%	32%	30%	29%	21%	24%	23%	10%	13%	14%
Ensemble de la population active	22 070 330	23 050 566	24 922 000	+ 13%	14%	12%	11%	12%	18%	16%	10%	15%	13%

Champ : population active

Source : recensements de la population (exploitation du recensement par sondage au quart (1990, 1999) et Enquête emploi (2005) INSEE/ DEPS.

Note : les dernières données désagrégées disponibles pour le recensement général de la population, au moment de la rédaction de ce texte, sont celles de 1999. Cette source statistique constitue le meilleur outil de mesure de l'emploi culturel, et permet d'établir des comparaisons temporelles plus robustes que les enquêtes sur l'emploi de l'INSEE. Pour la période plus récente, nous citons les chiffres issus de l'Enquête emploi de l'INSEE de 2005, à partir de l'exploitation qu'en ont faite Eric Cléven et Frédérique Patureau dans leur note sur « L'emploi dans les professions culturelles en 2005 ». Culture Chiffres 2007.R. Ministère de la Culture, DEPS. Ces auteurs indiquent que « les effectifs des professions culturelles étant relativement faibles, l'ajustement introduit par l'échantillonnage de l'Enquête emploi n'est pas toujours négligeable. Il convient donc de considérer avec précaution les chiffres présentés ici. Toutefois, les tendances générales dégagées pour 2005 confirment celles qui ont été observées dans les années précédentes.

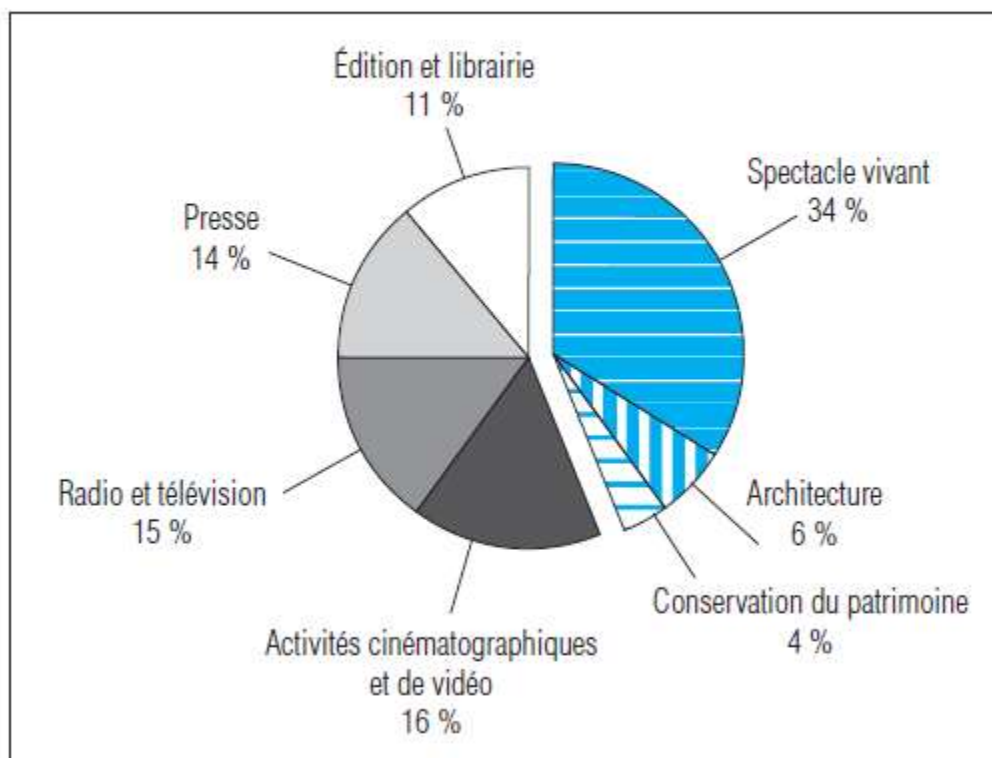
Répartition public/ privé des actifs dans les professions culturelles en 1990 et 1999

Catégories de professions culturelles	Proportion de salariés du public en 1990 en 1999		Proportion de salariés du privé en 1990 en 1999	
	1990	1999	1990	1999
Professions littéraires	9,3%	2,8%	77,5%	77,9%
- Auteurs littéraires, scénaristes, dialoguistes	1,5%	0,6%	39%	27,7%
- Journalistes, cadres de l'édition	10,4%	3,2%	82,8%	84,4%
Professions des arts plastiques et des métiers d'art	1,3%	1%	55,5%	56,3%
Métiers d'art	2,4%	2,1%	59,5%	53,3%
Photographes	1,5%	0,6%	50,3%	41,1%
Artistes plasticiens	0,2%	0,2%	19,3%	21,9%
Stylistes décorateurs	1,1%	0,8%	72,1%	72,8%
Professions de l'audiovisuel et du spectacle	12,5%	2%	60,9%	75,8%
- Artistes des spectacles	5,3%	0,1%	79,4%	83,2%
- Cadres, techniciens et ouvriers des spectacles	16,9%	3,4%	49,4%	70,3%
Cadres et techniciens de la documentation et de la conservation	77,2%	65%	22,8%	35%
Professeurs d'art (hors établissements scolaires)	0,1%	0,1%	75,3%	82,9%
Architectes	1,1%	1,1%	27,3%	22,5%
Ensemble des professions culturelles	12,8%	5,7%	55,5%	64,1%
Ensemble de la population active	28,7%	26,6%	56,9%	61,7%

Champ : population active (exploitation du recensement par sondage au quart).

Source : recensements de la population INSEE/ DER

Graphique 1 – Répartition des salariés selon le secteur d'activité en 2006 en %



Source : DADS 2006, Insee/DEPS

« L'artiste est ce professionnel de la transformation de l'implicite en explicite, de l'objectivation, qui transforme le goût en objet, qui réalise le potentiel, c'est-à-dire ce sens pratique du beau qui ne peut se reconnaître qu'en se réalisant. En effet, le sens pratique du beau est purement négatif et fait presque

exclusivement de « refus ». [...] l'acte artistique est un acte de production d'une espèce tout à fait particulière, puis qu'il doit faire exister complètement quelque chose qui était déjà là, dans l'attente même de son apparition, et le faire exister tout à fait autrement, c'est-à-dire comme une chose sacrée, comme objet de croyance. Les goûts, comme ensemble de choix faits par une personne déterminée, sont donc le produit d'une rencontre entre le goût objectivé et le goût du consommateur. »

(Pierre Bourdieu, Exposé à l'Université de Neuchâtel en mai 1980. Publié dans *Questions de sociologie*, p.163, Minuit, 1984)

LA NOMENCLATURE D'ACTIVITES FRANCAISE (NAF)

R Arts, spectacles et activités récréatives

90 Activités créatives, artistiques et de spectacle

91 Bibliothèques, archives, musées et autres activités culturelles

92 Organisation de jeux de hasard et d'argent

93 Activités sportives, récréatives et de loisirs

L'exemple des arts plastiques, visuels et graphiques

En 2009, 24 000 artistes auteurs sont affiliés à la Maison des artistes¹. Ils se répartissent en douze disciplines, mais deux d'entre elles, le graphisme et la peinture, représentent 71% des effectifs (tableau 1). Près de 2 000 illustrateurs² sont affiliés à la Maison des artistes, 1 800 sculpteurs et 1 300 artistes plasticiens. La caractérisation des artistes auteurs et l'étude de l'évolution de la population depuis 1999 portent sur les seuls artistes affiliés à la Maison des artistes, auxquels ont été ajoutés les artistes assujettis qui, une année donnée, ont perçu des revenus supérieurs au seuil d'affiliation. La situation des assujettis n'a pas été approfondie ; quelques caractéristiques les concernant sont présentées en page 6. Entre 1999 et 2007, le nombre d'artistes auteurs affiliés a augmenté en moyenne de 6% par an, passant ainsi de 13 000 à 23 000 ; depuis 2007, il est relativement stable.

Des femmes plus nombreuses mais toujours minoritaires. Les hommes représentent 58% des artistes affiliés à la Maison des artistes, contre 53% de l'ensemble des personnes occupant un emploi en France⁴. Ils sont fortement majoritaires dans la plupart des disciplines et en premier lieu parmi les sculpteurs (68%), les illustrateurs (63%), les peintres (61%) et les dessinateurs (61%). Les femmes sont majoritaires dans la céramique et le vitrail. Une seule discipline est presque entièrement féminine, celle des designers textiles, où les femmes représentent 88% des affiliés. Depuis 1999, la part des femmes affiliées à la Maison des artistes progresse, passant de 33% à 42%. Cette progression est particulièrement marquée parmi les plasticiens, les peintres et les graveurs, disciplines auparavant les moins féminisées. En revanche, leur représentation parmi les graphistes a relativement moins progressé et leur part est restée la même parmi les dessinateurs

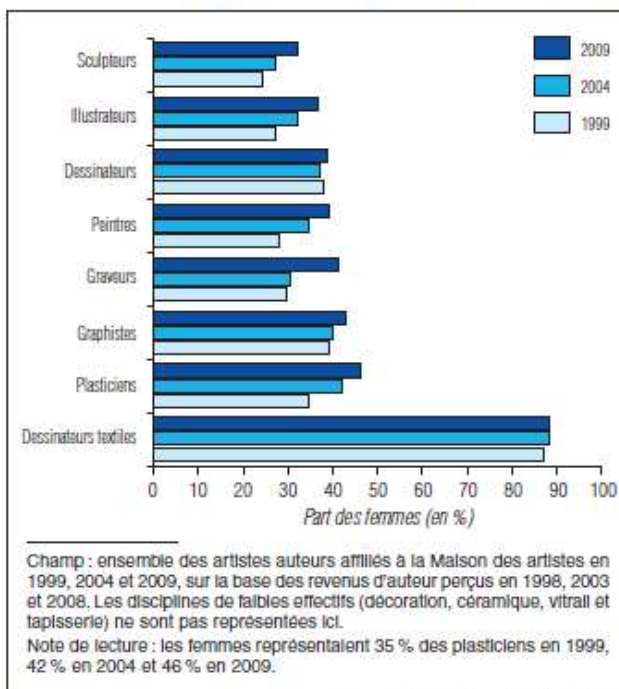
Tableau 1 – Répartition des artistes auteurs affiliés à la Maison des artistes selon la discipline en 2009

Discipline*	Nombre	%
Graphiste	9 417	40
Peintre	7 302	31
Illustrateur	1 968	8
Sculpteur	1 834	8
Plasticien	1 285	5
Dessinateur	730	3
Dessinateur textile	547	2
Graveur	161	1
Céramiste	63	0
Vitrail	53	0
Décorateur	30	0
Tapissier	9	0
Ensemble	23 399	100

Champ : auteurs affiliés à la Maison des artistes en 2009, sur la base des revenus d'auteur perçus en 2008.
* Nomenclature établie par la Maison des artistes.

Source : Maison des artistes/bers, 2011

Graphique 2 – Les femmes parmi les auteurs affiliés à la Maison des artistes selon la discipline, 1999, 2004 et 2009



Source : Maison des artistes/bers, 2011

Peintres, graphistes, sculpteurs... Les artistes auteurs affiliés à la Maison des artistes en 2009, Marie Gouyon <http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/CC-2011-4-MDA-site.pdf>
L'exemple de l'emploi dans le domaine musical

CHAPITRE 3

Les transformations du marché du travail musical

PHILIPPE COULANGEON

Le monde des musiciens interprètes, qui représentait en France, au début des années deux mille, un peu plus de 25 000 personnes et qui a connu une croissance spectaculaire de ses effectifs depuis le milieu des années quatre-vingt, associe des univers artistiques et professionnels contrastés qui vont des musiciens de bal aux musiciens d'orchestre, en passant par les innombrables « cachetonneurs » de la variété, du jazz ou du rock. L'hétérogénéité de ces univers est en particulier nettement structurée par le clivage musique savante/musiques populaires.

Le monde des musiciens interprètes se caractérise aussi par l'hétérogénéité des formes d'emploi, des systèmes de formation et de l'organisation des carrières. Alors que l'univers de la musique savante s'organise pour l'essentiel autour de carrières institutionnalisées et d'emplois stables et hiérarchisés, notamment au sein de la vingtaine de formations symphoniques permanentes réparties sur le territoire national, les interprètes de musiques populaires connaissent des trajectoires souvent beaucoup plus aléatoires et des formes d'emploi nettement plus instables. Les transformations contemporaines du métier de musicien interprète apparaissent en particulier dans les données de l'enquête menée en 2001 sur un échantillon représentatif de musiciens interprètes ayant droit de la Caisse des congés spectacles⁽¹⁾, à la demande du département des Études et de la Prospective du ministère de la Culture et de la Communication⁽²⁾. Cette enquête concernait l'ensemble des musiciens ayant déclaré au minimum un contrat de travail (un « cachet ») à la Caisse des congés spectacles au cours de l'année de référence (en l'occurrence, l'année 1999), sur-il de très courte durée (une seule journée à renouvellement).

(1) Organisme chargé d'assurer, en lieu et place de leurs employeurs, la versation des congés annuels aux salariés intermittents à emplois multiples du secteur du spectacle, de l'audiovisuel et du cinéma.

(2) Philippe Coulangeon, Les Musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession, 204 - Questions de culture -, ministère de la Culture et de la Communication, 2004.

■ L'expansion de l'emploi musical

La forte croissance des effectifs de musiciens interprètes observée en France depuis le milieu des années quatre-vingt n'a pas affecté au même degré l'ensemble des domaines de la vie musicale. Pour l'essentiel, cette expansion s'est concentrée dans l'univers des variétés, du jazz, du rock, etc. et n'a quasiment pas affecté celui des interprètes de musique savante et, singulièrement, celui des musiciens d'orchestre, dont les effectifs (environ 2 500 personnes) sont demeurés remarquablement stables de la fin des années quatre-vingt au début des années deux mille. Ce contraste est un aspect parmi d'autres du déséquilibre qui caractérise cette période d'expansion, marquée aussi par une progression très significative des budgets publics alloués à la création et à la diffusion musicales, ainsi que par un développement de la formation musicale, dont les conséquences n'ont pas toujours été pleinement maîtrisées.

■ Une croissance déséquilibrée

Le monde des musiciens interprètes a connu, depuis le milieu des années quatre-vingt, une croissance de ses effectifs sans précédent et sans équivalent dans d'autres domaines artistiques. Sur la base des données du recensement général de la population, le nombre de musiciens était ainsi presque doublé depuis le début des années quatre-vingt, passant d'un peu moins de 12 000 personnes en 1982 à près de 23 000 en 1999⁽³⁾. En se fondant sur les effectifs reversés par la Caisse des congés spectacles, qui décompte pour chaque année l'ensemble des musiciens interprètes dont au moins un cachet a fait l'objet d'une déclaration auprès de cet organisme, le nombre de musiciens interprètes aurait plus que quadruplé au cours de cette période, passant de 5 349 en 1987 à 25 518 en 2003⁽⁴⁾. Si le décalage entre les sources s'explique sans doute en partie par un recul du travail au noir qui contribuait, en début de période, à minorer les effectifs reversés par la Caisse des congés spectacles, on peut penser en sens inverse qu'une part de la différence positive observée en fin de période entre l'effectif enregistré auprès de la Caisse des congés spectacles et celui enregistré dans le recensement général de la population provient de la multiplication de formes précaires d'insertion sur le marché de l'emploi musical. Un nombre croissant de musiciens, souvent contraints à la multi-activité, parfois à la limite de l'amateurisme, effectuent en effet un nombre trop limité de cachets pour se voir reconnaître – ne serait-ce que fictivement – l'identité de musicien professionnel à part entière, tout en étant comptés dans les fichiers de la Caisse des congés spectacles dès lors qu'un minimum de cachets y est déclaré par leurs employeurs. Un autre indicateur de la précarisation

(3) Source : INSEE, Recensement général de la population, 1982 et 1999.

(4) Source : Le Marché du Travail des Artistes et des Techniciens Intermittents de l'Audiovisuel et du Spectacle « Art » - Notes de l'Observatoire de l'emploi culturel, série « Données de cadrage », n° 46, ministère de la Culture et de la Communication, DEPT, mai 2005 (<http://www2.culture.gouv.fr/dep/observatoire/pecc05.pdf>).

de la condition des musiciens apparaît dans la proportion particulièrement élevée parmi eux des bénéficiaires du RMI, qui, depuis 2001, oscille entre 11 % et 13 %, contre 8 % à 10 % dans l'ensemble des autres professions artistiques¹⁷.

Malgré l'institutionnalisation croissante de la formation des artistes et de la certification des compétences, et malgré la réglementation de plus en plus poussée du marché du travail des artistes, les critères de professionnalité des musiciens interprètes demeurent ainsi fragiles et incertains. En dehors du domaine de la musique savante, où prévaut une forte institutionnalisation des formations et des carrières, bien des trajectoires individuelles s'appuient, dans le domaine des musiques populaires, sur des pratiques amateurs converties au fil du temps en activités professionnelles. La prolifération de ces situations ambiguës réside en grande partie de la tendance au fractionnement de l'emploi observée dans le secteur musical au cours de cette même période. Entre 1986 et 2003, le nombre moyen de jours de travail enregistré par les musiciens ayant droit de la Caisse des congés spectacles a enregistré une chute spectaculaire, passant de 73 à 34 jours en moyenne entre les deux dates¹⁸, de même que les rémunérations annuelles moyennes versées à ces mêmes musiciens, passées de 11 084 à 6 420 euros¹⁹.

Ce morcellement des contrats de travail se manifeste plus clairement encore à travers le double décalage entre le quadruplement des effectifs de musiciens et le quintuplement du nombre de contrats de travail entre 1986 et 2000, d'une part, et la progression beaucoup plus modeste du volume de travail – mesuré par le nombre de jours de travail – et de la masse salariale, d'autre part, qui ont été multipliés respectivement par 1,7 et 2,5 durant la même période. Au cours des années suivantes, cette envolée des effectifs de musiciens s'est fortement ralentie, en particulier depuis la révision, au printemps 2003, du régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle. En tout état de cause, l'explosion des effectifs observée à partir du milieu des années quatre-vingt a contribué à cristalliser l'opposition entre la ferme régulation de l'univers des interprètes de musique savante, dont les effectifs ainsi que les conditions de formation et d'emploi ont globalement peu évolué au cours de ces quinze années, et la forte dérégulation des carrières d'interprète dans l'univers des musiques populaires.

Cette situation de croissance déséquilibrée qu'a connue la profession de musicien interprète en France au cours de la période 1983-2003 n'est pas propre au monde musical. Elle a concerné peu ou prou l'ensemble des métiers du spectacle²⁰ et sans doute, au-delà, d'autres segments du marché de l'emploi culturel soumis à des tensions oscillantes en faveur de la flexibilisation de l'emploi et où le dynamisme de l'activité s'est

49

(17) Source : Culture 2006, 2007-2, ministère de la Culture et de la Communication, DEPS (<http://www2.culture.gouv.fr/daps/dep/intermittents-cv-2007-2.pdf>)

(18) *Ibid.*

(19) *Ibid.*

(20) Pierre-Michel Menger, Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2006.



appuyé sur la multiplication des contrats de travail de courte durée. Certains traits propres au monde musical ont cependant contribué à donner à ce mouvement une ampleur particulière chez les musiciens interprètes.

■ L'effet incertain des politiques publiques

Bien que le monde des musiciens interprètes n'ait sans doute pas échappé, au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, au mouvement général de précarisation de l'emploi culturel qui a vu bien des employeurs du secteur de l'audiovisuel et de la culture substituer à des emplois stables et à temps plein des emplois de courte durée et à temps souvent très partiel, il n'est guère probable que cette tendance suffise à rendre compte de l'ampleur des déséquilibres observés au cours de ces années d'expansion de l'emploi musical. Il y a tout lieu de penser, du reste, que le monde de la musique ait été relativement épargné par ce mouvement général de précarisation. La stabilité des quelque 2 500 musiciens salariés des grandes formations symphoniques permanentes, où le recours à l'emploi intermittent demeure très marginal (essentiellement afin de renforcer ponctuellement certains pupitres pour l'exécution de certaines pièces ou afin de disposer d'instruments étrangers à l'instrumentation habituelle des orchestres symphoniques, le saxophone par exemple, mais que requiert l'exécution de certaines pièces contemporaines), n'a en particulier jamais été sérieusement remis en cause au cours de cette période. Tout au plus peut-on relever que le développement et l'aunominisation du segment de la musique ancienne se sont assez largement appuyés sur les ressources de l'emploi intermittent, l'essentiel des formations de musique baroque ne relevant pas des orchestres permanents³⁰.

La progression spectaculaire des effectifs de musiciens observée à partir des années quatre-vingt et qui a principalement affecté, rappelons-le, le secteur des musiques populaires, a parfois aussi été interprétée comme le résultat d'un « effet de révélation » qui correspondrait à la régularisation massive, au cours de cette période, de musiciens ayant auparavant travaillé au noir ou en marge d'une autre activité. Il est en effet vraisemblable que l'attrait combiné du régime des intermittents du spectacle et des possibilités beaucoup plus nombreuses, à partir des années quatre-vingt, de financements publics offerts aux acteurs de la vie artistique et culturelle, sous condition implicite de respect des législations sociales et fiscales applicables, ait pu encourager un certain nombre de musiciens semi-professionnels, bi-actifs ou non déclarés à franchir le pas d'une professionnalisation complète ou d'une régularisation de leur situation.

Mais cet effet de révélation ne suffit probablement pas à expliquer la progression spectaculaire des effectifs de musiciens interprètes. Plus profondément, on peut penser que celle-ci a été encouragée, à partir du début des années quatre-vingt, par le

³⁰ Pierre François, *Le monde de la musique ancienne : Sociologie économique d'une profession artistique*, pp. 68.

développement des sources de financement public de la culture qui, dans le domaine musical, demeuraient traditionnellement étroitement confinées au soutien des structures permanentes de formation, de production et de diffusion du domaine de la musique savante. Si les crédits d'intervention du ministère de la Culture alloués au domaine musical ont en effet presque triplé entre 1980 et 1984, dans un contexte de hausse globale du budget du ministère de la Culture, après l'alternance de 1981, les dépenses des collectivités territoriales, plus difficiles à évaluer, ont elles aussi connu, dans le contexte des lois de décentralisation de 1982 et 1983, une progression conséquente. À cette manne budgétaire, il conviendrait aussi d'ajouter les dépenses que les sociétés d'auteurs et d'interprètes (Sacem, Spévidam et Adami, en particulier) ont été conviées à consacrer à l'action culturelle, après l'entrée en vigueur de la loi de 1985 sur le droit d'auteur et les droits voisins¹⁰.

Ce développement des sources de financement public de la vie musicale s'est accompli de surcroît dans le contexte d'une réorientation assumée de la politique culturelle, dont le champ d'action a connu sous l'impulsion de Maurice Fleuret, à la tête de la direction de la Musique de 1981 à 1986, une extension vers des domaines musicaux tels que le jazz, la chanson ou le rock, auparavant ignorés par les pouvoirs publics culturels, dont l'action portait presque exclusivement sur le domaine de la musique savante. Au total, il ne fait guère de doute que le foisonnement des sources de financement public et para-public, en particulier à l'échelle locale, a pu contribuer à créer un effet d'entraînement favorable au développement de l'emploi musical, en particulier dans le domaine des musiques populaires, en encourageant la professionnalisation de pratiques jusqu'alors souvent rejetées vers un amateurisme plus ou moins rubi.

Cette redéfinition du périmètre d'action des pouvoirs publics culturels devait cependant s'accompagner d'une inflexion des modalités d'intervention et de financement public. Alors que l'action des pouvoirs publics culturels dans le domaine de la musique savante passait essentiellement par l'octroi de subventions de fonctionnement aux structures de production et de diffusion (orchestres, théâtres lyriques, festivals), le redéploiement de l'action publique en direction de l'univers des musiques populaires alla de pair avec la mise en œuvre de procédures plus légères de financements

51

10) Avant 1985, seuls les paroliers, compositeurs et éditeurs de phonogrammes percevaient, via la Sacem, une rémunération sur la diffusion des œuvres de musique enregistrée. L'artiste interprète ne recevait qu'un pourcentage sur la vente des disques. La loi de 1985 a créé, au profit des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, des entreprises de communication audiovisuelle et des artistes interprètes, une série de droits voisins du droit d'auteur, qui comprennent, outre la reconnaissance du droit moral des catégories suivantes sur les œuvres enregistrées, une rémunération dite « rémunération équitable », afférente à la diffusion de ces œuvres. La perception auprès des diffuseurs (radio, audiovisuel, etc.) est assurée par la Société pour la perception de la rémunération équitable (Spre), qui répartit les sommes perçues entre les artistes interprètes et les producteurs. Du côté des artistes interprètes, la gestion des droits est assurée par deux sociétés civiles, l'Adami (Société pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes) d'une part, qui gère les droits des artistes interprètes classés sur le répertoire des phonogrammes, et la Spévidam (Société de perception et de distribution des droits des artistes interprètes de la musique et du danse), d'autre part, qui gère ceux des artistes interprètes non classés.



ponctuellement octroyés à des projets spécifiques. Ce type de logique de l'aide au projet encourage l'essai de prétendants à l'entrée sur le marché de l'emploi musical.

Fondée sur la pénalisation de structures légères, le plus souvent dépourvues de personnel permanent, inscrites dans des réseaux de collaboration décentralisés, signe de l'« adhocratie »¹¹⁴ et de l'appariement éphémère des talents et des compétences, ce modèle économique qui sous-tend la logique de l'aide au projet, modalité dominante du financement public dans le champ des musiques populaires, implique en effet l'entretien d'un vivier de collaborateurs techniques et artistiques qui alternent des périodes d'emploi et de chômage répétées¹¹⁵. De ce point de vue, le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle a joué un rôle essentiel dans l'expansion de l'emploi musical au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, en supportant l'essentiel du coût associé à l'entretien d'une masse critique d'artistes exposée à des périodes récurrentes de chômage consécutives à cette économie de projet¹¹⁶. Cette forme d'organisation repose par ailleurs sur un principe d'agglomération¹¹⁷ qui tend à favoriser la concentration géographique de l'offre culturelle et artistique, comme le montre en France le renforcement de l'hégémonie parisienne en ce domaine depuis l'après-guerre¹¹⁸. De fait, la concentration géographique de l'offre paraît à certains égards plus prononcée dans les musiques populaires qu'elle ne l'est dans la musique savante, où la décentralisation des structures de production et de diffusion résulte d'une volonté politique ancienne¹¹⁹.

(114) Le terme « adhocratie » est un néologisme inventé de la façon ad hoc afin de désigner une configuration organisationnelle dans laquelle les différents acteurs travaillent dans le cadre de groupes projets peu formalisés qui bénéficient d'une autonomie importante par rapport aux procédures et aux modalités hiérarchiques traditionnellement en vigueur, et dont le mécanisme principal de coordination entre les opérateurs est l'équivalent mutuel. V. Henry Mintzberg, *Structure et dynamique des organisations*, Éditions d'Organisation, Paris, 1982.

(115) Pierre-Michel Menger, *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, op. cit.

(116) Les articles 9 et 10 de la convention de l'assurance chômage établissent les règles concernant les modalités de chômage pour les intermittents du spectacle. L'article 9 concerne les salariés et techniciens de l'action d'enregistrement sonore, de la production cinématographique et audiovisuelle, de la radio, de la télévision et du spectacle vivant. L'article 10 concerne les artistes du spectacle, chorégraphes, musiciens, danseurs.

Par dérogation au régime général d'assurance chômage pour bénéficier des modalités de chômage (indiquées par l'ajout de), l'intermittent doit justifier un certain nombre d'heures de travail dans une période donnée (actuellement – au 1^{er} janvier 2000 – 1 040 heures pour les artistes, 507 heures pour les techniciens, soit 600 heures environ). Cette législation est également applicable au sein de l'Union de façon partielle par les partenaires sociaux (les organisations et syndicats représentatifs des employeurs – dont le Medef et la CGPME – et des salariés).

(117) Michael Storjar et Richard Walker, *The Capitalist Imperative. Territory, Technology and Industrial Growth*, Basil Blackwell, Oxford, New York, 1985.

(118) Pierre-Michel Menger, « Chômageur parisien. Économie et politique de la gestion artistique », *Annales, économie, société, civilisation*, vol. 45, n° 5, novembre-décembre 1992, p. 1305-1309.

(119) On pense ici notamment au plan de développement des orchestres symphoniques en région mis en œuvre par Marcel Landowski à la tête de la direction de la Musique du ministère de la Culture, à la fin des années soixante.

4. Diversité des lieux

L'exemple du spectacle vivant

Le spectacle vivant en chiffres (2010)

Théâtres publics

- **5 théâtres nationaux** (dont 4 à Paris) : Comédie-Française, Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre national de Chaillot (voisé principalement à la danse en 2008), Théâtre national de la Colline, Théâtre national de Strasbourg.

Part de l'État dans les subventions en 2009 : 100 % – 742 806 spectateurs en 2008/09.

- **39 centres dramatiques nationaux ou régionaux** (CDN ou CDR) (1 à Paris et 6 en Île-de-France) : 32 CDN (dont 6 ayant le titre de « Théâtre national » mais non le statut à Bordeaux, Marseille, Nice, Rennes, Toulouse, Villeurbanne) et 6 CDR (Cohlar, Poitiers, Rouen, Saint-Denis de la Réunion, Tours, Vire); 4 d'entre eux étant chargés d'une mission spécifique pour le jeune public (Le Grand Bleu à Lille, le Théâtre Jeune Public à Strasbourg, le Théâtre des Jeunes Années à Lyon, le Théâtre du Préau à Vire).

Part moyenne de l'État dans les subventions en 2008 : 56 % – 1 184 944 spectateurs en 2007/08.

- **70 scènes nationales** (aucune à Paris, 9 en Île-de-France), label recouvrant depuis 1991 les Maisons de la culture (MC), les Centres d'action culturelle (CAC), les Centres de développement culturel (CDC) et autres établissements d'action culturelle reconnus par le ministère de la Culture.

Part moyenne de l'État dans les subventions en 2008 : 24,2 % – 1 901 109 spectateurs en 2007/08.

- **107 scènes conventionnées** en 2009 (10 en Île-de-France et 2 à Paris), dont 46 à dominante théâtrale et 28 à dominante chorégraphique, 15 pour le jeune public.

Part moyenne de l'État dans les subventions en 2006 : 13 %.

- Plus de **600 lieux de programmation**, dont une majorité de théâtres et centres culturels municipaux (163 en Île-de-France et 36 à Paris), parmi lesquels certains ayant une activité régulière de production (notamment parmi les 149 adhérents du Syndicat national des scènes publiques (SNSP, ex-SNDTV), comprenant aussi des scènes nationales et conventionnées, des SMAC et quelques festivals).

- **Festivals** subventionnés par l'État et les collectivités territoriales, dont le Festival d'Avignon (42 spectacles, dont les trois quarts de créations, en 275 représentations dans 21 lieux ; environ 125 000 entrées, soit 94 % sur une jauge totale de 133 000 places dans le « In » en 2009) et le Festival d'Automne à Paris (110 203 spectateurs pour le spectacle vivant en 2006).

- **980 spectacles ou événements** présentés par 825 compagnies dans 105 lieux, 35 240 cartes « Off » vendues, soit environ 750 000 entrées pour 250 000 spectateurs (dont 5 000 programmateurs et journalistes) dans le festival « Off » d'Avignon en 2009.

Théâtres privés

- 156 établissements de spectacle du secteur privé à Paris (source : *Pariscopie*), dont **46 théâtres affiliés à l'Association pour le soutien au théâtre privé (ASTP)**, réunissant 3,4 millions de spectateurs payants, acquittant 6 M € de taxe parafiscale (à 3,5 %) et doté d'un budget total (subventions comprises) d'environ 15 M € en 2008.

- Théâtre Tête d'or à Lyon.

- Salles privées dans d'autres villes, parmi lesquels ceux d'Avignon ayant une activité saisonnière liée au festival « Off ».

Financement public

- Dépenses du **ministère de la Culture et de la Communication (MCC)** inscrites dans la loi de finances initiale de 2010, en crédits de paiement (CP)
 - Programme **Création** : soutien à la création, à la production et à la diffusion du spectacle vivant (musique et danse comprises) : 667,3 M € (dont 276 M € de crédits déconcentrés en DRAC, soit 41,3 %), sur un total de 2 920 M € pour l'ensemble du MCC (soit 22,8 %).
 - Programme **Transmission des savoirs et démocratisation culturelle** (toutes disciplines confondues, y compris patrimoniales) : soutien aux établissements d'enseignement supérieur et à l'insertion professionnelle (332 M €); soutien aux établissements d'enseignement spécialisés (29,5 M €); soutien à l'éducation artistique et culturelle (34,2 M €).
- N.B. : les crédits du spectacle vivant sont répartis entre la *Direction générale de la création artistique (DGCA, administration centrale)* et les *DRAC (administration déconcentrée ou « services extérieurs »)*.
- Dépenses des **communes de plus de 10 000 habitants** (formation comprise) estimées en 2006 (derniers chiffres disponibles).
 - Théâtres : 387 M €.
 - Expression musicale, lyrique et chorégraphique : 879 M € en 2006.
- Dépenses des **établissements publics de coopération intercommunale (EPCI)** à fiscalité propre (formation comprise) estimées en 2006.
 - Théâtres : 65 M €.
 - Expression musicale, lyrique et chorégraphique : 227 M €.
- Dépenses des **départements** en 2006.
 - Activités artistiques et action culturelle : 469 M €.
- Dépenses des **régions** en 2006.
 - Activités culturelles et artistiques : 417 M €.
 - Enseignement artistique : 13 M €.
- **Part des différentes collectivités** dans le financement du spectacle vivant en % en 2006
(Source : *Cartographie du spectacle vivant en 2006*, DMDTS, 2008)

Type de structure	MCC	Communes & EPCI	Départements	Régions
Structures de production	32,3	48,8	4,5	14,4
Structures de diffusion	25	48,6	14,2	12,1
Équipes artistiques	51,5	15,4	12,4	20,7
Établissements d'enseignement	9,8	81,1	6	3,1
Autres réseaux	27,4	3	52,1	17,5
Total	25,2	54	9,7	11,1

Art lyrique

- **Opéra national de Paris** (Palais Garnier et Opéra Bastille). Part de l'État dans les subventions publiques en 2010 : 100 %, soit 113 M € – 783 843 spectateurs en 2008/09.
- **Opéra-Comique** (à Paris). Part de l'État dans les subventions publiques en 2009 : 100 %, soit 10,5 M €.
- **28 théâtres lyriques municipaux ou territoriaux** sur les 28 adhérents à la Réunion des opéras de France (ROF, voir « ressources »), dont 13 « opéras de région » subventionnés par l'État en 2007, parmi lesquels 5 à caractère « national » (Bordeaux, Lyon, Montpellier, Nancy, Strasbourg).
Part moyenne de l'État dans les subventions en 2008 : 12 %, soit 36 M € pour 24 établissements – 2,26 millions de spectateurs (dont 30 % d'abonnés) pour 2 732 levés de rideau dans 24 établissements en 2008 (par exemple : Théâtre du Châtelet, subventionné à 100 % par la Ville de Paris pour 17,38 M € – 300 000 spectateurs environ en 2008).
- Festivals subventionnés par l'État et les collectivités, dont le **Festival d'Aix-en-Provence** et les **Chorégies d'Orange** (adhérent à la ROF).
- **Théâtre des Champs-Élysées**, propriété de la Caisse des Dépôts et Consignations, financé par le mécénat.

Musique

- **24 orchestres permanents** subventionnés par l'État en 2007 (sur 26 membres ou associés de l'Association française des orchestres), dont l'Orchestre de Paris à hauteur de 43,5 % et l'Ensemble inter-contemporain à hauteur de 61,2 %. Part moyenne de l'État dans les subventions en 2008 : 22 % – 2 422 concerts en 2007/08.
- 2 orchestres permanents, un chœur et une maîtrise rattachés à Radio France : **Orchestre philharmonique de Radio France** et **Orchestre national de France** (ONF), à Paris.
- **Cité de la musique** (à Paris) : 109 223 spectateurs à la Cité et 149 796 à la salle Pleyel en 2008.
- **Institut de recherche et de coordination acoustique/musique** (IRCAM, Paris).
- **7 centres nationaux de création musicale (CNCM)** (dont 1 en Île-de-France). Part moyenne de l'État dans les subventions en 2006 : 63 %.
- **50 commandes musicales** de l'État en 2009.
- **Philharmonie de Paris** (en préfiguration) : équipement (276 M € hors intérêts d'emprunt) financé à hauteur de 46 % par l'État et la Ville, et de 8 % par la région.
- **140 scènes de musiques actuelles (SMAC)** en 2006. Part moyenne de l'État dans les subventions en 2006 : 21 %.
- **17 grandes salles de concert et de spectacle** du type « Zénith ».
- Des salles privées de concert classique, des music-halls, des cabarets, des clubs de jazz.
- Des églises accueillant des concerts de musique classique et des récitals de chant.
- Festivals subventionnés par l'État et les collectivités.
- 2 404 organisateurs de spectacles de variétés et de musiques actuelles réunissant 16 millions de spectateurs payants acquittant 17,6 M € de taxe parafiscale (à 3,5 %) facturés par le **Centre national de la chanson, des variétés et du jazz** (CNV) en 2008.
- **35 associations départementales de développement musical et chorégraphique** (ADDM, ADIAM, ADDIM, ADDA, ADDAMC, AVDAM) adhérentes à la Fédération nationale « Arts vivants et départements ».
- **18 structures régionales** adhérentes à la Plate-forme interrégionale d'échange et de coopération pour le développement culturel (agences régionales du spectacle vivant, associations régionales Musique et Danse, missions Voix, observatoires régionaux de la culture).
- Très nombreux festivals subventionnés à des degrés divers par l'État et les collectivités.
- Associations et fédérations de musique traditionnelles, associations d'initiation musicales, dont les Jeunesses musicales de France (JMF).
- Un réseau de centres locaux de ressources animé par Informations et ressources pour les musiques actuelles (IRMA, voir « ressources »).

Cirque

- **10 pôles régionaux des arts du cirque** (PRAC) et 9 autres lieux de production et de diffusion aidés par l'État en 2006, dont plusieurs adhérant au réseau Territoires de Cirque.
- **8 anciens cirques « en dur »** (bâtiments fixes) à Paris (Cirque d'Hiver Bouglione), Amiens, Elbeuf, Châlons-en-Champagne (abritant le CNAC), Reims... et un nouveau à Auch.
- **415 compagnies de cirque** répertoriées en 2008 par HorsLesMurs (parmi lesquelles 40 se réclamant du cirque traditionnel et 375 du « nouveau cirque »), dont **36 conventionnées** en 2006 (parmi lesquelles 2 du cirque traditionnel, le Cirque à l'ancienne Alexis Gruss et le Cirque Tsigane Romanès), 22 aidées à la création, 20 aidées à la production, 13 à la résidence, 10 à l'itinérance.
- **Jeunes Talents Cirque** (concours individuel doté par l'État et les collectivités).
- **3 écoles supérieures de cirque** : Centre National des Arts du Cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne (52 élèves en 2008/09), École nationale de Rosny-sous-Bois (36 élèves), Académie Fratellini à Saint-Denis (20 élèves).
- **5 écoles préparatoires** ou « professionnalisantes » (Chambéry, Nice, Montpellier, Lomme, Châtellerauld).
- 700 à 800 lieux de formation aux techniques du cirque dont 150 écoles agréés par la **Fédération française des écoles de cirque** (FFEC).
- Environ 60 festivals à dominante cirque sur 211 manifestations programmant du cirque répertoriés en 2008 par HorsLesMurs, dont le Festival mondial du cirque de demain, Circa à Auch, Pisteurs d'étoiles à Obernai, La Route du cirque à Nexon, plus une centaine de festivals mêlant cirque et arts de la rue.
- HorsLesMurs, centre de ressources pour les arts de la rue et de la piste (voir Ressources).

Danse

- **Centre national de la danse**, établissement public voué à la production, à la formation, à la recherche (et aussi : Information, documentation, conseil).
 - 3 grands centres de création, production et diffusion : **Théâtre national de Chaillot** (Paris, subventionné à 100 % par l'État), **Théâtre de la Ville** (subventionné à 100 % par la Ville de Paris), **Maison de la danse** à Lyon (majoritairement subventionnée par la Ville).
- **Théâtre national de la danse et de l'image** (TNDI, Châteauvaillon), subventionné par l'État et les collectivités territoriales.
- **19 centres chorégraphiques nationaux (CCN)** (dont 1 en Île-de-France) : part moyenne de l'État dans les subventions en 2008 : 45 % ; 562 307 spectateurs en 2007/08 (estimation).
- **8 centres de développement chorégraphique (CDC)**, souvent auprès d'un festival : Avignon, Arzigues-près-Bordeaux, Dijon-Bourgogne, Grenoble, Lille-Roubaix, Toulouse, Uzès, Val-de-Marne.
- **500 compagnies chorégraphiques** professionnelles environ, dont **230 subventionnées** par l'État en 2008 (dont 61 en Île-de-France, avec 11 ans d'ancienneté en moyenne), parmi lesquelles 36 conventionnées, 70 aidées au fonctionnement (« à la compagnie »), 124 aidées au projet.
- **Festivals**, dont la Biennale de Lyon, le Festival Montpellier-Danse, la Biennale du Val-de-Marne, les Hivernales d'Avignon, subventionnés à divers degrés par l'État et les collectivités.
- **2 conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse (CNSMD)** à Paris (1 377 élèves en 2008/09, dont un nombre de danseurs non mentionné) et Lyon (576 élèves – *idem*).
- **Centre national de danse contemporaine (CNDC, Angers)** : 26 élèves en 2008/09.
- **École de danse de l'Opéra de Paris (Nanterre)** : 151 élèves (dont 40 stagiaires) en 2008/09.
- **École nationale supérieure de danse de Marseille** : 100 élèves en 2008/09.
- **École nationale supérieure de danse de Cannes-Rosella Hightower** : 75 élèves en 2008/09.
- 11 centres de formation des enseignants de la musique et de la danse (CEFEDM) : 730 élèves en 2008/09, dont un nombre de danseurs non mentionné.
- 9 centres de formation des musiciens intervenants (CFMI) : 339 élèves en 2008/09, pour la plupart musiciens.

Arts de la rue

- **Lieux publics**, Centre national de création des arts de la rue (Marseille).
- **9 centres nationaux des arts de la rue (CNAR)**, « lieux de fabrique » labellisés et subventionnés par l'État.
- **Formation appliquée itinérante** pour les Arts de la rue (FAI AR, Marseille).
- **915 compagnies « de rue »** répertoriées en 2008 par HorsLesMurs (parmi lesquelles 43 % annonçant un budget annuel inférieur à 50 000 €), dont **35 compagnies conventionnées**, 61 aidées au projet, 6 à l'écriture par l'État en 2006.
- 300 festivals environ à dominante ou à composante arts de la rue répertoriés en 2008 par HorsLesMurs, dont ceux d'Aurillac, Chalon-sur-Saône, Châlons-en-Champagne, Sotteville-lès-Rouen, Cognac.
- HorsLesMurs, centre de ressources pour les arts de la rue et de la piste (voir « ressources »).

Autres lieux de spectacles

- 2 établissements pluridisciplinaires à Paris, sous tutelle du ministère de la Culture : l'Établissement public du **Parc et de la Grande Halle de la Villette (EPPGHV)** et le **Centre Georges Pompidou (CNAC)**, programmant des spectacles.
- **18 centres culturels de rencontre** conventionnés par l'État, établis dans des monuments historiques, dont la moitié environ à dominante théâtrale, chorégraphique ou musicale, parmi lesquels le **Centre national des écritures du spectacle (CNES)** à la Chartreuse de Villeneuve-Lès-Avignon et l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) à l'Abbaye d'Ardenne (Calvados).
- Plusieurs dizaines de « **fabriques artistiques** », « **friches culturelles** », « **lieux intermédiaires** » et centres de résidence pour compagnies, dont 19 fédérés dans le réseau Actes-If (en Île-de-France), 6 dans le réseau européen TransEuropHalle, et la plupart en réseau avec la plate-forme de ressources ARTfactories et Autre (s) parts.
- **93 lieux de compagnies** (dont 15 en Île-de-France et 12 à Paris) en 2005.
- Plusieurs centaines de salles liées aux comités d'entreprise, aux organismes de tourisme social ou aux **fédérations d'éducation populaire**, dont la Ligue de l'enseignement (FOL), la Fédération Léo Lagrange, les Centres d'entraînement aux méthodes de l'éducation active (CEMEA), les Amis du théâtre populaire (ATP), Peuple et Culture, Travail et Culture, les Francs et franchises camarades (Francas), les Maisons des jeunes et de la culture (MJC), les Foyers ruraux (FR), les Foyers musicaux ruraux (FMR), etc.
- Plusieurs milliers de salles des fêtes et **salles polyvalentes** municipales.
- 2 404 organisateurs de spectacles de variétés et de musiques actuelles (v. « musique »).
- 130 salles de spectacles dans les 200 casinos de France en 2008 (source : *Atout France 2009*) réalisant 45 M € de chiffre d'affaires en 2008.
- 151 Instituts et centres culturels français et 283 Alliances françaises subventionnés par le ministère des Affaires étrangères (DGMDP) dans 150 pays, accueillant des spectacles soutenus par CulturesFrance (v. Focus après Notice 2).

Aux lieux institutionnels, il faut aussi ajouter ceux associatifs

Associations et vie culturelle : une exploration des études et travaux du DEP

Pierre MAYOL *

Ce texte a pour but de rendre compte des principaux travaux sur les associations culturelles et artistiques commandés ou aidés par le Service des études et de la recherche (SER) du Ministère de la culture, devenu le Département des études et de la prospective (DEP) en 1986¹. Depuis la création du SER en 1962, le corpus de ces travaux comprend plus de quatre cents titres². Il n'y a presque pas d'études où le mot « association » ne figure, allusivement ou principalement. Il a donc fallu trier celles qui ont fait, à un titre ou à un autre, d'une ou de plusieurs associations leur objet principal : cinquante titres, bien étalés dans le temps puisqu'il vont de l'étude n° 1 (ET 1, 1963) aux plus récentes. Ce sera notre principal corpus de références. Nous citons les études retenues sous leur cotation. Dans la bibliographie, leur titre et leurs caractéristiques sont précisés. On trouvera d'autres titres (livres, revues, articles, dossiers) cités en note et repris dans la bibliographie. Ces documents ont pour dénominateur commun d'être consultables au Centre de documentation du DEP.

La méthode est à la fois chronologique et thématique, d'où des redondances inévitables. L'installation du Ministère des affaires culturelles à la fin de l'année 1959 a introduit un coin dans les loisirs en séparant la culture au quotidien de l'excellence artistique. Puis nous observerons l'importance des associations culturelles dans la vie locale, leurs liens avec l'animation et les formations spécialisées et avec les institutions. Nous aboutirons à une typologie des associations culturelles qui, quoique datée (1989), reste d'actualité. La conclusion posera quelques questions laissées en suspens.

Les commencements : frontières incertaines entre loisirs et culture

Dans la période de la création du Ministère des affaires culturelles³, un *inventaire des associations culturelles locales* montre qu'il existait alors quelque

* Chargé d'études au Département des études et de la prospective du Ministère de la culture et de la communication.

1. Nous utiliserons les sigles SER ou DEP en conformité avec la date des travaux, et le sigle SER/DEP pour les travaux de longue durée ou à cheval sur le changement de dénomination.

2. Ils sont cotés ET 1 (c'est-à-dire : étude n° 1), ET 2, ET 3, et ainsi de suite jusqu'à ce jour (2 mai 2001), ET 418. Pour connaître les titres précis, se reporter à la bibliographie page 125.

3. Geneviève POUJOL, *La création du Ministère des affaires culturelles*, Paris, Ministère de la culture, Département des études et de la prospective, 1993.

7 247 associations ayant « exclusivement ou partiellement une vocation culturelle » : un tiers se rattachaient à l'éducation populaire, un quart à la musique, 10 % au tourisme culturel, 6 % au théâtre, à des sociétés savantes, à des ciné-clubs, 4 % au folklore, 2 % aux arts plastiques (ET 22, p. 521). Bref, quand

André Malraux reçoit son maroquin du général de Gaulle – mais il l'arrache au scepticisme de Michel Debré (le général avait dit à celui-ci : « prenez Malraux, il donnera du *relief* à votre gouvernement ») –, le territoire est irrigué depuis longtemps par une vie culturelle intense et diverse qui recouvre à peu près tous les secteurs (patrimoine, conservation, création, populations conquises ou à conquérir, formation des enfants et des jeunes, éducation populaire, pratiques en amateur, etc.), que nous connaissons toujours.

Si le ministère, pour prendre corps, hérite de quelques directions et services arrachés à d'autres (par exemple les beaux-arts à l'Éducation nationale, le cinéma à l'Industrie), il a aussi, face à lui, l'armée puissante des associations culturelles, qui l'ont vu naître. L'alliance n'est pas facile. Malraux a une idée si haute de la culture qu'il dissocie d'emblée le socio-culturel du culturel à l'état pur : « Cette volonté de disjoindre la culture du contexte socio-éducatif qui l'avait marquée depuis le Front populaire, Malraux la poursuivra plus particulièrement à l'égard de l'éducation et de l'Université. »⁴ Pour lui, « la culture de chacun de nous, c'est la mystérieuse présence dans sa vie de ce qui devrait appartenir à la mort »⁵, et « le droit à la culture, c'est purement et simplement la volonté d'y accéder ». Dans un entretien avec Nehru, il précise : « S'il n'y a pas de culture sans loisirs, il y a certainement des loisirs sans culture »⁶, ce qui signifie, dirions-nous aujourd'hui, qu'il faut distinguer la culture « occupationnelle » de l'activité artistique proprement dite.

Cette métaphysique volontariste n'a pas facilité les rapports avec les gens « de terrain » plus au fait du quotidien rocailleux que de belles spéculations. La scission entre le « socio-culturel » et le « culturel-artistique » s'est creusée au cours des ministères⁷. Dominique Wallon, directeur de la Direction du développement culturel précise en 1983 que les budgets culturels des institutions seront accrus à condition « que la création soit effectivement au point de départ ou au point d'arrivée de leur travail d'action culturelle »⁸. Cela n'a pas été sans créer de malentendus avec des partenaires, notamment associatifs, pour qui cet impératif plaçait la barre de l'action culturelle trop haut par rapport aux possibilités locales. Dès 1980, dans une étude (ET 194) sur les *Travaux d'utilité*

4. Bernard ANTHONIOZ, « Le rôle culturel de Malraux dans l'histoire de la politique culturelle de la France », in *De Gaulle et Malraux*, Paris, Plon 1987, p. 208 (ET 281).

5. *Ibid.*, p. 204, Conférence à New York en 1962.

6. *Ibid.*, p. 205, « Appel aux intellectuels », 5 mars 1948. Voir aussi le témoignage d'André HOLLEAUX, « André Malraux, ministre » in *André Malraux. Unité de l'œuvre. Unité de l'homme*, Paris, La Documentation française, 1989, p. 327-337, en particulier 331-332 (ET 301).

7. Voir ci-dessus l'étude de Geneviève POUJOL et Michel SIMONOT.

8. Dominique WALLON, « Missions et responsabilités », *Le Monde* du 18 juillet 1983.

Typologie des associations culturelles

Dernière étape : comment mettre un peu d'ordre conceptuel dans une telle diversité ? C'est la fonction des typologies.

Une première typologie (ET 130, déjà citée) décline, à partir de travaux de Pierre Moulinier, plusieurs familles d'associations :

- les associations dont l'action culturelle polyvalente est fondée sur la diffusion, l'animation, la formation ;
- les associations qui sont des organismes de concertation entre responsables culturels ;
- les associations responsables de l'animation culturelle de l'ensemble d'un territoire ;
- les associations d'aide technique culturelle (prêt de matériel, conseils esthétiques) ;
- les associations d'aide technique globale ;
- les associations d'animation globale d'un lieu (telles les associations polyvalentes de quartier, évoquées plus haut, qui assument tous les aspects de la vie sociale et culturelle).

L'étude la plus systématique tente une *Typologie des associations culturelles* (ET 309, de 1989). Ce travail fondamental porte sur les associations qui interviennent dans le champ culturel par le biais des subventions du Ministère de la culture, et ce pendant la période 1986-1987. Le choix est représentatif mais non exhaustif. Il s'agit, fondamentalement, « d'une interrogation sur l'action culturelle de l'État et des moyens dont elle dispose pour se diffuser dans tout le corps social » (p. 7). C'est une typologie fonctionnelle qui répertorie les associations culturelles selon deux axes : leur domaine d'activité et leur fonction culturelle. À cela s'ajoutent d'autres critères, tels l'étendue du champ d'intervention des associations, la nature de leurs relations avec l'État, enfin le degré de professionnalisme des intervenants. Dernière orientation choisie : dépasser la simple description pour « dégager divers thèmes d'analyse transversale et de synthèse, et établir des comparaisons entre les grands domaines d'activité » (p. 8).

Cette typologie opère à partir de trois classements :

- 1) *Classement par domaines et secteurs d'activité* :
 - a) domaines des arts et disciplines artistiques (théâtre, musique, danse, arts plastiques, cinéma et audiovisuel) ;
 - b) domaine patrimonial (patrimoine, archives) ;
 - c) domaine du « développement culturel » (lecture, culture scientifique et technique).
- 2) *Classement selon les champs d'intervention* : associations spécialisées, associations non spécialisées, associations polyvalentes.

3) *Classement par fonctions :*

- a) fonction de diffusion et de promotion des œuvres de la profession ;
- b) fonction de promotion et d'éducation des individus, proche de l'éducation populaire ;
- c) fonction de conservation (protection, sauvegarde...) ;
- d) fonction de production (création, pratique artistique en amateur, présentation de spectacles, publications).

L'étude s'en tient, enfin, à trois situations : les associations para-administratives, créées à l'initiative des pouvoirs publics ; les associations « mixtes », résultant d'un partenariat où les pouvoirs publics ne sont pas prépondérants ; les associations totalement privées. Elle examine ensuite les caractéristiques domaine après domaine (arts, patrimoine, développement culturel) avant de parvenir aux « approches transversales et aux conclusions ».

L'approche transversale montre la coexistence de deux formes d'associations culturelles : celles qui ont une « finalité expressive (faire des choses ensemble) » et celles qui ont une « finalité interventionniste (s'occuper des autres) ». Les associations parapubliques sont reconnues indispensables dans la vie culturelle, mais elles sont aussi « épinglées » du fait de leur trop grande proximité des pouvoirs locaux et nationaux, et de leur tendance, parfois, à tourner les règles, en particulier budgétaires. C'est pourtant le statut le plus répandu dans les équipements de diffusion culturelle : maisons de la culture, centres d'action culturelle, centres de culture scientifique et technique. Cette situation engendre une multiplication de contrôles, justifiés en regard d'abus possibles, mais qui ralentissent l'action et tuent, en quelque sorte, le charisme propre à la loi de 1901 : liberté, gratuité. Cette étude conclut par l'observation d'un tournant depuis confirmé : le passage de l'association 1901 à d'autres structures plus professionnelles, qui versent du côté des statuts de l'entreprise – ou, dirait-on aujourd'hui, du côté du groupement d'intérêt professionnel (GIP), dans lequel la présence d'un commissaire représentant la force publique garantit des dérives souvent dénoncées.

Conclusion

Un parcours rapide dans la sélection de quelques dizaines d'études fait toujours regretter ce que l'on n'a pu citer. Une conclusion permet d'évoquer ce qui reste à faire et les questions en suspens.

La première observation est de constater que le conflit entre le socio-culturel (ou l'éducation populaire, ou le socio-éducatif) et le culturel (ou l'artistique) existe depuis les origines du Ministère de la culture, et qu'il n'a cessé de se durcir. La lecture des études du SER/DEP sur une quarantaine d'années révèle

19. Hervé GLEYAREC, Guy SAEZ, *L'investissement patrimonial. Rapport de synthèse*, CERAT/DEP, Grenoble/Paris, 2000. Ce rapport paraîtra à l'automne 2001 à la Documentation française.

le divorce entre la logique budgétaire et la réalité sociologique. La première détermine le concept « d'excellence culturelle » uniquement en fonction de ses lignes budgétaires, pour marquer une territorialisation face aux adversaires. Autrement dit : « j'appelle excellence culturelle » ce qui m'appartient parce que je peux le financer²⁰. La seconde montre au contraire une « confusion des genres », à savoir qu'on ne trouve jamais du culturel ou de l'artistique à l'état pur, mais toujours mêlés à du loisir, du social, de la mémoire, des compétences, du plaisir, du désir, du goût, et bien d'autres choses encore. Question : comment renouer le dialogue entre ces (faux) frères ennemis ?

Deuxième remarque : de nombreuses associations se sont dévouées à ce qu'on appelait les « nouveaux publics », qui n'avaient – et n'ont toujours pas – spontanément accès à la culture. Parmi eux, les jeunes. En 1983, dans le cadre de ses interventions en direction des « nouveaux publics », le Ministère de la culture a décidé de prendre en compte le rock en accordant, dans un premier temps, une aide logistique aux lieux de répétition. Cela a donné lieu au livre collectif *Maxi-rock et mini-bruits* (ET 248, 1984), précurseur dans les politiques culturelles des musiques « émergentes ». En 1984, une étude d'évaluation de dix lieux a montré leur diversité (cave, garage, péniche, MJC...), ainsi que l'insuffisance de l'aide à la diffusion soit en salles, soit par les éditeurs (« petits labels »). En butte aux difficultés que rencontrent toutes études inauguratrices (insuffisance des moyens, difficulté, à l'époque, de sensibiliser les élus), cette étude est pourtant à l'origine de toutes les mesures prises en faveur du rock ultérieurement, et maintenant des musiques qui lui ont succédé : rap, techno, musiques du monde.

Outre la musique des jeunes, une étude sur *L'action culturelle des associations d'immigrés et des jeunes issus de l'immigration* (ET 255) cerne les potentialités des associations d'immigrés dans le domaine culturel et met en évidence leur impact social et leur capacité d'intégration républicaine (ou « citoyenne »). Les associations d'étranger ont été autorisées, on s'en souvient, par la loi du 9 octobre 1981. Cette étude est plutôt spécialisée sur la communauté portugaise, mais elle a des échos dans d'autres communautés « issues de l'immigration » dans lesquelles s'exerce la synthèse entre les héritages culturels et artistiques traditionnels et les techniques modernes d'interprétation et de diffusion.

La troisième remarque concerne les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC). Elles ne sont pas présentes dans ce texte parce qu'elles relèvent plus, en général, du secteur professionnel qu'associatif, et que, pour des raisons historiques, elles sont relativement récentes. Le Ministère de la culture (et donc le DEP) est pleinement engagé dans leur évolution, comme le prouvent de nombreuses interventions et publications, en particulier *Commerce électronique et produits culturels* (ET 417).

20. Françoise TÉTARD a démontré cette polémique dans son chapitre « L'éducation populaire : l'histoire d'un rattachement manqué », in *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Comité d'histoire du Ministère de la culture, Paris, La Documentation française, 1996, p. 153 et suiv.

Enfin, ce parcours, bien que trop rapide, met en évidence trois tendances « lourdes ». D'une part, la professionnalisation du secteur associatif, surtout dans le secteur artistique, où la notion d'amateur et de bénévole, malgré son importance démographique, est relativement dévalorisée. D'où, probablement à l'avenir, une scission aggravée entre les professionnels de la culture et les amateurs, entre le culturel « pur » et le socio-culturel ou l'éducation populaire. D'autre part, l'affirmation d'un « élitisme » qui déjoue Jean Vilar rêvant de « remettre et de réunir dans les travées de la communion dramatique, le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé... »²¹. Ce rêve des années soixante, à l'origine de la naissance du Ministère des affaires culturelles en 1959, est (peut-être) définitivement clos malgré les dénégations des plus hautes autorités culturelles et artistiques. Enfin, l'ouverture de la loi de 1901 aux étrangers en octobre 1981 a permis des expressions culturelles et artistiques inédites, d'une richesse inexploitée, pas assez connues du grand public, trop réservées aux réseaux spécialisés. Mais elle ouvre aussi un nouveau débat que les travaux du DEIP n'ont pas encore pris en compte : celui qui oppose les tendances communautaristes aux tendances républicanistes, les « identités culturelles » à « l'intégration républicaine ». Ce débat est devant nous, comme le sont ceux de la décentralisation et de l'Europe.

Les associations dans la vie et la politique culturelles. Regards croisés. sous la direction de Pierre Moulinier.

Et bien sur ceux privés

L'exemple de l'art contemporain

Les Galeries d'art contemporain en France. Portraits et enjeux dans un marché mondialisé, Paris, La Documentation française, 2001.

« Cet ouvrage a pour objectif de dresser un constat quantitatif de la situation économique des galeries d'art contemporain, d'analyser leur évolution depuis dix ans dans un environnement économique en pleine mutation. Il s'agit non seulement d'apprécier la dynamique de la population des galeries et d'en proposer une typologie, mais également de préciser leurs forces et faiblesses pour affronter les évolutions accélérées du marché » (p. 18). Les quatre chapitres qui composent l'ouvrage abordent successivement le statut et le profil des galeries ; les incertitudes qui pèsent sur ces acteurs de l'art du fait de leur statut et activités ; leur position (forces et faiblesses) sur un marché de l'art en mutation ; leur positionnement et leur relation à l'institution et aux pouvoirs publics. Sous forme de synthèse, et concernant les trois points évoqués dans la citation (typologie, forces et faiblesses), on peut retenir les résultats suivants.

La typologie : On distingue en général les galeries de négoce et galeries de promotion, mais plus précisément l'étude montre que quatre groupes se distinguent si l'on prend en compte d'autres critères tels que l'ancienneté, l'engagement esthétique, le lieu ou quartier d'implantation, etc. : 1/ les galeries qui défendent un art qualifié par elles de figuratif, peu présentes sur les foires, elles évoluent en marge du marché international ; 2/ les « jeunes-petites » galeries fortement impliquées dans l'avant-garde internationale, soutenues par les pouvoirs publics par le biais d'achat ; 3/ les galeries aux mêmes engagements esthétiques que les précédentes mais plus anciennes et donc reconnues et présentes à l'échelle internationale, employant un ou plusieurs salariés ; 4/ les galeries les plus anciennes qui se partagent entre la promotion d'artiste et un travail de marchand (cf. graphique p. 60 et 61). Un point commun les rassemble, « l'identification au directeur », « les galeries d'art contemporain sont des organisations dont l'efficacité repose essentiellement sur la personnalité du directeur » (p. 27).

Les forces : Acteur incontournable du marché de l'art, les galeries fonctionnent comme des très petites entreprises et tirent leur force de leur rôle de découvreur de jeunes talents ; de leur rôle de producteurs d'œuvres ; de leur capacité d'exportation puisque 87 % exportent, les grosses galeries (celles qui ont plus

de 3 millions de francs de chiffre d'affaire) assurent plus de la moitié de leurs débouchés à l'étranger ; elles réussissent à intéresser les collectionneurs privés qui assurent les trois quarts des revenus des galeries (les achats publics, contrairement aux idées reçues ne représentant que 10 % des achats) ; elles ont permis une reconnaissance accrue des artistes français sur la scène internationale ; enfin, elles participent et contribuent à des réseaux dynamiques aux cotés de revues ou de collectifs d'artistes.

Les principales faiblesses : Loin d'être inhérentes aux lieux eux-mêmes les faiblesses de ce type de structure renvoient au système de fonctionnement actuel de l'art : la crise de l'art contemporain a créé un doute dans la construction des valeurs, a généré une crise de confiance entre les différents acteurs, les galeries n'y échappent pas ; micro-entreprises elles sont d'une grande vulnérabilité par rapport à la conjoncture ce qui se traduit par un fort taux de disparition des lieux dès que la conjoncture est défavorable ; l'étranglement du marché de l'art français accroît la concurrence, d'autant que les maisons de ventes aux enchères s'investissent de plus en plus dans l'art contemporain et que leur moyens sont nettement plus importants ; le poids des charges, en partie du aux nouvelles formes des œuvres, à la mondialisation du marché et des échanges, etc., sont des freins majeurs pour les plus petites structures ; l'intervention accrue de l'institution d'une part, l'émergence des lieux associatifs de l'autre restreignent le champ d'action des galeries ; d'autres faiblesses, plus globales, comme le manque d'éducation artistique dans le système d'enseignement français, la faiblesse du mécénat dans le domaines de l'art contemporain, la confusion et le mélange des rôles entre les différents acteurs de l'art, marchands et institutionnels notamment, sont aussi de nature à fragiliser les galeries d'art contemporain.

Cette étude et les résultats produits amènent une connaissance sur des acteurs déterminants et mal connus des scènes de l'art, les galeries privées et marchandes, « ces toutes petites entreprises » dont le chiffre d'affaire moyen est de 2,8 millions. En ce sens, cette enquête « comble un vide dans la connaissance du fonctionnement du marché de l'art contemporain » (p. 18) et montre notamment comment « la fonction d'intermédiation des galeries évolue vers une fonction de production » (p. 12), comment aussi le marché de l'art contemporain s'assimile au modèle de l'oligopole à frange : « les structures les plus importantes ont intérêt à laisser se développer en amont de nombreuses petites structures, flexibles, qu'ils s'agissent de galeries ou d'associations d'artistes, proches des tendances les plus innovantes, qui repèrent les nouveaux talents leur donnent une certaine visibilité et servent de vivier dans lesquels pourront ensuite puiser les plus grosses structures » (p. 128). Ces résultats conduisent les auteurs à montrer la fragilité des galeries, prises en étau sur le plan économique, parce que ne retirant pas toujours des bénéfices (financiers ou en terme de reconnaissance et de médiatisation) à la hauteur des risques pris, et parallèlement prise au piège de relations ambiguës et flottantes avec l'institution et les pouvoirs publics.

Au gré du texte, ce sont aussi d'autres questions qui émergent et qui nous interrogent sur les changements et mutations des mondes de l'art, et particulièrement sur la réalité de l'art contemporain en Province, sur des scènes artistiques aux contextes économiques, sociaux, politiques, etc., aux morphologies différentes. Cette réalité reste pour une grande part mal connue et échappe aux enquêtes, parce que ces scènes locales, par leur structure, leur de fonctionnement, leur histoire, sont spécifiques et propose un modèle d'organisation qui ne correspond pas nécessairement au modèle des scènes artistiques nationales et internationales.

Tableau 1 – Typologie des galeries en région

	Galerie point de vente	Galerie de promotion	Galerie tremplin
Localisation géographique	Centre-ville et centre historique	Centre-ville et <i>centre historique*</i>	Plutôt périphérie, <i>centre-ville et historique*</i>
Choix des artistes (genres représentés)	Valeur émotionnelle et décorative. Qualité de la facture, sujet. Artistes reconnus (genre classique et moderne).	Originalité de la démarche au regard de l'histoire de l'art, <i>scène émergente*</i> (genre moderne et contemporain).	Originalité de la démarche au regard de l'histoire de l'art (genre contemporain).
Mode de recrutement	Salons, internet, conseils d'autres artistes, revues, galeries, écoles d'art.	Repérages par les institutions et les galeries tremplins, écoles d'art, autres galeries.	École des beaux-arts, ateliers, autres galeries.
Formation du directeur	Commerciale, marketing. Plus rarement artistique.	Variée. Souvent études histoire de l'art, <i>marchand d'art*</i> .	Souvent issu de l'école des beaux-arts de la région, professeur aux beaux-arts, formation culturelle.
Contrat	Moral et local (dans un rayon de 50 km environ). Parfois participation des artistes aux frais d'exposition (surtout s'il n'y a pas vente). Pas de participation de la galerie à la production mais modification du partage du prix de vente si sculpture.	Exclusivité, partage avec des galeries parisiennes (sauf à Rouen) et étrangères. Pas de participation des artistes aux frais de fonctionnement de la galerie. Participation de la galerie à la production des œuvres.	Exclusivité. Pas de participation des artistes aux frais de fonctionnement de la galerie. Participation de la galerie à la production des œuvres dans la mesure de la capacité financière de la galerie.
Relais vers d'autres structures	Artistes ou collectionneurs, institutions disposant de collections d'art régional.	Relations du directeur dans la sphère artistique et marchande. Quelques achats par le Frac et la Drac. <i>Relations avec des entreprises*</i> .	Liens avec les institutions, projets européens.
Formation des artistes	Souvent autodidacte (sauf les plus anciens qui peuvent sortir de l'école des beaux-arts), arts plastiques (université).	En majorité formation artistique, école des beaux-arts.	En majorité école des beaux-arts.
Type de galeries	Privées, associatives.	Majoritairement privées.	Majoritairement associatives.
Subventions	Non	Rarement	Oui
Durée de la relation avec l'artiste	Longue	Moyenne à longue	Courte
Édition	Dépliants, affiches, catalogues.	Catalogue	Catalogue (quelquefois et selon les moyens de la galerie).
Relations avec d'autres structures	Mêmes artistes présentés dans plusieurs galeries.	Coédition et partage d'exclusivité avec des galeries étrangères principalement.	Coédition et exposition commune avec d'autres galeries tremplins et les institutions.
Rapport au second marché	Peu d'activités sur le second marché, mais ventes des œuvres des artistes aux enchères et parfois sur eBay.	Ne s'en sortent que si elles sont sur le second marché (construction d'une cote).	Pas d'activités sur le second marché.

*NB : les libellés en italique suivis d'un * ne concernent que l'agglomération lyonnaise.*

5. Variété d'activités et typologie de l'emploi

S

Emploi artistique et culturel et formations

L'emploi artistique et culturel a connu, en France comme dans bon nombre de pays européens, une forte expansion à partir du début des années quatre-vingt. Reflet de l'évolution des politiques culturelles et des stratégies économiques relatives à ce domaine, cet essor est la traduction du processus de professionnalisation du champ culturel. Il témoigne à sa façon d'un changement de civilisation où les activités de temps libre prennent une place croissante dans la vie sociale contemporaine, où le besoin d'expressivité, notamment artistique, s'affirme davantage. Un tel contexte a rendu nécessaire la formation de nouveaux professionnels, tant dans le domaine artistique que dans l'encadrement culturel.

Dans des proportions variables selon les pays européens, le développement des activités culturelles concerne aussi bien le secteur public que le secteur privé. Toutefois, en raison de ses spécificités, il s'avère difficile de comptabiliser en termes de professions ou d'emplois les actifs dans le domaine culturel (v. aussi Notice 18). Flou dans ses marges parce qu'il côtoie, par exemple, le secteur socioculturel, celui du tourisme ou des loisirs, sujet à débat dans sa définition en ce qu'il intègre, pour une part, les métiers liés aux technologies de l'information et de la communication, il est également étroit dans sa nomenclature : les médiateurs culturels, les directeurs d'affaires culturelles, les agents de développement culturel local n'apparaissent pas directement dans les statistiques de l'INSEE. Une autre spécificité majeure de ce secteur est son éclectisme. Il existe en effet une grande diversité de mondes de l'art et de la culture dont la constitution, les règles du jeu, les statuts, les métiers présentent de fortes particularités, y compris à l'intérieur d'un champ artistique donné : les champs de spécialités couverts sont donc très nombreux. On soulignera encore que le domaine culturel est éparpillé en de multiples structures, et souvent de petite taille : ce champ représentait ainsi 65 000 établissements en 2007, dont 25 000 pour le seul secteur du spectacle vivant (essentiellement des associations)¹.

L'emploi culturel : périmètre et caractéristiques

Une approche statistique complexe

D'après l'enquête Emploi de l'INSEE, la population active ayant un emploi dans le secteur culturel représentait 492 100 personnes en 2007². Rapporté à l'ensemble de la population active française, le secteur culturel représenterait donc 2 % des emplois. Mais cette évaluation est minimisée du fait, notamment, qu'elle n'intègre pas les emplois des établissements d'administration de la culture liés au ministère de la Culture (dont les établissements publics nationaux), ni une grande partie des emplois culturels auprès des collectivités territoriales, notamment ceux des établissements d'enseignement artistique, une partie des emplois du patrimoine et de la lecture publique, ceux des services culturels et des services techniques. Cet ensemble d'emplois s'élève à environ 100 000. Sur cette base, l'emploi culturel en France peut être estimé à près de 600 000 personnes, soit 2,34 % de la population active³.

Longtemps, les comparaisons européennes en matière d'emploi culturel ont été difficiles à mener, pour des raisons de méthodologies et de géométries variables du secteur d'un État à un autre. La définition des métiers culturels n'est pas qu'une affaire statistique : c'est aussi une question de valeurs. Xavier Greffe fut l'un des premiers à tenter de rapprocher des données disparates, tout en relativisant la portée de l'exercice⁴. Depuis la fin des années quatre-vingt-dix, le travail de

rapprochement des statistiques mené par Eurostat, l'office statistique des Communautés européennes, permet progressivement d'y voir un peu plus clair. L'étude d'Eurostat, à laquelle a été associé un collège d'experts européens, estimait que l'emploi dans la culture en Europe représentait en 2005 2,4 % de la population active, soit 4,9 millions de personnes. Les données concernant la France, reprenant celles de l'INSEE (2 %), la situent donc légèrement en dessous de la moyenne européenne en matière d'emploi culturel. Cependant, nous l'avons noté, cette base est incomplète. Selon la même enquête d'Eurostat, l'emploi culturel dans les pays de l'Union européenne varie de 1,1 % de la population active (Roumanie) à 3,8 % (Pays-Bas). Au-delà de ces statistiques globales, la structure de l'emploi culturel varie fortement d'un État européen à un autre : ainsi le spectacle vivant rassemble proportionnellement un plus grand nombre de professionnels en France qu'ailleurs en Europe. Pour progresser plus concrètement dans les comparaisons européennes, il serait intéressant de pouvoir engager des études territorialisées sur l'emploi culturel dans des villes ou des régions d'Europe. Une perspective qui reste encore à écrire.

Un secteur dynamique marqué par des déséquilibres

Il est également intéressant d'observer précisément la progression du secteur culturel. Lors de la décennie 1990-1999, le nombre d'actifs a augmenté de 19 % dans les professions culturelles et de 11 % dans le secteur culturel global (contre 4 % pour l'ensemble des actifs, tous secteurs confondus). Dans un certain nombre de régions, le nombre d'actifs a même augmenté d'environ 30 % et plus dans la même période (Aquitaine, Bourgogne, Bretagne, Franche-Comté, Pays de la Loire). Dans le domaine de l'audiovisuel et du spectacle vivant, le nombre de professionnels s'est accru de plus de 50 % entre 1995 et 2004, passant de 87 000 à 135 000⁶. Cela traduit le dynamisme du secteur culturel et des politiques territoriales correspondantes. Mais en y regardant de plus, on s'aperçoit que cet essor concerne en bonne part des emplois précaires ou fragiles (intermittents, contrats à durée déterminée, emplois aidés...). 65 % des emplois culturels sont en effet sous CDI, contre 35 % de CDD. Cette proportion s'accroît encore pour les métiers exercés dans le champ du spectacle vivant et de l'audiovisuel (65 % de CDD⁶), signe de la fragilité et de la volatilité de l'emploi correspondant. Quelques régions présentent la particularité d'une augmentation sensible de leurs professionnels, alors que le secteur culturel dans son ensemble évolue beaucoup moins nettement (Alsace, Bourgogne, Centre, Haute-Normandie, Pays-de-la-Loire, Provence-Alpes-Côte-d'Azur).

Quant à la pyramide des âges dans l'emploi culturel, elle révèle que les professionnels de l'audiovisuel et du spectacle, c'est-à-dire les artistes et techniciens du spectacle vivant et de l'audiovisuel et des métiers culturels liés à l'économie numérique, sont sensiblement plus jeunes que ceux d'autres domaines, comme ceux de la documentation et la conservation (bibliothèques, patrimoine, musées). Cependant, dans le contexte actuel, les exercices prévisionnels relatifs au renouvellement générationnel doivent être établis avec une certaine prudence. Parmi les régions importantes en termes d'emploi culturel, seule Provence-Alpes-Côte-d'Azur a vu son secteur culturel légèrement régresser dans les années quatre-vingt-dix (-3 %)⁶. Cependant, les observations territoriales de l'emploi culturel indiquent une tendance inverse dans les années 2000⁶.

Lorsqu'on considère la répartition des actifs par type d'activité dans les régions, l'Île-de-France domine dans tous les domaines de la culture, avec une très forte concentration des emplois dans le cinéma et l'audiovisuel (66,6 à 68,1 %). Outre les métiers liés aux industries culturelles, les professions littéraires sont particulièrement surreprésentées dans l'aire d'influence parisienne. L'architecture, l'édition et la librairie, ainsi que le spectacle vivant et les activités artistiques présentent une meilleure répartition, quoique relative, entre la région parisienne et le reste de la France. Au regard de l'emploi culturel, les disparités entre les régions demeurent donc importantes :

- l'Île-de-France apparaît comme un cas particulier, puisqu'elle capitalise à elle seule 46 % des actifs du secteur ;

- deux autres régions présentent un niveau élevé d'emploi culturel, ce qui correspond à la fois à leur socio-démographique, à leur configuration territoriale marquée par le fait urbain ainsi qu'à leurs caractéristiques économiques : Rhône-Alpes (8,4 % des actifs) et Provence-Alpes-Côte-d'Azur (6,7 %);
- un groupe de six régions totalise une moyenne de 3 à 3,5 % d'emplois culturels (Aquitaine, Bretagne, Languedoc-Roussillon, Midi-Pyrénées, Nord-Pas-de-Calais, Pays de la Loire);
- la plupart des autres régions demeurent moins bien dotées en professionnels de la culture, ceux-ci représentant 1 à 2 % de l'ensemble des actifs.

Implication croissante des collectivités et structuration la filière culturelle

Outre le travail accompli par le Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture sur le sujet, et par l'Observatoire du spectacle vivant sis au sein de la Direction de la création du même ministère, l'emploi culturel en région fait l'objet d'observations de plus en plus fines de la part d'organismes à vocation territoriale tels que l'agence ARCADE qui, en Provence-Alpes-Côte-d'Azur, suit l'évolution de l'emploi dans le spectacle vivant, ou ARTECA³, observatoire culturel de Lorraine, l'OPPES, devenu OBSTER en Languedoc-Roussillon ou également Culture O Centre, la NACRE en région Rhône-Alpes, l'ODIA pour les deux Normandie, l'ARSV de Poitou-Charentes... D'autres travaux sur l'emploi culturel et les formations sont également mis en œuvre, ou l'ont été, par des DRAC (Alsace), des collectivités territoriales, des cabinets d'étude, notamment dans le cadre des COREPS (Commissions régionales des professions du spectacle). Le développement d'organismes territoriaux dévolus à l'information et l'observation culturelle correspond à une préoccupation croissante des décideurs culturels régionaux de suivre l'évolution de l'emploi au plus près de leurs territoires et en temps réel, pour mieux adapter leurs stratégies d'accompagnement et de formation du secteur. Le principal enjeu de ces travaux menés à l'échelle régionale se situe bien là : comment faire de l'information culturelle le point d'appui d'une réflexion prospective sur l'emploi, mais aussi sur la formation, car ces deux problématiques sont étroitement liées. De ce point de vue, la crise dite des « intermittents » ouverte en 2003, c'est-à-dire la crise du financement des régimes 8 et 10 de l'assurance chômage, a été un accélérateur de l'implication des collectivités territoriales dans une approche plus structurée de l'emploi culturel, alors même qu'elles jouent un rôle essentiel dans le financement public de la culture de longue date. Du point de vue de la connaissance de l'emploi, le spectacle vivant constitue un secteur privilégié : c'est aussi celui où les fragilités et les précarités sont les plus massives.

Globalement, selon l'INSEE, la population active dans le secteur culturel en France en 2007 se répartit principalement entre les industries culturelles (245 000 emplois), le spectacle vivant et les activités artistiques (147 700), les activités d'architecture (63 500) et la conservation du patrimoine (35 200 emplois, ce dernier chiffre restant à discuter en fonction d'autres données disponibles : *v. supra*¹⁰).

L'emploi culturel fluctue sensiblement au rythme de l'évolution des budgets publics, dans la mesure où les activités culturelles organisées dans le cadre du secteur public ou du secteur privé non marchand en dépendent en totalité ou en grande partie. Les sociétés civiles d'auteur (SACEM, SACD, SPEDIDAM, SCAM et autres) apportent également une contribution non négligeable à la création et à l'emploi artistique, à travers les aides qu'elles attribuent à des projets ou des manifestations artistiques et culturelles. Des pratiques innovantes de financement et de mutualisation dans les activités culturelles dessinent un nouvel espace d'économie dite sociale et solidaire, qui contribue à faire bouger les manières de penser et d'agir, et les frontières entre le « public » et le « privé »¹¹. On relèvera aussi que dans le secteur privé concurrentiel, dont relèvent largement les industries culturelles, les marchands d'art ou les architectes, l'État joue aussi un rôle non négligeable en faveur de l'emploi par diverses dispositions ou réglementations : loi sur

le prix unique du livre, aides à l'édition, au cinéma, commande publique, négociation des accords commerciaux internationaux, défense de la notion de droit d'auteur contre celle de *copyright*... Les interactions et complémentarités entre public et privé sont structurelles pour nombre de domaines artistiques et culturels : c'est par exemple le cas pour les musiques actuelles, les arts plastiques, et même pour le patrimoine quand il est intégré dans des stratégies touristiques.

L'État est un employeur relativement modeste. Le ministère de la Culture et de la Communication, ses services déconcentrés ainsi que l'ensemble des établissements publics de statut national, représentent 30 926 emplois en 2009¹⁷, y compris les vacataires (v. Notice 2). Toutefois, ce chiffre ne comptabilise pas les métiers culturels (mais il faudrait s'accorder sur cette notion) exercés dans d'autres administrations comme celles de l'Éducation nationale, des Affaires étrangères, de la Jeunesse et des sports notamment.

Comparativement, les collectivités territoriales constituent un employeur plus important, ce qui correspond aux avancées des politiques culturelles territoriales et à la part du financement public pour la culture assumé par les pouvoirs locaux (v. Notices 3 et 5). Les emplois de la seule filière culturelle des collectivités s'élevaient à 77 820 en 2007¹⁸, soit 4,4 % de leurs effectifs totaux. Mais en réalité, ces collectivités sont un employeur culturel beaucoup plus important que ne laisse entrevoir les statistiques établies par l'INSEE dans ce domaine, comme nous l'avons déjà relevé. Outre les emplois liés à la filière culturelle territoriale dans les enseignements artistiques, la lecture publique et le patrimoine, d'autres emplois culturels s'inscrivent pleinement dans les collectivités ou leurs équipements. Il en est ainsi pour les agents des services culturels des collectivités dont les directeurs d'affaires culturelles¹⁹, ainsi que les techniciens territoriaux affectés en permanence à des lieux culturels (théâtres en particulier) dont les références professionnelles et, en partie le fonctionnement, présentent d'importantes similarités avec ceux des techniciens du spectacle et de l'audiovisuel agissant hors fonction publique territoriale. On ne trouve pas encore trace non plus dans les statistiques de l'emploi culturel des nombreux médiateurs employés par ces mêmes collectivités et chargés de rapprocher les œuvres, les institutions culturelles et les publics. Ces réalités statistiques comportent également une autre signification : la filière culturelle a été construite initialement autour des métiers les mieux établis, auxquels on accède par un concours spécifique et qui s'inscrivent dans des cursus de carrière. Le recours à un grand nombre d'agents contractuels – ils représentent 45 % des emplois de la seule filière culturelle – pour assurer des activités culturelles diverses allant jusqu'à la programmation artistique, en particulier dans les petites et moyennes communes, mais aussi l'importance croissante des directeurs d'affaires culturelles dans la gestion et l'organisation des politiques culturelles locales, contestent par les faits l'identification des métiers culturels des collectivités territoriales à la seule filière culturelle.

Quelles perspectives ?

Comment le secteur pourrait-il évoluer dans les années à venir ? Exercice par nature complexe, une approche prévisionnelle l'est encore plus dans le contexte actuel. L'essoufflement des budgets publics conjugués à la crise économique risque d'engendrer une nouvelle donne pour le secteur artistique et culturel en France. On peut s'attendre dans les années à venir à une stabilisation de l'emploi culturel dans les collectivités territoriales, mais aussi à des difficultés sensibles de l'emploi dans le spectacle vivant. D'autres domaines d'activités culturelles pourraient connaître une situation plus dynamique si la crise de l'économie européenne était jugulée : on peut ainsi penser que les industries culturelles (ou « créatives », v. Notice 23) continueront sur le moyen et long terme à pourvoir de nouveaux emplois. Toutefois, cela n'est pas vrai pour toutes les filières des industries culturelles, et à l'intérieur de chacune d'entre elles (l'édition par exemple), on assiste à des recompositions importantes au profit des métiers liés à l'économie numérique (jeux vidéo, cinéma...). Dans la période 2005-2007 ayant récemment fait l'objet d'une étude du DEPS, l'auteur mettait en évidence que les effectifs salariés dans le champ culturel ont même diminué de 5 à 6 % dans la plupart des domaines d'activité (spectacle vivant, audiovisuel, édition-

librairie)¹⁵. Du côté des pouvoirs locaux, seules les intercommunalités (v. Focus après Note 5) ont vocation à développer des marges de manœuvre en faveur de la culture. En effet, si nombre d'EPIC ont acquis une compétence culturelle communautaire, celle-ci demeure encore marginale dans bien des cas. Toutefois, ces marges sont relatives car les EPIC pourraient accompagner de nouveaux projets culturels nécessitant la constitution de nouvelles équipes, et devraient aussi accueillir des projets déjà existants au niveau communal. On peut imaginer qu'ils auront aussi à compenser le retrait dans le financement des activités culturelles d'un nombre croissant de départements constaté en 2009 et 2010 – ceux-ci étant en grande difficulté budgétaire, du fait du poids croissant de leurs compétences obligatoires en matière sociale –, et qui risque encore de se poursuivre dans les années suivantes. Dans les années 2000, les régions ont consenti un effort remarquable en faveur de la culture se traduisant par une augmentation moyenne de leurs budgets culturels de 11 %. Les années à venir augurent plus d'une stabilisation que d'une poursuite de l'effort culturel à ce niveau. On pourrait en dire de même pour les grandes villes, tandis que le ministère de la Culture peine aussi depuis plusieurs années à maintenir ses moyens d'action territoriaux. Dès lors, on ne devrait plus observer, dans le champ culturel plus ou moins directement dépendant des collectivités publiques, un essor comparable à celui qu'il a connu jusqu'au milieu des années 2000, les indices actuels laissant plutôt entrevoir une logique de rétraction de l'emploi correspondant à court et moyen terme.

Parmi les mutations qui touchent toutes les activités artistiques et culturelles et nécessitent une réadaptation des formations, des projets, de l'économie et des politiques culturelles, il convient de souligner fortement celles qui sont induites par le développement des technologies de l'information et de la communication. Les professions culturelles qui ne sont pas concernées en profondeur par cette problématique sont des exceptions. Ajoutons à ce chapitre que les métiers culturels font appel plus que d'autres secteurs à un haut niveau d'études. Dans une grande partie du secteur, ces métiers demeurent cependant moins bien rémunérés que d'autres, à niveau d'études égal. Une inégalité que compense peut-être, mais dans un autre ordre, la valorisation symbolique qui s'y rattache...

6. Multiplicité d'objets et d'événements

L'exemple des nouveaux médias

un nouveau territoire pour la crÉation 

La notion de nouveaux médias qualifie **des œuvres faisant appel à des technologies de l'information** dans leur processus de réalisation ou comme supports de création (vidéo, informatique, etc.). « Transmettre des données » étant le propre de toute œuvre d'art, c'est logiquement que ces nouvelles technologies ont pu devenir un territoire à investir pour les artistes. Elles ont deux caractéristiques qui intéressent particulièrement le domaine artistique, **la capacité à enregistrer le réel dans la durée et la capacité à le modifier**.

La vidéo, notamment, couvre les tendances esthétiques des principaux mouvements de l'art contemporain. Que ce soit Fluxus, le minimalisme ou encore l'art conceptuel, **ces mouvements existent aussi grâce à ces supports, qui ont engendré des typologies d'œuvres différentes**.

La constitution de la collection Nouveaux médias au sein du Centre Pompidou débute dès 1976, peu avant son ouverture, intégrant peu à peu les cimaises. Depuis la réouverture du Centre en 2000, cette collection dispose même d'un espace entier dans le Musée. Les œuvres, consultables sur des moniteurs, y sont proposées en libre accès au public.

Ce dossier propose une introduction à l'histoire de l'usage de ces nouvelles technologies dans le domaine artistique à travers un choix d'œuvres de la collection Nouveaux médias, notamment des **œuvres vidéo** et des **installations multimédia** qui en constituent la majeure partie, ainsi que quelques exemples de cédéroms et de sites internet d'artiste. En complément, Christine Van Assche, responsable des Nouveaux médias au Centre Pompidou,

Musée national d'art moderne, parle de **l'actualité de cette collection**, de sa diffusion tant au Centre Pompidou qu'à l'étranger, tout en évoquant son histoire.

Qu'entendons-nous par l'expression « nouveaux médias » ?

Quel champ recouvre-t-elle ? Selon le théoricien Lev Manovitch, dans l'ouvrage *The Language of New Media*, les nouveaux médias sont certes les œuvres réalisées sur support digital (bandes vidéo et sonores, CD-Rom, disques durs, sites Internet), mais aussi celles issues de médias anciens comme le cinéma, converties aux supports numériques pour les besoins de la diffusion.

Deux catégories d'œuvres, distinctes jusqu'au début des années 1990, plus confuses par la suite, se partagent la collection Nouveaux Médias du Centre Pompidou. En premier lieu, les installations multimédia constituées d'un ou plusieurs moniteurs, d'une ou plusieurs projections, d'un circuit fermé (caméra vidéo + moniteur), de projections de diapositives gérées par un programme informatique, ou encore de moniteurs ou de projecteurs liés à des ordinateurs. Ces installations existent en exemplaire unique ou en exemplaires limités. L'autre grand secteur de la collection comporte les multiples, en nombre illimité, et regroupe à la fois les bandes vidéo (de l'U-Matic au Bétacam digital), les bandes sonores (de la bande magnétique au CD), les CD-Rom et DVD-Rom, les disques durs, et les sites Internet

Collection Nouveaux Médias - Installations, éditions Centre Pompidou, 2006. Christine Van Assche, *Aspects historiques et muséologiques des œuvres nouveaux médias*. Extrait, p.15.

Source : <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouveaux-medias/ENS-nouveaux-medias.html>

L'exemple de la musique



■ La multiplication des supports de l'écoute

Portée par l'accélération des innovations dans le secteur de la hi-fi puis dans les technologies de l'information et de la communication, la multiplication des supports de l'écoute conduit à une certaine banalisation de la musique enregistrée, qui se prête à des usages variés où la musique n'est parfois qu'un simple « bruit de fond ». À l'autre extrémité, si les lieux de programmation de musique vivante connaissent un certain renouveau, la fréquentation des concerts demeure une pratique minoritaire.

■ Les métamorphoses de la musique enregistrée : de la radio au téléchargement

L'histoire des musiques populaires contemporaines est indissociable de celle de ses supports. Si la naissance du jazz est contemporaine de la radio, l'histoire du rock'n'roll puis de la *pop music*, notamment en Angleterre, est fortement liée à la banalisation du phonogramme et du magnétophone, qui ne sont pas seulement des supports de diffusion, mais participent aussi à l'élaboration de formes et de langages musicaux inédits fondés sur les possibilités offertes par l'enregistrement multipistes, les techniques du *re-recording* et de l'échantillonnage⁽³⁾. L'histoire du jazz et des musiques populaires du xx^e siècle est ainsi principalement écrite par le disque, instrument de diffusion et de « patrimonialisation » des œuvres et des styles. Cette « discomorphose » de la musique transforme ainsi non seulement les formes d'écoute musicale, mais aussi les techniques de composition et d'interprétation⁽⁴⁾.

Si l'univers de la musique savante, qui représente un enjeu beaucoup plus modeste dans l'économie de la production phonographique, semble moins affecté par cette succession d'innovations technologiques, l'évolution des supports a aussi contribué à modifier les pratiques d'écoute, les techniques d'interprétation et les méthodes de formation. La redécouverte des répertoires de la musique ancienne comme la vogue des interprétations sur instruments d'époque doivent ainsi beaucoup à la patrimonialisation par le disque des interprétations contemporaines des œuvres des répertoires baroque, classique et même romantique, qui, en en banalisant l'accès, suscite une forme paradoxale d'innovation par la quête d'une authenticité du style d'exécution des œuvres⁽⁵⁾.

(3) Le *re-recording* (en français, « réenregistrement ») est une technique qui permet à un chanteur ou à un musicien, lors d'une session d'enregistrement d'un disque, d'enregistrer séparément ses prestations sur plusieurs pistes qui seront rejouées en même temps, permettant à l'artiste divers artifices de studio tels que doubler sa voix, jouer de plusieurs instruments en même temps sur la même morceau, etc.

L'échantillonnage ou *sampling* est la numérisation de documents sonores ou samples (échantillons) et désigne aussi l'utilisation de samples dans la création de nouvelles compositions artistiques, ce qui peut permettre de recréer le matériel sonore.

(4) Antoine Hennion, *La passion muséale. Une sociologie de la médiation*, Arto-Maria Métailié, Paris, 1990.

(5) Ibid. Pierre François, *Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*, Economica, Paris, 2005.

Parmi les supports contemporains de l'écoute musicale, la radio, dont les usages ne sont pas exclusivement dédiés à la musique, occupe une place particulière, du fait notamment du rôle prépondérant qu'elle joue dans la socialisation culturelle des adolescents. Si la radio a d'abord été un média familial, elle est en effet devenue, à partir des années soixante, un élément fondamental de l'affirmation et de l'autonomisation des cultures juvéniles⁶, média privilégié de la construction des modes et des goûts mais aussi des normes de la vie adolescente, qui culmine dans les émissions de « libre antenne » des radios de la bande FM, pilier d'une « culture de la chambre » dont la toile de fond musicale est ainsi fortement structurée par la programmation des grands réseaux nationaux de radiodiffusion, radios périphériques des années soixante et soixante-dix (Europe 1, RTL) et stations de la bande FM (Fun Radio, NRJ, Skyrock) des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix⁷.

À ces supports traditionnels s'ajoutent, à l'orée du XXI^e siècle, la démultiplication des usages offerts par les techniques de compression numérique des enregistrements et le téléchargement des fichiers musicaux sur internet. Les possibilités offertes par le téléchargement ont rapidement été perçues comme une menace par l'industrie du disque. Si cette menace concerne potentiellement l'ensemble des industries de contenu, c'est sans conteste chez les professionnels du disque que la question de la piraterie numérique a été le plus rapidement prise au sérieux, dans la mesure où, à la différence des formes traditionnelles de piraterie, qui n'affectaient que marginalement l'équilibre du marché du disque à travers les marchés de contrefaçon de cassettes d'Asie, du Maghreb ou du Moyen-Orient, le téléchargement s'immisce au cœur même des marchés solvables d'Europe et d'Amérique du Nord en y introduisant des copies qualitativement identiques aux originaux contrefaits⁸.

Outre le fait qu'elle perturbe durablement l'économie du secteur musical, cette nouvelle étape de la révolution technologique des supports de l'écoute modifie aussi très sensiblement les usages de la musique. La miniaturisation de lecteurs numériques dotés de capacités de stockage considérables encourage ainsi la diffusion des pratiques d'écoute musicale d'accompagnement associées à l'usage des baladeurs MP 3.

En court-circuitant la médiation technique et commerciale de l'édition discographique, ce renouvellement des modes de consommation de la musique affecte aussi plus fondamentalement la frontière entre production et consommation musicales. À l'heure du téléchargement, l'auditeur, en définissant ses propres *playlists*, s'affranchit à peu près totalement des contraintes d'articulation entre les œuvres qui résulte du travail éditorial des maisons de disques, et gagne aussi la possibilité d'intervenir sur le contenu des œuvres elles-mêmes en « bricolant » ses propres fichiers.

(6) Simon Frith, *The Sociology of Rock*, Constable, Londres, 1978.

(7) Ibid. Hervé Guéhenec, *Libre antenne. La réception de la radio par les adolescents*, Armand Colin/INA, Paris, 2006.

(8) David Vandendriek, « L'usage délinquant », communication au colloque « Mutations des industries de la culture, de l'information et de la communication », Maison des sciences de l'homme Paris Nord, 25, 26 et 27 septembre 2006 (<http://www.observatoire-omic.org/colloque-ico/pdf/VandendriekwTR7.pdf>).

7. Les Publics : des consommateurs, des auditeurs, des spectateurs, des collectionneurs...

3 Théorie et légitimation des arts, des artistes et des musées

1.1 Que sont les publics des arts ?

Nous avons précédemment insisté sur l'importance de la place des politiques culturelles dans les politiques publiques. Toute politique doit être à un moment ou à un autre défendue, voire justifiée. Pour quoi une armée ? pourquoi aider des entreprises ? pourquoi une université de masse ?, etc. sont aussi de questions qui apparaissent périodiquement dans le débat politique. Et en démocratie, ces questions sont légitimes. L'existence d'une politique culturelle, quelle que soit son ancienneté, ne la met pas à l'abri d'interrogations légitimes. Pourquoi ? À quoi sert la dépense publique ? Est-elle réellement justifiée par ses résultats ? Comment évaluer ses résultats ?

Ces questions ont amené le ministère de la Culture à mettre périodiquement en place de grandes enquêtes sur les pratiques et les consommations culturelles des Français (1973, 1981, 1989, 1997). Dirigées par U. Donnat, ces enquêtes ont produit des résultats chiffrés qui ont alimenté non seulement le débat politique, mais aussi la recherche sociologique¹. Il ne s'agit pas ici de rentrer dans une analyse détaillée de ces résultats, qui relève plus d'une sociologie des pratiques culturelles que d'une sociologie des arts, même si une telle séparation reste bien évidemment un peu arbitraire et donc discutable. On pourra à ce sujet se reporter aux synthèses proposées par P. Coulangeon² et L. Fleury *op. cit.*, (2006). Il faut cependant, puisque c'est un élément important des débats que nous retrouverons plus loin, souligner que ces recherches et celles menées plus spécifiquement par P. Bourdieu sur les publics des musées³ sont des éléments importants sur lesquels est fondée sa théorie de la distinction⁴, selon laquelle il y a une hiérarchie sociale d'accès aux biens culturels en fonction des

1. U. Donnat, *Les Français face à la culture. De l'échec à l'éclosion*, Paris, La Documentation, 1994 ; U. Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français*, Paris, La Documentation française, 1998 ; U. Donnat (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation française, 2001.

2. P. Coulangeon, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, 2005.

3. P. Bourdieu, A. Darbel, D. Schmauger, *L'Amour de l'art. Les musées d'art contemporains et Arts publics*, Paris, Mouton, 1969.

4. P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

3 Théorie et légitimation des arts, des artistes et des musées

origines sociales, des diplômes et des positions sociales qui peuvent être corrélés avec un type et une quantité de pratiques culturelles. Cette théorie montre qu'il y a, de fait, des inégalités sociales d'accès à la culture « légitime », c'est-à-dire celle qui est reconnue par les catégories dominantes dans la vie sociale et notamment dominantes dans le champ culturel.

Cette thèse a été critiquée, sur deux plans notamment : tout d'abord, si on étudie les publics non plus au niveau macro-sociologique à partir d'enquêtes quantitatives, mais plus qualitativement au niveau des comportements individuels, on constate un plus grand électisme des goûts et des pratiques culturelles¹ que celle que l'analyse quantitative pouvait faire prévoir. Ces études distantes de plusieurs années et s'appuyant sur des méthodes très différentes montrent que, si les inégalités d'accès à la culture ont sans doute évolué, elles n'ont pas disparu pour autant, et P. Coulangeon a sans doute raison quand il souligne :

« Que les inégalités culturelles soient plus difficiles à interpréter qu'au passé, du fait d'une fragmentation des représentations, d'un certain relâchement du moule de la création artistique et d'une certaine délectation des pratiques, ne signifie pas non plus que le domaine culturel ait cessé d'être un enjeu des rapports sociaux ».

Ces recherches, contradictoires seulement en apparence, ont ainsi permis d'établir que le goût se fabrique, qu'il se construit au travers d'un ensemble d'expériences, esthétiques ou non, et que l'analyse rétrospective de ce processus conduit à la compréhension à la fois de l'électisme individuel et de la conformité sociale quand on travaille sur les grands nombres. L. Fleury fait ainsi remarquer :

« Le fait de les (les pratiques culturelles) observer au plus près des institutions culturelles, en procédant à un changement d'échelle et en épousant une démarche de compréhension sociologique, permet d'accorder au sens que les individus accordent à leurs pratiques,

1. B. Lefebvre, *La Culture des individus. Distinctions culturelles et distinction de soi*, La Découverte, Paris, 2004.

2. P. Coulangeon, *op. cit.*, 2005, p. 111.

3 Réception et légitimation des arts, des artistes et des œuvres

« significations hors d'atteinte pour des techniques statistiques d'investigation? »

Ce qui est bien souligné ici, c'est qu'entre les deux démarches, il y a un changement d'échelle permettant d'observer à un niveau ce qui est inobservable à l'autre, et cela est vrai qu'on « monte » ou « descende » l'échelle¹. L'exemple du public de l'opéra, analysé par E. Pedler, le montre bien : si le public de l'opéra appartient bien aux fractions les plus diplômées, ses choix dans le répertoire, l'opéra italien, ne relèvent pas de ce qui est considéré comme le plus « savant » dans cette discipline artistique. Il y a là une double différence avec ce que la théorie de la distinction aurait pu faire penser : les plus diplômés ne sont pas les plus élevés dans la hiérarchie sociale (fondée sur l'argent et le pouvoir) et leurs choix ne vont pas vers le plus distinctif esthétiquement².

D'autre part, la distinction légitime vs populaire a, elle aussi, été l'objet de remises en cause, en tout cas dans son parallélisme avec les hiérarchies sociales et économiques. Nous abordons certaines d'entre elles au paragraphe suivant. Quelle que soit la pertinence de ces critiques, il n'en reste pas moins vrai que la thèse de P. Bourdieu et d'une certaine manière celle de O. Donnat ont permis de poser un problème fondamental, celui du rapport entre les hiérarchies sociales, souvent, en France, traduites ou fondées sur des hiérarchies de diplôme ou de fonction, et les modes d'approche des biens artistiques, et que, d'autre part, même s'il faut nuancer tel ou tel point de l'analyse, notamment du fait d'évolutions sociales récentes (en partie dues d'ailleurs aux inflexions des politiques culturelles influencées pour partie par cette théorie), on peut dire qu'elle reste valide au niveau macro-sociologique.

1.2 Approches socio-ethnographiques du public

L'autre grand chapitre de l'étude des réceptions par le public s'est appuyé sur des méthodes plus qualitatives. Il s'agit, d'une certaine

1. J. Henry, *op. cit.*, 2006, p. 100.

2. D. Desjeux, *Les Sciences sociales*, Paris, PUF, 2004, notamment le chapitre 1.

3. E. Pedler, *Estimée l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Réception et légitimation des arts, des artistes et des œuvres 3

manière, de tenter de comprendre ce que les œuvres font aux publics, et pour cela l'approche par questionnaire ne donne pas des résultats entièrement satisfaisants. Comme l'écrit J.-L. Fabiani :

« Nul ne contestera aujourd'hui que les observations quantifiées des pratiques culturelles sont insuffisantes pour nourrir l'effort de conceptualisation nécessaire. Il faut se tourner vers l'approche ethnographique pour augmenter notre savoir sur les modes de relations aux objets culturels dont on sait désormais qu'ils ne peuvent plus être reliés à un modèle unique... »

De ce point de vue, une des premières enquêtes qui a tenté de repérer cette relation plus individualisée aux œuvres est celle que J.-C. Passeron et E. Pedler ont faite sur le public du musée Granet à Marseille³. L'enquête, qui repose sur une observation et un comptage du temps que les visiteurs du musée passent devant les tableaux, met en cause certains aspects de la thèse de P. Bourdieu. En effet, ce ne sont pas les plus diplômés, par exemple, qui passent le plus de temps dans les musées, mais les moyennement diplômés. D'autre part, la hiérarchie fondée sur le temps passé devant tel ou tel tableau n'est pas celle que l'histoire de l'art ou l'esthétique accorde, en général, aux œuvres en question, etc. Les enquêtes dirigées par E. Ethis avec l'équipe de l'université d'Avignon, menées sur plusieurs années et de façon collective, permettent non seulement une approche fine du public, très hétérogène, des festivals successifs d'Avignon, mais donnent encore une connaissance approfondie des modes de consommation du théâtre par les spectateurs, pratiques, choix, comportements, discours, attitudes, etc.⁴ Par exemple, si l'on retrouve une forte proportion de diplômés dans le public du festival, cette répartition est liée en partie à la distance géographique entre le lieu de résidence et le lieu du festival : plus la distance est grande et

1. J.-L. Fabiani, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 25.

2. J.-C. Passeron, E. Pedler, *Le Temps donné aux tableaux*, Marseille, Imerec, 1991.

3. E. Ethis (dir.), *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2002 ; E. Ethis (dir.), *Aux marges du public. Le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2001 ; D. Malliez, *Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? pour toujours ?*, Grenoble, PUG, 2008.

3 Médiation et légitimation des arts, des artistes et des œuvres

plus le niveau de diplôme augmente, ce qui signifie aussi que le public proche, pour ne pas dire local, est socialement plus diversifié. Or il représente la part la plus importante du public, les spectateurs venant de Paris et d'Ile-de-France ne représentant qu'un peu plus de 20 % du public global. Cette recherche a amené E. Ethis à une recherche sur les problèmes que pose l'approche des publics de la culture. S'appuyant sur l'expérience acquise dans ses enquêtes sur les publics de cinéma et de théâtre, en les confrontant à d'autres enquêtes culturelles, il écrit :

« En médiant en avant le fait que le questionnaire est un objet de médiation et une fiction narrative inscrits dans un dispositif où tout un chacun peut exprimer une part de lui-même, l'opération est faite de recueillir la finitude même des enquêtes sur les pratiques de culture : en effet, la mesure qu'elles prennent n'est jamais tout à fait une mesure de pratique effective, mais une mesure de la manière dont une pratique "fait symboliser", dont elle ouvre sur une parole, dont elle esquisse une ouverture sur soi et sur le monde imaginé de chacun, dont, enfin, elle métamorphose les relations d'un individu à ce monde-là¹. »

E. Ethis retrouve la une question posée par A. Hennion qui insiste sur l'importance de la question de la « médiation » en sociologie des arts et notamment de la réinscription de l'objet dans l'analyse de la réception. Dans ses recherches sur la musique, A. Hennion souligne ainsi :

« Il faut être à la fois beaucoup plus limité et beaucoup plus précis dans les registres des causes qu'on s'autorise à faire jouer, si l'on veut permer l'opposition entre explications sociales et explications esthétiques [...] Et pour cela, une règle de méthode impérative : il faut passer par les passeurs, par tous ceux qui ont pris en charge ces mouvements, tant pour émettre que pour recevoir une "nouvelle" musique. C'est à cette seule condition que, au lieu d'être indéfiniment balancés entre une logique sociale selon laquelle le goût fait la musique, et une logique esthétique, pour laquelle la beauté suffit à imposer le goût, nous pourrions suivre la multiplicité des fils enchevêtrés qui relient l'un à l'autre un répertoire et un public². »

1. E. Ethis, *Pour une poétique du questionnaire en sociologie de la culture. Le spectateur imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 69.

2. A. Hennion, *La Passion musicale*, Paris, Métailié, 1993, p. 33.

Médiation et légitimation des arts, des artistes et des œuvres 3

Il s'agit donc de s'intéresser d'abord à ce qui relie, met en relation, avant de poser comme des faits séparés qu'il y a un public et une œuvre : un public qui se trouverait déjà tout fait avant d'aborder l'œuvre, comme Athéna sortant casquée de la cuisse de Zeus, et une œuvre qui se suffit ou se justifie d'elle-même. C'est dans la relation qui les lie que le goût se constitue, évolue, se transforme. Pour lui,

« il n'y a pas à revenir à l'œuvre comme œuvre, mais à dissoudre l'opposition entre œuvre et social en proposant une théorie active de la médiation comme opération productive, indétachable des objets, et assignable à des acteurs identifiés³. »

Ce terme de médiation, il en discute les différentes acceptions (1993). Il en décrit à la fois les différents usages dans la littérature sociologique, mais aussi les limites ou les inconvénients. Mais ce sont les avantages du concept qui nous intéressent plus. Reprenons sa définition :

« En appelant médiation toute opération qui déplace, vers le modèle linéaire ou vers le modèle circulaire, la cause que se forment les acteurs d'une réalité, ou fait de la confusion qui entoure le mot moins une imprécision de vocabulaire qu'un moyen de dire la dualité présente au cœur du travail de mise en cause⁴. »

L'intérêt du concept est d'écarter l'idée que le public et l'œuvre existaient indépendamment l'un de l'autre. La médiation n'est pas un « intermédiaire » qui lui donnerait une place seconde par rapport à ce qui met en relation. C'est une action et non une entité supplémentaire, pour ne pas dire superflète.

« La médiation évoque une autre espèce de rapports. Les mondes ne sont pas donnés avec leurs lois. Il n'y a que des relations stratégiques, qui définissent dans le même temps les termes de la relation et ses modalités⁵. »

La notion de médiation s'inscrit dans un vaste mouvement, inauguré selon lui par l'interactionnisme :

1. A. Hennion, *La Sociologie de l'art et une sociologie du médiateur*, in P.-M. Merger, J.-C. Passeron, op. cit., 1994, p. 183.

2. A. Hennion, op. cit., 1993, p. 223.

3. A. Hennion, op. cit., 1993, p. 224.

3 Réception et légitimation des arts, des artistes et des œuvres

Pour conclure, J.-L. Fabiani souligne la pluralité ou la multiplicité des publics :

« Le public constitué entretient donc des rapports complexes avec le public inventé, qu'on désigne par là de nouvelles couches de public, définies par leurs caractéristiques sociales ou géographiques, ou une forme d'atopie du spectateur, telle que le projet de Jean Vilar d'une communauté nationale de spectateurs transformés en participants illégitime au plus haut degré ».

Il a proposé une distinction entre « public constitué » et « public inventé », le premier est celui qui ressort de l'enquête, le second celui dont rêvent les institutions culturelles. « L'écart permanent entre public constitué et public inventé est au principe d'une gamme très variée de prises de position sur la culture en général » (p. 21). À cette distinction, il propose d'ajouter une troisième catégorie : le « public dénié », « qui est celui que produisent diverses procédures de domestication des audiences visant à en faire de purs réceptacles, mais aussi de dénégation des attentes ou des demandes des collectifs éphémères réunis autour d'amis et d'œuvres » (p. 21). On pourrait sans doute multiplier les adjectifs pour désigner tous les publics qui composent cette abstraction théorique que désigne le terme de public au singulier. Par exemple, E. Eribon propose aussi celui de « public imaginé » qui est le type de spectateur que, dans l'enquête, les individus veulent présenter d'eux-mêmes et qui permet une meilleure compréhension de leurs réactions et de l'énoncé de leurs goûts comme expression de leur identité pour eux-mêmes.

Corpus de textes et documents de travail :

Les événements culturels : essai de typologie

<http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/cetudes-09-3.pdf>

Typologie de l'emploi culturel

http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/Cchiffres09_1.pdf

http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pubstat_cchiffres.html

http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pubstat_cchiffres.html

Evolution de l'emploi selon les catégories professionnelles

<http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/CC-2011-2-site-.pdf>

<http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/CC-2011-3-Agessa-site.pdf>

<http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/CC-2011-4-MDA-site.pdf>

Biens culturels et objets artistiques : une économie, des marchés

1. L'approche économique

S'il est acquis que l'artiste crée sans s'assujettir à des contingences financières et que l'offre en matière d'art et de culture se superpose rarement à la demande, s'il est souvent mal vu, vulgaire, déplacé d'associer art et argent (en témoigne les polémiques et débat autour de la spéculation et les prix atteints par certaines œuvres) on ne peut écarter de l'analyse la dimension économique liée aux arts et à la culture. Il faut bien aussi que les artistes vivent de leur travail, les publics sont parfois des collectionneurs, sans mécènes et financements publics, sans marchés, combien de projets n'auraient pas vu le jour. Ainsi à la liberté de création se heurte l'idée de commercialisation.

L'art et l'argent

Contrairement à ce qui se passe dans la plupart des domaines de la vie sociale, l'argent n'est pas la bonne mesure de la valeur en art, du moins à l'époque moderne. Un livre vendu à quelques centaines d'exemplaires dans les premières années d'exploitation peut faire, à moyen ou long terme, la fortune d'un éditeur pour peu qu'il ait su miser sur le « temps long » de la « littérature pure », plutôt que sur le court terme de l'édition commerciale [Bourdieu, 1977]. De même, un tableau vendu pour quelques francs du vivant de son créateur se négocie plusieurs millions de dollars un siècle plus tard, et peut-être moitié moins à une prochaine vente aux enchères ; des œuvres d'art contemporain très cotées il y a dix ans, en plein « boom » du marché de l'art, ne trouvent même plus acquéreur, aujourd'hui, au dixième de leur prix d'alors.

Il n'en a pas toujours été ainsi. Au Moyen Âge, lorsque la production des images relevait encore du régime artisanal, le paiement s'effectuait normalement « au mètre », c'est-à-dire en fonction de la surface peinte ou sculptée, et très exceptionnellement « au maître », c'est-à-dire en fonction de la réputation de l'artiste. Dans le régime professionnel de l'organisation académique coexistaient — dans un ordre de légitimité croissante —

l'achat de l'objet, sa commande, et la pension directe à l'artiste. À l'époque moderne, dans le régime « vocationnel », il apparaît normal que l'artiste ne gagne rien lorsque son talent n'est pas encore reconnu (c'est la « bohème »), ou qu'il gagne énormément lorsqu'il fait figure de génie (c'est l'immense fortune de Picasso, qui aurait été à sa mort, dit-on, l'homme le plus riche du monde s'il avait vendu ses tableaux).

C'est que l'art est désormais entré dans le « régime de singularité » [Heinich, 1991], ennemi des standards et des équivalences, et où la réussite commerciale à court terme risque fort de signifier la soumission aux canons, l'incapacité de faire œuvre originale. En même temps, il existe des possibilités d'enchérissement exceptionnel dans le cas des arts de l'image, où les œuvres ont un caractère unique (arts « autographiques », selon le philosophe Nelson Goodman [1968]) à la différence des arts « allographiques », comme la littérature ou la musique, dont les matérialisations — livres ou partitions — sont reproductibles à l'infini sans perte de valeur. Mais l'énormité comme la variabilité des sommes engagées sur le marché confirment alors que, décidément, l'argent n'est pas un bon indicateur de la valeur en art.

C'est dès les années 60 que le ministère va se soucier de la dimension socio-économique de la culture.

Dès sa création en 1963 (par Jacques Delors, du Commissariat général du Plan), la petite cellule chargée au ministère des Affaires culturelles d'étudier les conditions socio-économiques du développement culturel (le « Service des études et recherches ») a eu pour partenaires des laboratoires du CNRS et de l'Université : Michel Crozier, Pierre Bourdieu, Robert Francès, Paul-Henry Chombart de Lauwe, Joffre Dumazet, entre autres, puis Raymonde Moulin et Pierre-Michel Menger, Eh-rard Friedberg et Philippe Urfalino, Antoine Hennion et le centre de sociologie de l'innovation. A partir de 1974, ce partenariat a reçu l'appui de la Délégation générale à la recherche scientifique et technique à travers une première action concertée d'un montant de 7 millions de francs. Les vacataires recrutés à cette occasion furent intégrés comme ITA dans le jeune service des études en 1976, tandis que le ministère de la Culture commençait à être alimenté régulièrement par une enveloppe spécifique dans le « budget civil de recherche et développement » (BCRD). Sur une quarantaine de collaborateurs du département des études et de la prospective d'aujourd'hui, 19 sont ITA, et le département dispose d'un budget annuel de 10 millions de francs pour les marchés d'étude et les subventions de recherche *. Cette expérience autorise peut-être à expliciter les

La culture et l'économie sont des domaines qui ont longtemps semblé étrangers et antinomiques. Cette opposition est le fruit d'une vision de la place de l'art et surtout de l'artiste dans la société : fortement liée au romantisme, elle laisse accroire que l'artiste n'est grand que maudit et méconnu, que le succès rime avec facilité voire médiocrité, comme si le fait d'être économiquement performant ne pouvait que s'opposer à l'excellence esthétique et artistique. Dans les années 80 des évolutions sont venues converger avec une volonté politique forte pour affirmer l'importance économique de la culture et tirer parti des synergies possibles entre développement économique et dynamisme culturel. Ce mouvement a eu l'apparence et la soudaineté d'un mouvement de mode (1). Une approche économique de la culture s'est ainsi développée qui recherchait une visibilité de la part des acteurs culturels comme des économistes et dans laquelle le Département des études et de la prospective a joué un rôle d'animation. Aujourd'hui une bonne part de ce mouvement de mode est retombé car, fruit de son succès, les aspects novateurs qu'il portait ont été assimilés et banalisés : il a perdu l'attrait de la nouveauté. C'est l'occasion de s'interroger sur la gestion des activités culturelles et sur l'état d'avancement du savoir économique sur la culture.

La première question, celle de "l'économie culturelle", c'est-à-dire le management, la gestion, le marketing de la culture, n'a finalement guère été approfondie mais, malgré quelques propos dissonants, ce Dossier s'accorde généralement à considérer que la gestion des activités culturelles et artistiques se fait de manière de plus en plus professionnelle. Une telle évolution est en phase avec l'importance croissante prise par l'économie et renouvelle le débat sur la rivalité qui existerait entre logiques gestionnaires et logiques artistiques. On s'intéressera ici plus particulièrement à la seconde question, celle de l'état du savoir économique sur la culture, "l'économie de la culture".

I. Les premiers pas de l'économie de la culture

Alors que les arts et la culture paraissaient encore rebelles par nature à toute approche économique, dès les années 60, des économistes firent des incursions dans ce domaine. Il est vrai que les arts - plutôt que la culture puisqu'il s'agissait essentiellement d'économistes anglosaxons semblaient offrir une "niche" possible pour des économistes en quête de spécialisation. Mais ce furent surtout des économistes passionnés d'un domaine artistique particulier qui en firent une sorte de "jardin secret". Leur familiarité avec le secteur était de nature à vaincre les éventuelles

résistances des milieux culturels concernés ainsi que leurs propres réticences à appliquer leur discipline à leur passion. Ces démarches, au demeurant peu nombreuses, restèrent assez confidentielles jusqu'à ce que Baumol et Bowen réalisent, il y a 30 ans, leurs célèbres travaux mettant en avant la "maladie des coûts" ("cost disease") dont serait affligé le spectacle vivant. Ces travaux ont fait date. Ils marquent la véritable émergence d'une approche économique de la culture tout au moins aux yeux des milieux culturels et des économistes. Il s'agissait d'un travail de "lobbying," commandé, aux Etats-Unis, par le "National Endowment for the Arts" (NEA) afin de justifier la nécessité d'un soutien financier au spectacle vivant. Désormais la question de la spécificité des activités artistiques au regard de l'économie se trouve posée. Vingt ans plus tard Baumol lui-même donnera une portée beaucoup plus générale à son argumentation et fondera la spécificité du spectacle vivant. L'interrogation sur la spécificité de la culture au regard de l'économie et de ses logiques générales et la problématique de la politique culturelle se retrouveront par la suite en permanence dans les travaux d'économie de la culture. La mise en avant récurrente de l'exception culturelle face aux règles de droit commun du commerce et des échanges se situe d'ailleurs à l'intersection de ces deux points de vue.

II. Les efforts d'institutionnalisation

Dans les années 80, cette "réconciliation" entre économie et culture, l'importance accordée à une culture au champ élargi au coeur d'une société en crise et le regain d'une volonté politique en matière culturelle vont créer un contexte favorable pour répondre aux questions nouvelles que se posent le Ministère de la culture et les décideurs culturels. Pour le Service des Etudes et Recherches du Ministère de la culture (SER), devenu en 1987 Département des études et de la prospective (DEP), il s'agissait de développer des outils adéquats et de susciter la constitution d'un corps de savoirs pertinents dans la démarche de type "études et recherche" qui lui est habituelle et quasiment constitutive. Cette stratégie a été mise en oeuvre en partenariat avec l'Association pour le développement et la diffusion de l'économie de la culture (ADDEC) qui se crée à cette époque et vise à faire se rencontrer chercheurs, professionnels et décideurs politiques. Cette démarche permet de tirer profit de l'intérêt que suscite ce type de travaux, d'instruire leur pertinence, de favoriser leur développement et leur valorisation. Cette démarche était également adaptée à la faible ampleur du milieu de la recherche : dans cette phase d'émergence, le Ministère avec ses moyens et sa capacité de financement et d'action constitue un pôle de référence pour les recherches universitaires qui sont certes déjà significatives, en particulier à Paris I, mais souvent dispersées. Durant cette période, l'accent est mis sur l'organisation de rencontres et de débats fondateurs dont les actes sont destinés à servir de référence (Journée d'étude sur l'économie du théâtre, Avignon 1982 ; colloque L'économie du spectacle vivant et l'audiovisuel, Nice 1983 ; Assises sur l'économie de la culture, Ministère de la recherche, Paris 1985 ; Conférence internationale sur l'économie de la culture, Avignon, Mai 1986 et une série de journées thématiques organisées à partir de 1984).

Extrait de : « L'économie de la culture », Culture et recherche, n° 68.

Les biens culturels, une exception économique ?

Lorsqu'en 1966 William Baumol publiait une analyse économique du spectacle vivant (1), sans doute n'avait-il pas idée du retentissement considérable que recrutaient ses travaux, aussi bien auprès des économistes que des gestionnaires d'institutions culturelles. Son diagnostic et ses conclusions sont bien connus, au point d'avoir constitué depuis lors une sorte de « *commun knowledge* » dans ces professions : l'auteur montrait qu'à la différence des biens industriels ordinaires, le spectacle vivant doit assumer des coûts en travail qu'il lui est impossible de compresser. Le service rendu est en effet celui de l'homme, qu'il s'agisse de jouer une pièce de théâtre ou un morceau de musique, et la substitution progressive de la machine à l'homme ne peut s'opérer qu'à la marge. Dès lors que les rémunérations tendent en moyenne à s'aligner sur celles du reste de l'économie, le différentiel de productivité entre spectacles et secteurs dynamiques nourrit une crise endémique, ce qui impose une croissance des prix d'entrée supérieure à celle du niveau général des prix. La demande finissant dès lors par s'essouffler, Baumol concluait au besoin de financements externes, mécénat, fonds publics, prélevés auprès des secteurs modernes.

L'économie de la culture s'est émancipée de l'esprit de totale intellectualité qu'a posé l'analyse de Baumol, en étendant son champ d'investigation aux beaux-arts et au patrimoine d'un côté, aux industries culturelles de l'autre. Les débats sur le bien-fondé et les limites de l'intervention publique, souvent idéologiques sous couvert de scientificité, se sont eux aussi apaisés au profit d'évaluations qui font appel à la boîte à outils du statisticien et de l'économètre. On doit s'en réjouir : d'une certaine manière, l'économie de la culture s'est banalisée en mettant moins l'accent sur les spécificités du domaine, et en devenant un terrain d'application, parfois même d'expérimentation, des méthodes de la science économique. Elle a acquis en outre une légitimité en étant le laboratoire du fonctionnement de l'économie de l'Internet, lequel a d'ailleurs bouleversé la donne : d'une part, en bousculant les clivages traditionnels, qu'il s'agisse de l'opposition entre consommation et production ou de la distinction entre les catégories de supports, et d'autre part, parce que l'arrivée de nouveaux entrants venus de l'extérieur des activités culturelles (acteurs des télécom, par exemple) contribue à cette banalisation de la culture.

L'économie de la culture a aussi tissé de nouvelles alliances : l'interdisciplinarité était déjà présente à travers la parenté de certains objets avec ceux de la sociologie (déterminants de la demande, formes d'emploi...). L'omniprésence du droit impose la mobilisation d'outils empruntés à des pans parmi les plus prometteurs de la science économique, l'analyse économique du droit et celle des contrats. Il ne saurait cependant être question de résumer en quelques lignes les avancées et les interrogations qui traversent le champ de l'économie de la culture. En évoquant ici cinq directions de recherche qui permettent d'éclairer la nature, le fonctionnement et les formes des institutions culturelles (nature des biens, caractérisation de la demande, formes d'emploi, évolution des structures industrielles, droits de propriété), on verra qu'en chacun de ces domaines la question de la légitimité, de la forme et des limites des politiques culturelles est posée.

La nature des biens culturels

Le débat sur la diversité culturelle fait écho à la réflexion menée de longue date sur la nature des biens culturels et artistiques : leur production et leur distribution obéissent-elles à des lois hors du commun, conduisant les chercheurs et les pouvoirs publics à un traitement différencié, séparé, des biens culturels et artistiques ? La réponse n'est pas simple dans la mesure où l'œuvre d'art, le monument historique, le spectacle, le livre, le disque, le cinéma (domaines auxquels il conviendrait sans doute d'ajouter la presse et la télévision) obéissent à des logiques économiques contrastées. Les clivages traditionnellement évoqués renvoient à la distinction entre biens reproductibles et biens uniques, menant au traitement séparé des activités industrielles, privées par nature, et des activités non marchandes, généralement publiques en France. Mais cette ligne de partage n'est pas tout à fait satisfaisante, car l'imbrication des différentes sortes de produits est telle que l'économie de la culture ne peut être comprise à partir de ce prisme : du côté des beaux-arts, on observe ainsi que la photographie ne peut être tout à fait assimilée à un bien non reproductible, quels que soient les efforts des différents acteurs du marché pour transformer cet art du multiple en un art de la multiplicité des œuvres uniques. Mais encore, la vidéo flirte avec le cinéma, de sorte que les critères somme toute confortables qui permettaient de

séparer les biens en autant de marchés clairement différenciés résistent mal à une analyse minutieuse. Plus fortes encore sont les zones de porosité entre biens privés et publics, entre institutions non-marchandes et industries privées. Les musées tirent une part croissante de leurs ressources de la production de biens privés industriels (v. Notice 8), images, productions immatérielles, qu'ils assurent par le biais de concessions ou de commandes à des entreprises privées. Le spectacle vivant et l'audiovisuel sont en grande part imbriqués, engagés étroitement dans la promotion des mêmes artistes et spectacles, jouissant grâce au régime de l'intermittence (v. Notice 18), en ce qui concerne une large part de leurs employés, des mêmes avantages en matière de protection sociale. Quant à l'amortissement des coûts de production, il se fait sur différents marchés : les succès se déclinent en textes édités (livres reliés ou en format poche), films et spectacles, musiques enregistrées, produits télévisuels destinés aux chaînes en clair ou au pay per view, et éventuels produits dérivés. Cette imbrication a des incidences essentielles sur les structures industrielles : chaque déclinaison de produit requiert des transactions complexes, et la recherche d'économies par le rassemblement de différentes retombées en un même groupe est à la source de la concentration industrielle (v. Notice 15).

Demande et modes de consommation

Le même enchevêtrement atteint les modes de consommation. Les enquêtes montrent que le monde du livre rejoint dans l'imaginaire du consommateur de culture les univers de la musique, du cinéma, de la télévision, et que la hiérarchie de ces genres est de moins en moins établie (v. Notice 14). Ces changements n'affectent pas pour autant les hiérarchies de consommation. L'analyse économique des déterminants de la demande vient confirmer l'essentiel des conclusions de la sociologie, montrant s'il en était encore besoin à quel point les chemins de la démocratisation demeurent difficiles. Mais elle apporte des éclairages complémentaires grâce à des évaluations très fines des substitutions entre produits, des élasticités prix et des élasticités revenus (2).

L'influence du prix des biens n'est en effet pas aussi marginale qu'on le prétend souvent, d'autant que des substitutions sont possibles entre certaines consommations, pouvant par exemple affecter la demande de livres au profit d'autres supports, ou la demande de spectacles au profit du cinéma, etc. Cela implique de la part des producteurs de biens culturels une attention accrue à la qualité et à l'information du consommateur. On sait en effet que

pour des biens d'expérience, dont on ne connaît les caractéristiques qu'en les consommant, l'incertitude sur la qualité peut conduire au retrait du marché ou au repli sur des valeurs réputées sûres, c'est-à-dire sur des produits velettes mis au devant de la scène grâce à des campagnes promotionnelles bien souvent coûteuses.

Cette question de l'information du consommateur sur la pluralité de l'offre rencontre le débat, devenu crucial, de la diversité culturelle (v. Notice 19). L'économiste n'hésite pas à supposer une préférence du consommateur pour la diversité : l'utilité du consommateur ne dérive pas seulement de la quantité ou de la qualité du bien consommé, mais du nombre des biens disponibles. Pourtant, l'analyse empirique atteste une forte concentration des consommations, qui s'explique notamment par des formes de la réduction de l'incertitude de la part du consommateur : plus un bien est consommé, plus il est désigné comme digne des attentions collectives par différents prescripteurs, et plus un consommateur a de chances de le sélectionner.

Cette concentration des consommations est-elle affectée par les ventes et la diffusion via Internet ? La théorie dite de la « longue traîne » (*long tail*) (3) tend à accréditer la double hypothèse suivante :

- Internet rassemble virtuellement les publics dispersés des produits de niche, et de ce fait, ces produits peuvent être amortis ;
- Internet permet de surcroît la résurgence de produits oubliés, si bien que la diversité culturelle est donc mieux servie que dans le monde du commerce physique des biens culturels.

Séduisante, cette théorie est néanmoins très inégalement attestée par les observations empiriques. La différenciation des produits peut ne procéder que de changements mineurs et ne ressembler que de loin à un supplément de qualité. Les enjeux politiques, économiques et culturels de cette question du degré de diversité des biens grossissent sous la pression des échanges internationaux. La dimension culturelle des inégalités Nord-Sud d'un côté, les difficultés à intégrer des populations immigrées dans le respect des différences se retrouvent dans les débats sur la diversité conduits dans le cadre de l'Unesco, ou au niveau des politiques culturelles nationales.

Formes d'emploi

Comment traiter la question de la protection sociale des artistes en reconnaissant la spécificité des formes de l'emploi ? On trouve dans les secteurs des arts et de la culture toute la palette des emplois possibles, depuis les emplois précaires associés à des projets de courte durée et non renouvelables, dans le monde du spectacle par exemple, jusqu'à des emplois publics à durée indéterminée bénéficiant

Politiques culturelles. Une nouvelle donne ?

Dès lors que les frontières public/privé, unicité/reproductibilité, payant/gratuit se déplacent, la question de la définition des politiques culturelles, de leurs objectifs et de leurs moyens se pose. Les politiques culturelles en France reposent sur trois piliers : la volonté délibérée de mettre une part de la production à l'abri de la loi du marché, la subvention directe, la redistribution. Sur le premier point, on voit bien comment la légitime recherche d'une certaine forme de protection face à la puissance de frappe de l'industrie audiovisuelle américaine a pu conduire à l'adoption de quotas télévisuels. Mais ces derniers ne sont pas exempts d'effets pervers : les quotas aident à protéger des industries naissantes ou des industries de prototype, en permettant l'érection de barrières à l'arrivée de produits déjà amortis sur le vaste territoire américain ; ils assurent la vie de productions locales socialement désirées mais non rentables. Cependant, en permettant au producteur local de s'assurer un débouché captif, ils incitent à des comportements inflationnistes. En effet, dès lors que le consommateur est prêt à substituer des produits nationaux à des produits importés (ou vice versa), c'est le différentiel de coûts entre ces produits et la part attendue d'audience qui détermine les choix du programmeur ; dans le cas où la protection permet de majorer le prix des produits nationaux, elle l'incite à se tourner vers les produits moins chers. La même réglementation destinée à aider les firmes nationales produit alors l'effet inverse de celui escompté : une incitation à la programmation des produits étrangers. Il ne saurait être question de traiter ici de cette question controversée, mais on voit bien que l'on oscille entre une question de principe, conduisant à des mesures d'une efficacité inégale, et des outils d'intervention qu'il convient d'évaluer et peut-être même, en certains cas, de renforcer ou de modifier.

C'est la même volonté de protéger les biens culturels de la seule loi du marché qui avait conduit à l'adoption de la loi sur le prix du livre en France. Ce n'est sans doute pas par hasard que cette loi, unanimement acceptée en France, se trouve quelque peu malmenée par les économistes, qui voient en elle une source d'inflation, et une subvention du consommateur de *best sellers* au consommateur de livres difficiles ; ajoutons que le livre numérique requiert une adaptation du cadre législatif et fiscal, ne serait-ce qu'en raison de la différence des taux de TVA qui frappent ces deux supports (19,6 contre 5,5 % pour le papier). La plasticité et la globalisation de la distribution imposent l'adoption de

nouveaux modèles d'affaires, et de nouveaux modes de régulation.

Il est vrai que c'est encore un principe de réallocation qui préside à une bonne part de la politique culturelle. La mesure la plus évidente est la taxe spéciale additionnelle, prélevée sur le prix de tous les billets de cinéma, et reversée au Fonds de soutien à l'industrie cinématographique française et européenne : il y a là une manière de demander au cinéma américain à grand public de subventionner le cinéma français ou européen. Le même principe de réallocation permet de récupérer sur les supports enregistrables une taxe qui abonde les caisses des sociétés d'auteurs (rémunération de la copie privée), ou de dédommager les éditeurs au titre de la photocopie de leurs ouvrages.

Ces dispositifs s'ajoutent aux subventions directes, dont le versement est tributaire du budget du ministère de la Culture et de celui des collectivités territoriales. Est-il encore nécessaire de rappeler que ce sont ces dernières qui contribuent le plus fortement au soutien de la culture en France (v. Notice 5) ? L'analyse économique porte sur le montant et les objectifs de ces subventions, et met en avant tout à la fois les arguments qui en justifient l'existence, incertitude radicale et innovation, caractère collectif des produits culturels, tout en en discutant certains aspects ; au-delà du constat d'une évidente crise de croissance, s'impose une vision nouvelle : la production s'accroît sans que la diffusion ne suive au même rythme, de sorte que la demande semble insuffisante face à une offre pléthorique. Et l'argument des effets induits de la culture, s'il demeure vivace, mérite quant à lui quelque recul. Faut-il en conclure que

l'on assiste à l'épuisement d'un modèle reposant sur le paradoxe d'une décentralisation poussée et d'une sorte de monopole, voire de prédation de la définition des politiques culturelles par l'État ? Sans doute non ; il est nécessaire en revanche de repenser certains aspects des politiques culturelles, et l'analyse économique, devenue tout à la fois plus légitime du point de vue de la recherche scientifique comme de celui du décideur public, doit apporter son diagnostic et ses propositions.

Françoise Benhamou

(1) W. J. Baumol and W. G. Bowen, *Performing Arts. The Economic Dilemma. A Study Of Problems Common to Theater, Opera, Music And Dance*. Twentieth Century Fund, New York, 1966.

(2) Élasticité prix (revenus) : sensibilité de la demande aux variations du prix (des revenus).

(3) F.-J. Benghozi, F. Benhamou, « Longue traîne : mythe ou réalité d'une diversité culturelle numérique ? », *Culture/prospective. Production, Offre, Marchés*, septembre 2008.

(4) On parle de risque moral lorsqu'une protection conduit à l'accroissement de la prise de risque.

Bibliographie

M.A. Einhorn, *Media, Technology and Copyright. Integrating Law and Economics*, Cheltenham: Edward Elgar, 2004.

V. Ginsburgh et D. Throsby, *Handbook of the Economics of Art and Culture*, North-Holland, 2006.

3. Le financement des arts et de culture, logique publique et logique privée

Notice 3

L'effort public pour la culture

Le « budget de la culture » occupe une place centrale chez les analystes de la vie culturelle française, même si c'est souvent de l'État qu'il s'agit, alors que, depuis de longues années, le financement des activités culturelles par les collectivités territoriales (communes, intercommunalités, départements, régions) est largement prédominant. Retraçant les évolutions de l'effort public pour la culture, du débat sur le « 1 % » du budget de l'État, à la mise en place de la LOLF (loi organique sur les lois de finance de 2001 : v. Notice 2), cette Notice pose la question du maintien, ou non, d'une singularité française quant au financement de la culture.

Le « budget de la culture », un enjeu en évolution

La part de dépenses culturelles est depuis cinquante ans un véritable enjeu pour l'État. Sur cette période, on ne peut qu'être frappé par l'importante croissance des dotations budgétaires : de 1960 à 1985, le budget voté du ministère chargé de la Culture a été, en francs constants, multiplié par 6,5. Mais cette croissance ne s'est pas stoppée pour autant ensuite, certes au prix de quelques ajustements de frontières (v. aussi p. 15) :

- de 1990 à 2000, le budget voté croît de 53 %, alors que la hausse des prix dans cette période ne représente que 15 % ;
- de 2000 à 2010, la croissance globale s'est ralentie (25 % sur la période, 17 % depuis 2002), l'indice INSEE série France hors tabac augmentant pour sa part de 15,2 %.

À partir du milieu des années soixante (où il ne dépassait guère 0,5 %), on mesure l'importance du budget de la culture à l'aune du « budget de l'État », ou plus exactement en le rapportant aux dépenses du budget général de l'État. Revenir constamment sur ce ratio sert, par réaction, à souligner la faiblesse des moyens d'André Malraux et de ses successeurs, nourrissant la revendication récurrente d'atteindre 1 % du budget de l'État¹. On sait que la politique culturelle des années quatre-vingt a été marquée durablement par le doublement du budget de la culture décidé en 1981, portant sa part à 0,75 %. En revanche dans les années 2000, cette norme, devenue consensuelle, s'est effacée progressivement, le budget de la culture atteignant, tout au moins en prévision (v. *infra*) ce pourcentage. Par la suite, l'entrée en vigueur à partir de 2004 de la LOLF, privilégiant la répartition en « missions », a purement et simplement éliminé cette référence.

On parle désormais d'une « Mission Culture », ventilée en trois programmes² intitulés Patrimoines, Création, Transmission des savoirs et démocratisation de la culture. Les deux premiers expriment les deux métiers fondamentaux du ministère (patrimoine, désormais au pluriel pour inclure bibliothèques et musées ; création, intitulé recouvrant essentiellement les arts plastiques et le spectacle vivant), tandis que le troisième répondait à la nécessité de mieux retracer les politiques transversales (éducation artistique, enseignements supérieurs et spécialisés, insertion professionnelle, actions spécifiques en faveur des publics ou du territoire, action internationale). Le dernier intitulé donne curieusement une seconde vie (de papier) à l'un des concepts-clés du « développement culturel », celui de la démocratisation de la culture (v. Focus après Notice 1). De fait, les contours de ce dernier programme, un peu un fourre-tout puisque mêlant interventions classables et dépenses structurelles, ont déjà été révisés une fois ; quant aux deux premiers, ils ont préfiguré le nouvel organigramme du ministère entré en vigueur début 2010 (v. Notice 2).

Périmètre et définition de l'effort financier de l'État

On ne saurait résumer l'effort culturel de l'État au seul ministère de la Culture, dont les attributions ont au demeurant évolué, puisqu'il a récupéré des politiques et des institutions que l'histoire administrative avait maintenues dans d'autres départements ministériels (bibliothèques, politique de l'architecture, culture scientifique et technique entre autres, mais jamais l'action culturelle extérieure), ce qui fausse souvent les comparaisons dans le temps.

Une structure composite et complexe

Chaque année, le ministère du Budget publie une annexe informative intitulée « Effort financier de l'État dans le domaine culturel »¹ : pour appréhender l'effort financier de l'État, le périmètre du champ retenu dans ce document s'étend aux objets à caractère culturel au sens large et intègre donc la presse, l'audiovisuel et l'animation culturelle. La définition de l'effort public se heurte ainsi d'emblée à de redoutables problèmes de définition du champ culturel.

Quatre sous-ensembles distincts peuvent être identifiés dans ce relevé statistique – qui n'est pas une enquête, mais une compilation administrative de prévisions ministérielles.

• I/ Les crédits du budget général de l'État :

- les crédits ouverts sur la mission « Culture » (crédits de personnel, de fonctionnement, d'intervention et d'investissement) représentent 2 917,76 millions d'euros (M €) prévus pour 2010, chiffre sur lequel on reviendra plus loin, auquel on pourrait ajouter les crédits du programme « Recherche culturelle et culture scientifique », dans les faits directement géré par le ministère de la Culture, qui représentent 150 M € ;
- ceux prévus sur d'autres missions pour 4 875,19 M €.

Cette estimation, qui aboutit à considérer que le ministère de la Culture ne représenterait que moins de 40 % des dépenses culturelles, mérite d'être nuancée, puisqu'elle inclut d'une part les dépenses estimées de personnel de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur (pour un montant de plus de 2 300 M €), et d'autre part l'action culturelle extérieure (y compris l'enseignement du français) gérée par le ministère des Affaires étrangères et européennes, pour un montant estimé de 629 M €. Sont également visés le programme intitulé « Action audiovisuelle extérieure » qui finance la société *holding* Audiovisuel extérieur de la France, ses filiales France 24 et RFI et son partenaire TV5 Monde (pour un total de 199 M €). En outre, sont inclus les dépenses des divers programmes d'aide à la presse, d'un montant de 419,28 M €.

• II/ Les comptes spéciaux du Trésor : il s'agit du compte de concours financiers intitulé « Avances à l'audiovisuel public », qui est financé essentiellement par la contribution à l'audiovisuel public (ex-redevance audiovisuelle), et représente 3 122,75 M €.

• III/ Les taxes fiscales affectées (pour un total de 714 M €, dont 583 pour le seul CNC qui bénéficie notamment de deux grandes taxes qui ne transitent pas par la « mission culture » :

- au Centre national du livre (CNL) ;
- au Centre national de la cinématographie (CNC, précité) ;
- à l'Institut national de recherches archéologiques préventives (INRAP) ;
- à l'Association pour le soutien du théâtre privé (ASTP) ;
- au Centre national de la chanson, des variétés et du jazz (CNV).

• IV/ Les dépenses fiscales : ce concept d'origine anglo-saxonne vise les allègements et déductions fiscales que l'État, de fait, « abandonne » pour défendre tel ou tel type de politique. La liste en est longue :

- il s'agit des divers allègements prévus, d'une part, pour les dépenses de particuliers en vue de la sauvegarde du patrimoine (dispositif dit « Malraux » en faveur des secteurs sauvegardés, imputation des dépenses supportées par les propriétaires de monuments, réduction d'impôt sur le revenu au titre des travaux de conservation ou de restauration d'objets mobiliers classés monuments historiques), et d'autre part pour l'enrichissement des collections (réduction d'impôt pour les entreprises ayant effectué des achats de « trésors nationaux », diverses exonérations de la taxe forfaitaire et de TVA sur les objets d'art, de collection et d'antiquité, et la célèbre dation en paiement des droits de succession);

- une deuxième catégorie est constituée par des taux de TVA atypiques, en dessous du taux réduit (5,50 %), comme le taux de 2,10 % applicable aux droits d'entrée des 140 premières représentations de certains spectacles, ainsi qu'aux publications de presse ou à la redevance audiovisuelle, ou le taux réduit sur la publicité télévisée (alimentant en contrepartie la production audiovisuelle);

- en troisième lieu, figurent divers crédits d'impôt pour la production ou la distribution d'œuvres cinématographiques et d'œuvres audiovisuelles ou les jeux vidéo, et enfin la réduction d'impôt au titre des Sociétés anonymes agréées ayant pour seule activité le financement d'œuvres cinématographiques ou audiovisuelles (SOFIC) créées en 1985;

- en quatrième lieu, divers dégrèvements comme celui de la redevance en faveur des personnes de condition modeste (471 M€). L'énumération devrait enfin comprendre une série d'avantages fiscaux (ou simples étaléments) pour certaines professions artistiques et situations apparentées.

Le total des financements indirects que constituent ces dépenses fiscales, le plus souvent difficile à évaluer, se situe aux alentours de 1 400 M€, dont plus de la moitié en faveur de l'audiovisuel public.

Comment a évolué cette estimation au fil du temps ? La structure des financements provenant du budget général n'a guère évolué. Ainsi en 2003, recensait-on un total de 6 223 M€, dont 2 496 M€ pour le seul ministère de la Culture et de la Communication, tandis que la redevance audiovisuelle passe de 2 070 à 3 122 M€. Mais dans l'intervalle, l'estimation des dépenses fiscales a plus que doublé, essentiellement à cause d'une extension de leur définition.

Prévision ou exécution : le sens des chiffres

Le budget du ministère de la Culture (c'est-à-dire, au titre de la nouvelle nomenclature en « missions », la mission « Culture » et le programme « Recherche culturelle et culture scientifique ») s'apprécie en prévision, telle que la définit la loi de finances, mais doit aussi être analysé en exécution, telle que l'arrête la loi de règlement : cette dernière, évidemment beaucoup moins analysée que la première, retrace en effet les opérations lancées et les crédits dépensés.

Comme pour l'ensemble des missions, la mission « Culture » est présentée à partir de deux concepts généralisés par la LOLF : les autorisations d'engagement (AE) qui délimitent, comme leur nom l'indique, les capacités d'engagement, y compris pluriannuelles, de l'État, et les dépenses effectuées, qualifiées de crédits de paiement (CP) au stade de la loi de finances. Ces deux montants sont similaires, car ces dernières années le montant des investissements pluriannuels est resté stable voire décroissant.

Les montants définitifs pour 2007 et 2008 sont retracés dans le tableau suivant.

N

* * * Peut-on encore parler d'un modèle budgétaire français ? Avec une répartition entre le niveau central et le niveau local qui s'est stabilisée dans le temps, la France s'est-elle alignée, dans les faits sinon dans les discours, sur la situation de bon nombre de pays européens, où prévalent des financements locaux¹⁷. De fait les pays européens se répartissent aujourd'hui en deux catégories : les pays fortement régionalisés, comme l'Allemagne et l'Espagne, et ceux où la prédominance des financements centraux (État ou agences) est restée forte.

Dans le cas français, si l'on ne retient pas les financements étatiques provenant d'autres ministères, la répartition (en 2002) était de 30,5 % pour l'État, de 17,6 % pour les départements et régions et de 51,8 % pour les communes et leurs groupements. Dans le cas espagnol, des données portant sur 2005 et publiées par le ministère de la Culture évaluent la part de l'État central à 15,2 %, contre 28,5 pour les régions autonomes et 56,3 % pour les communes. Dans le cas allemand, l'État ne représente que 14,7 %, les *Länder* 41,3 % et les communes 44 %¹⁸.

Dans le cas britannique, si l'on inclut les interventions plus que significatives de la *National Lottery* (mise en place en novembre 1994), l'État consacrait en 2005-2006 2 570 millions de livres (dont 2 145 pour la seule Angleterre), là où les autorités locales contribuaient à hauteur de 2 000 M £ en 2001 (ou peut parler d'une parité des interventions¹⁹). En Suède, l'État central intervient (chiffres 2007) à hauteur de 45,9 %, les régions à hauteur de 12,8 % et les municipalités de 41,3 %²⁰. En Pologne, la réforme de la décentralisation de 1999 a conduit les autorités territoriales à accroître la part de leur financement pour la culture par rapport à l'État central. En 2004, le budget culturel de l'État représente 21,9 % des crédits publics, les *Voïvodies* (régions), 20 %, les provinces, 27,6 % et les communes 30,6 %.

On constate donc une certaine convergence autour de l'idée que le financement public culturel doit reposer sur une combinaison entre différents niveaux de collectivités, leur part respective dépendant des structurations administratives et de la poursuite de certaines traditions politiques antérieures. Si les 27 États de l'Union européenne sont tous dotés d'un ministère chargé de la culture, bien peu (le Luxembourg, la Grèce, le Portugal sans doute) se sont inspirés du « modèle français ». Plus nombreux sont ceux qui ont trouvé leur inspiration (plus ou moins libre) dans le système d'agence autonome, en référence avec l'*Arts Council* britannique (v. Notice 21), mis en place au lendemain de la Seconde Guerre mondiale²¹. Ceux-là même ont pourtant ressenti la nécessité de renforcer l'État régulateur. Tous les pays, à niveau de financement certes inégal en euros par habitant, combinent depuis la fin des années quatre-vingt-dix une intervention locale prédominante avec un État « légitime ».

Jean-François Chougnat

V / Les politiques culturelles

La tradition interventionniste de la France, comme saturée pendant les années où Jack Lang eut la charge de la politique culturelle (1981-1986 et 1988-1993), a été critiquée avec virulence à partir de la fin des années quatre-vingt, le « tout-culturel » nourrissant pour les uns la « défaite de la pensée » [Finkelkraut, 1987], contribuant pour les autres à la stérilisation de la création par « l'État culturel » [Fumaroli, 1991] et à la toute-puissance d'une bureaucratie plus sensible à ses rentes qu'au développement harmonieux du secteur [Frey et Pommerehne, 1989].

1. Les fondements économiques des politiques culturelles

L'économie politique paretienne est fondée sur l'idée que la libre concurrence sur les marchés permet d'atteindre le maximum de bien-être collectif. L'intervention publique en faveur de la culture tire alors sa légitimité des défaillances du marché, qui résultent de la nature des biens, indivisibles et collectifs ou mixtes [Farchy et Sagot Duvaurox, 1994 ; O'Hagan, 1998]. Les effets externes, au profit d'autres activités ou des générations futures, se traduisent par un décalage entre bénéfices sociaux et bénéfices privés retirés de la dépense, et justifient l'intervention culturelle.

On peut aussi arguer du fait que la dépense publique produit un effet multiplicateur sur l'activité économique. Dans la tradition des travaux de William Baumol, on invoque des arguments d'économie industrielle pour conférer une légitimité à l'aide aux secteurs en déclin ou aux industries naissantes. Les particularités de la demande peuvent enfin requérir l'intervention publique, qu'il s'agisse de réduire les inégalités sociales en démocratisant l'accès à la culture, de limiter les facteurs d'incertitude par des

réglementations protectrices, ou bien encore de permettre aux générations futures de jouir d'un patrimoine entretenu et enrichi.

L'argumentation libérale. Les défaillances du marché

Le bien culturel revêt en partie un caractère de bien collectif, au sens que Paul Samuelson [1954] a donné au terme : sa consommation par un individu n'est pas exclusive de la consommation de la même quantité du même bien par un autre individu (non-rivalité). Elle est indivisible : qu'il s'agisse d'entrer au cinéma ou au théâtre, de visiter un musée, plusieurs personnes peuvent jouir de l'accès au bien culturel, sauf encombrement et saturation. Le coût marginal du spectateur ou du visiteur supplémentaire est donc nul, et, si l'exclusion par le prix est possible, un paiement forfaitaire, libre de la confrontation entre offre et demande, est établi. Il se peut de plus que l'offreur soit dans l'impossibilité de faire payer un prix pour l'accès à ce bien (non-excluabilité). Rien n'interdit à quiconque le souhaite de jouir de la vue sur tel monument du patrimoine culturel. Le consommateur espère alors bénéficier de cette vue sans avoir à s'acquitter d'un prix qui représenterait sa contribution à l'entretien de ce patrimoine. Seul l'État, en répartissant la charge sur les citoyens par le biais de l'impôt, est à même de contrer le comportement du « passager clandestin » [Buchanan] qui compte sur d'autres pour que le plaisir qu'il retire de sa consommation trouve une contrepartie financière.

Des effets externes au profit d'autres activités ? — Des effets externes positifs apparaissent chaque fois que des individus ou des firmes sont affectés dans leur activité par l'existence du bien ou du service culturel, sans que le producteur puisse être payé en retour. Les effets externes peuvent être privés, en faveur du tourisme par exemple, ou publics, améliorant le niveau de civilisation d'une nation. Le marché, dans l'ignorance de ces effets externes positifs, tend naturellement à produire moins que l'optimum. Le rôle de l'État est alors de contribuer au financement de la production, si l'agent qui bénéficie de ces retombées ne le fait pas. Les arts vivants ont ainsi des effets externes positifs pour les *mass media*, pour lesquels ils constituent des terrains d'expérimentation ou de promotion. C'est pourquoi l'industrie du disque sponsorise les festivals, sans qu'il soit possible d'apprécier si cette compensation est à la mesure de ses retombées industrielles : la firme Polygram a dans cette optique financé Woodstock. Un festival de musique ou de théâtre apporte des recettes à la ville qui l'organise. Celle-ci contribue à son financement en

retour. En France, l'investissement culturel est partie intégrante de projets d'aménagement du territoire : les rénovations d'éléments architecturaux d'intérêt artistique participent d'une politique touristique destinée à attirer des visiteurs susceptibles de séjourner dans des régions un peu enclavées. Des monuments drainent des flux de touristes : Chenonceaux, propriété de la famille Meunier, accueille chaque année 945 000 visiteurs et emploie 70 personnes en haute saison. L'État contribue à l'entretien du château.

L'effet multiplicateur de la dépense culturelle

En mars 1992, Rudolph Giuliani, maire de New York, annonce que la municipalité versera des bourses à des institutions culturelles. Il s'appuie, afin de convaincre du bien-fondé de ces dépenses, sur une étude qui montre que l'impact économique total de la culture aurait atteint 55 milliards de francs pour l'agglomération new-yorkaise, en incluant les frais de transport, d'hôtel, de restaurant, liés aux sorties culturelles. Cette conclusion rejoignait celle d'un rapport du Port Authority qui, en 1983, évaluait l'importance des arts pour la ville et pour le New Jersey. Une brochure de l'Arts Council, datant de 1985, vantait aussi les mérites de l'art qui offre des emplois, stimule le tourisme et incite les multinationales à s'installer en Grande-Bretagne. Plus tard, en 1988, John Myerscough était chargé de calculer l'impact économique des arts à Glasgow, Ipswich et dans le Merseyside. L'effet multiplicateur, défini comme le revenu net apporté pour une livre de dépense, variait entre 1,11 et 1,20. Au Québec, l'activité de trois organismes culturels, un orchestre, un musée, un festival, aurait généré des retombées de l'ordre de 1,5 à 3 fois supérieures aux dépenses engagées [Colbert, *in* Dupuis éd., 1990]. En France, enfin, en 1985, en contrepartie d'une subvention de 13,5 millions de francs, le festival d'Avignon aurait généré 25,5 millions de dépenses [Pflieger, 1986].

Des études d'impact se sont ainsi employées à évaluer les retombées économiques des dépenses culturelles. Elles distinguent trois grandes catégories de flux : directs (dépenses locales, salaires, achats des institutions), indirects (dépenses effectuées par tous ceux qui fréquentent l'organisme culturel) et induits (retours positifs de ces dépenses dans le long terme). Les coûts comprennent quant à eux les subventions et les aides en nature (mise à disposition de locaux, de personnel). Toutes montrent que l'investissement culturel génère des flux de revenus au multiple. La conclusion semble s'imposer : dépenser pour la culture, c'est agir en faveur de la vie économique...

La valeur de prestige, d'héritage, et la valeur éducative

« De superbes palais, de magnifiques maisons de campagne, de grandes bibliothèques, de riches collections de statues, de tableaux et d'autres curiosités de l'art et de la nature font souvent l'ornement et la gloire, non seulement de la localité qui les possède, mais même de tout le pays. Versailles embellit la France, et lui fait honneur, comme Stowe et Wilton à l'Angleterre. » Ainsi devisait Adam Smith (*La Richesse des nations*, livre II, chap. III, p. 182), soulignant déjà les effets externes, sans employer le terme, des investissements culturels. « Parmi ses effets externes, la production et la consommation de biens culturels ont des effets positifs sur la société, par la contribution qu'elles apportent à la cohésion sociale et à la formation des hommes » [Pigou]. Scitovsky [1972] considère que c'est là le seul argument de poids pour justifier l'aide publique : il faut éduquer les dispositions esthétiques des hommes, ils en ressentiront plus encore de bien-être. Cet effet bénéfique n'est pas toujours perçu par les citoyens ; les biens doivent alors être mis « sous tutelle », et l'État se charge d'inciter les citoyens à leur production et à leur consommation : « Les considérations portant sur le caractère de bien sous tutelle des biens culturels ont constitué l'argument le plus fort de l'explication de l'intervention publique en faveur des arts » [Throsby et Withers, 1979, p. 192]. L'exemption d'impôts dont les musées américains bénéficient résulte ainsi de la fonction éducative qu'ils assument. Lionel Robbins soulignait d'ailleurs que les effets positifs de l'art ne touchent pas seulement ceux qui sont prêts à payer, mais une communauté d'hommes plus large [1963, *Politics and Economics, Papers in Political Economy*, p. 58]. Le bien culturel est un « bien social irréductible » [Throsby, 1994], dont les bénéfices ne sauraient être attribués à des individus précis.

La conservation du patrimoine, mais aussi l'édification d'un patrimoine nouveau, par des constructions de prestige, les achats ou les commandes d'œuvres d'art constituent le socle des legs aux générations futures. Seul l'État est à même de protéger et de financer ces consommations de demain. Tel est aussi l'argument qui préside à l'adoption de réglementations qui encadrent et limitent les exportations d'œuvres d'art.

Les particularités de l'offre

L'investissement culturel, lorsqu'il intègre un degré élevé d'innovation, comporte une forte incertitude quant à ses résultats (cf. chap. IV). Et la production culturelle, du moins sur certains

et magazines, les droits d'auteurs et droits voisins, les expositions et manifestations culturelles, les entrées dans les cinémas, musées, salles de concert, théâtres et pour les services de télévision.

Les modes de formation et d'expression de la demande

Un agent économique peut souhaiter se réserver la possibilité de consommer un bien ultérieurement. Pour ces demandes d'option (Weisbrod, *The Nonprofit Economy*, Cambridge, 1988), le prix que le consommateur est prêt à payer est fonction de la satisfaction escomptée, compte tenu de l'état de son information et de ce qu'il ne peut être certain de consommer le bien. L'État prend le relais du citoyen, financeur de l'avenir pour des citoyens potentiellement consommateurs. Dick Netzer [1992] suppose ainsi qu'existe une demande d'option pour une Venise moins congestionnée par le tourisme et la pollution, et en déduit le bien-fondé d'un droit d'entrée dans la ville. La difficulté est alors de déterminer le montant de ce droit afin d'optimiser les avantages sociaux nets qu'il générerait. Reste à prouver toutefois que l'État est meilleur juge de l'avenir que les citoyens. La propension bien connue de l'administration à différer les dépenses d'entretien de ses bâtiments lorsqu'elles ne sont pas associées à des dépenses de prestige donne à penser que le débat est ouvert.

Incertitude et intervention publique

Les asymétries d'information contribuent à nourrir l'incertitude sur la qualité des produits. La réglementation des marchés de l'art, en imposant des normes de professionnalité et des garanties, protège l'acheteur, généralement plus ignorant que l'expert. On peut considérer qu'il est de la vocation de l'État de contribuer à la prise en charge de la production du système de normes et de conventions qui est au fondement de la valeur des produits. Le bien collectif n'est pas tant le bien culturel lui-même que l'ensemble des normes et des valeurs, le capital de valeurs esthétiques communes qui président à la reconnaissance du caractère culturel du bien. C'est ainsi que l'on peut interpréter le financement indirect de l'information par la télévision publique, par des récompenses officielles, etc. Si l'État n'est pas le seul véhicule de cette promotion, il en est un financeur.

Françoise Benhamou «L'Economie de la culture!», éd. La Découverte, col. Repères, 4ème éd., Paris, 2003

L'exemple du spectacle vivant

Financement public

- Dépenses du **ministère de la Culture et de la Communication (MCC)** inscrites dans la loi de finances initiale de 2010, en crédits de paiement (CP)
 - Programme **Création** : soutien à la création, à la production et à la diffusion du spectacle vivant (musique et danse comprises) : 667,3 M € (dont 276 M € de crédits déconcentrés en DRAC, soit 41,3 %), sur un total de 2 920 M € pour l'ensemble du MCC (soit 22,8 %).
 - Programme **Transmission des savoirs et démocratisation culturelle** (toutes disciplines confondues, y compris patrimoniales) : soutien aux établissements d'enseignement supérieur et à l'insertion professionnelle (332 M €); soutien aux établissements d'enseignement spécialisés (29,5 M €); soutien à l'éducation artistique et culturelle (34,2 M €).

N.B. : les crédits du spectacle vivant sont répartis entre la Direction générale de la création artistique (DGCA, administration centrale) et les DRAC (administration déconcentrée ou « services extérieurs »).

- Dépenses des **communes de plus de 10 000 habitants** (formation comprise) estimées en 2006 (derniers chiffres disponibles).
 - Théâtres : 387 M €.
 - Expression musicale, lyrique et chorégraphique : 879 M € en 2006.
- Dépenses des **établissements publics de coopération intercommunale (EPCI) à fiscalité propre** (formation comprise) estimées en 2006.
 - Théâtres : 65 M €.
 - Expression musicale, lyrique et chorégraphique : 227 M €.
- Dépenses des **départements** en 2006.
 - Activités artistiques et action culturelle : 469 M €.
- Dépenses des **régions** en 2006.
 - Activités culturelles et artistiques : 417 M €.
 - Enseignement artistique : 13 M €.

• **Part des différentes collectivités** dans le financement du spectacle vivant en % en 2006
(Source : *Cartographie du spectacle vivant en 2006*, DMDTS, 2008)

Type de structure	MCC	Communes & EPCI	Départements	Régions
Structures de production	32,1	48,8	4,5	14,4
Structures de diffusion	25	48,6	14,2	12,1
Équipes artistiques	51,5	15,4	12,4	20,7
Établissements d'enseignement	9,8	81,1	6	3,1
Autres réseaux	27,4	3	52,1	17,5
Total	25,2	54	9,7	11,1

Et de l'art contemporain.

Réconcilier l'État et le marché

Plusieurs alternatives s'opposent lorsqu'il s'agit de soutenir le marché : faut-il privilégier l'aide aux galeries, aider les collectionneurs⁴³ ou se tourner résolument vers les artistes ? Les aides sélectives sont-elles plus pertinentes que les aides automatiques ? Comment éviter les deux écueils de l'intervention : la promotion d'un art officiel et le saupoudrage plus ou moins aveugle ? Comment éviter que, par leurs achats, les institutions produisent des effets de substitution si ce n'est d'éviction ? Quels dispositifs fiscaux et parafiscaux doivent être adoptés qui, sans contribuer à affaiblir le marché français, demeurent équitables ?

Que le marché français de l'art ait pu être pénalisé par le droit de suite et la TVA à l'importation, sans doute est-ce vrai ; on ajoutera que les galeries sont pénalisées par la menace d'élargissement du droit de suite ; mais la question centrale est surtout celle de la capacité du marché français à attirer non seulement des objets, comme le soulignent les divers rapports au Ministre, mais aussi des hommes, ce qu'on oublie trop. De ce point de vue la sévérité des jugements sur le droit de suite est à nuancer.

Mais il convient aussi de s'interroger sur le sens de jugements tel que celui d'André Chandernagor : « la création artistique, où nous occupions naguère encore le premier rang, s'est déplacée vers New York⁴⁴ » : certes, le volume des échanges est incontestablement à l'avantage des États-Unis, qui bénéficient d'un réseau de collectionneurs important et très enclin à acheter un art d'avant-garde, mais la création demeure

43. Bien que le propos de cet ouvrage ne soit pas de répertorier les aides ou incitations fiscales existantes ou souhaitables en faveur des collectionneurs, il semble important, malgré leur caractère anticonformiste, de souligner qu'elles sont négativement demandées par nombre d'acteurs du marché.

44. A. Chandernagor, *Les conditions du développement du marché...*, 1998, op. cit., p. 53.

LES GALERIES D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE

vivante, comme ont pu en témoigner les initiatives des artistes eux-mêmes, largement décrites dans ce rapport.

Dans ce contexte, les galeries se retrouvent trop souvent comme encerclées, entre des pouvoirs publics très présents, un marché international parfois écrasant, et des artistes souhaitant élargir leur autonomie.

Acteurs centraux du marché, les galeristes doivent pouvoir travailler en collaboration avec les pouvoirs publics chaque fois que nécessaire, mais aussi et surtout en réseau avec d'autres galeristes, en France comme à l'étranger. Pour exercer pleinement leur métier, les galeries ont avant tout besoin de trésorerie, d'une fiscalité peut être moins lourde, et surtout de règles du jeu claires et stables. Une galerie nous a ainsi suggéré la création d'un fonds de péréquation, alimenté par les banques et le Ministère de la culture, qui permettrait que les galeries obtiennent plus aisément les prêts bancaires dont elles ont besoin⁴⁵.

Ce ne sont pas tant des achats publics que les galeries réclament, mais que l'État laisse les collectionneurs collectionner, et, ultérieurement, peut-être donner⁴⁶. Les incitations fiscales aux datations et aux donations sont ici essentielles. En revanche, l'incitation à la constitution d'une collection est en partie illusoire et, de plus inéquitable : nul ne saurait prétendre que le collectionneur privé choisit d'acheter du fait des incitations – nombre de galeristes se sont moqués de pareille illusion – et le soutien aux acheteurs privés est, par nature, contre redistributif.

Au terme de ce rapport, il nous semble que l'intervention publique gagnerait à l'adoption de trois principes simples : clarté, stabilité des règles, et soutien circonstancié à une activité dont le caractère privé n'empêche guère que l'État aide, lorsque l'effort d'innovation et de promotion est réel et particulièrement risqué, soit directement, soit indirectement par le truchement du soutien à la trésorerie des sociétés (aides à l'octroi de prêts). Ajoutons enfin que les achats publics, parfois maladroits, parfois discutables peut-être, sont bien moins l'objet de clientélismes outranciers que ce que des critiques trop rapides, notamment outre-Atlantique mais en France aussi, ont prétendu.

45. Une étude ultérieure pourrait analyser l'intérêt de mettre en place un organisme analogue à celui existant pour le cinéma et les industries culturelles (Iricc).

46. Interview de Y. Michaud, *Le journal des arts*, n° 64, 1998.

4. Les paradoxes d'une approche gestionnaire des arts et de la culture

Le développement des politiques culturelles s'est en effet accompagné de l'invention et de l'essor de positions professionnelles dans la gestion culturelle. Leurs détenteurs y voient une garantie de qualité culturelle et de compétence organisationnelle, remisant au passé la bonne volonté et le manque de compétence des bénévoles et autres militants culturels. D'autres y voient les risques d'une bureaucratisation de la culture, de sa standardisation, de son effacement derrière des réoccupations gestionnaires.

Industries culturelles et politique culturelle

En 1978, cet article d'Augustin Girard, chef du Service des études et recherches du ministère de la Culture provoqua de fortes réactions dans le milieu culturel.

« On assiste depuis quinze ans à trois phénomènes concomitants : multiplication par deux, cinq ou dix selon les pays, des dépenses publiques en faveur de la vie culturelle, en vingt ans; stagnation cependant de la fréquentation des institutions culturelles; multiplication par vingt, cent ou mille des contacts entre les œuvres et le public grâce à des produits culturels industriels. Ces trois phénomènes simultanés posent problème aux responsables culturels car toutes les politiques culturelles, à travers le monde sont des politiques d'élargissement de l'accès du public à la culture : démocratisation et décentralisation sont les deux mots d'ordre partout où un effort explicite est mené par les pouvoirs publics. Or le phénomène constaté plus haut oblige à observer que le progrès de la démocratisation et de la décentralisation est en train de se réaliser avec beaucoup plus d'ampleur par les produits industriels accessibles sur le marché qu'avec les « produits » subventionnés par la puissance publique [...]. Cet ensemble de faits nouveaux ne peut pas ne pas intéresser les gouvernements soit qu'ils cherchent à trouver dans ces industries culturelles des supports pour leur politique culturelle, soit qu'ils soient amenés à contrôler les effets négatifs de ce développement du marché. On peut d'un côté se réjouir de l'élargissement du public pour des œuvres de haute qualité (livres de poche, musique en haute fidélité, par exemple), de l'amélioration des revenus des créateurs, professionnels et techniciens (en France par exemple l'industrie du disque a versé en 1976 plus de 250 millions de francs de revenus aux compositeurs et interprètes musicaux), ou encore de l'intensification des échanges culturels internationaux capables d'atteindre le grand public. [...]

On arrive peu à peu à la constatation paradoxale que l'animation culturelle est élitaire : elle touche des groupes peu nombreux, déjà motivés, alors que la grande majorité des classes populaires et des classes moyennes se nourrit ailleurs, autrement. Ceci ne signifie pas que les interventions de l'animation culturelle soient des échecs : ce sont au contraire des réussites au double sens de la qualité de la communication et de sa prégnance sur les individus qu'elle atteint. [...] Sans qu'en aucune façon la voie ouverte par l'« action culturelle » des quinze dernières années soit reniée ou fermée, il serait intéressant qu'elle s'articule davantage avec le jeu des médias et des industries culturelles. La difficulté est certes grande de jouer avec des techniques de masse, qui ont leurs fatalités anti-culturelles, mais il n'y a probablement pas d'alternative si ceux qui ont vocation à être les gardiens de la culture veulent élargir leurs contacts avec la grande part de la population. Des formules nouvelles sont à inventer, appuyées sur des techniques nouvelles : des risques sont à prendre et des échecs nombreux devront être longtemps acceptés. Mais la nécessité est là, mère de l'invention. Entre l'animation, qui met l'accent sur l'expression des groupes et la diffusion des médias industriels qui met l'accent sur les œuvres, une articulation doit pouvoir être trouvée, car elle est la charnière entre les technologies nouvelles et les nouveaux besoins sociaux, au cœur de la réalité telle qu'elle est. À ce prix, l'action culturelle sortira de l'élitisme paradoxal où ses contradictions risqueraient de la confiner. [...] Certes l'offre de produits industriels ne saurait remplacer les apprentissages vrais, longs et nécessaires, les contacts de personne à personne qu'ils supposent, l'expression et la pratique indispensables des groupes et des individus; mais le mariage des deux n'est pas impossible. Il est réalisé plus souvent qu'on ne le croit. Il est inévitable à terme : on n'a jamais vu aucune civilisation dédaigner les outils qu'elle s'est créés. »

Source : Augustin Girard, « Industries culturelles », *Futuribles*, septembre-octobre 1978, p. 597-605. Extraits publiés in G. Gentil et Ph. Poirrier, *La politique culturelle en débat. Anthologie 1955-2005*, La Documentation française, 2006.

➤ Corpus de textes et documents de travail :

Françoise Benhamou, « Les biens culturels, une exception économique », dans Poirrier Philippe (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, 2010.

[Texte pdf](#)

« L'économie de la culture », *Culture et recherche*, n° 68.

Les Politiques culturelles en question, *Alternatives économiques*, n°268, 01/04/08

[Texte pdf](#)

Les recherches sur l'économie de la culture. Entretien avec François Rouet

http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/documents/cr122-123_p22-27.pdf

Financement de la culture, les chiffres clés 2010

[Texte pdf](#)

Xavier Dupuis, 20 ans d'économie de la culture

[Texte pdf](#)

« Un budget de crise et de réforme », *Policultures*, n° 130, 2008

[Texte pdf](#)

« La culture en crise de financement », *Policultures*, n° 137, 2008

[Texte pdf](#)

Jean-Pierre Saez, « Emploi artistique et culturel et formations », dans Poirrier Philippe (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, 2010.

[Texte pdf](#)

Pierre-Michel Menger, « Les professions culturelles », dans Poirrier Philippe (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, 2010.

[Texte pdf](#)

Aide, soutien à la création et développement culturel

[Texte pdf](#)

➤ Document audio ou visuel :

Plateau à propos du financement de la politique culturelle. Le financement de la politique culturelle (émission réunissant Jack Lang, Jean Philippe Lecat (ministre de la culture), et Jacques Rigaud consacrée au festival d'Avignon, à la décentralisation, et plus globalement au financement de la culture.

<http://www.ina.fr/economie-et-societe/vie-sociale/video/I00014889/plateau-a-propos-du-financement-de-la-politique-culturelle.fr.html>

Conférence : Forum d'Avignon 2010 : Attractivité culturelle et performance économique : quels emplois, quelles stratégies pour les villes et les territoires ?

<http://www.canalc2.tv/video.asp?idVideo=10064&voir=oui>

L'exemple des industries culturelles

Corpus de textes et documents de travail :

Textes choisis d'Augustin Girard

<http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/cp-girard-2010-1.pdf>

L'économie de la culture. Les industries culturelles : une exception économique ?

<http://www.ladocumentationfrancaise.fr/revues-collections/cahiers-francais/articles/312-peltier.pdf>

Aperçu statistique des industries culturelles

<http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/nstat16.pdf>

L'exemple du tourisme culturel

Claude Fourteau, Le tourisme et les institutions culturelles

http://www.canal-tv/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs/dossier_programmes/les_conferences_de_l_annee_2006/deplacements_migrations_tourisme/le_tourisme_et_les_institutions_culturelles

Synthèse générale

Plus de 50 ans après la création d'un ministère de la culture en France, nous disposons aujourd'hui d'un regard critique sur la manière dont les politiques publiques de la culture se sont mises en place et la manière dont elles ont évoluées. La situation actuelle, perçue par les uns comme critique, par d'autres comme en phase de renouvellement, n'est pas simple à analyser. S'il est acquis par tous (tous partis politiques confondus à l'exception de certaines extrêmes), par tous (créateurs, diffuseurs et publics) et à toutes les échelles (locales, nationales, européennes, internationale), que les arts et la culture doivent être pris en charge et faire l'objet de politiques spécifiques, la situation a bien changé au fil du temps et les transformations historiques, sociales, en termes de progrès technologique, etc. posent aujourd'hui de nouvelles questions et engagent ceux qui ont en charge les politiques culturelles à réfléchir à de nouvelles actions et orientations. Après l'ère de l'action culturelle (les années 60), celle du développement culturel (les années 70), celle de la médiation et de la médiatisation (les années 80 à 2000), que dire de l'époque contemporaine ?

Si les acquis sont nombreux et que l'on ne mesure pas toujours les effets indirects d'une meilleure gestion politique de la création, diffusion des arts et de la culture, si l'on s'attarde encore peu sur des formes de démocratisation informelles, ce sont aussi des échecs et des écueils qui ont été pointés et qui marquent les limites de l'intervention publique dans ce domaine. Le rapport aux arts et à la culture ne se décrète pas, il se construit. Echecs de la démocratisation, relativisme et nivellement culturel, disparités locales, dépenses culturelles concentrées et centralisées, dérives marketing...

Fabienne Brugères montre qu'à « l'injonction démocratique du « Divertissez-vous ! » » avec pour conséquence selon André Desvallées l'obligation de « choisir les thèmes des expositions, non plus en fonction de leur intérêt intrinsèque, mais en fonction du volume de produits dérivés qui pourra être créé et vendu ». Joanne Burgess constate enfin que la nouvelle conception du musée accorde une importance accrue à la communication, à la promotion et au marketing. Une attention plus grande à la clientèle et aux conditions de son accueil entraîne une valorisation du divertissement et de la consommation, au détriment de perspectives surtout centrées sur la conservation des patrimoines et sur l'éducation du visiteur » bref, une véritable perte de sens.

En termes de politique générale c'est aussi la loi et Révision des politiques publiques qui vient interférer et modifier les politiques publiques de la culture.

Plaçant le critère de la performance au coeur des politiques publiques, la loi organique n° 2001-692 du 1^{er} août 2001 relative aux lois de finances (LOLF) a notamment eu pour conséquence la mise en place d'une « *révision générale des politiques publiques* ». Celle-ci n'est pas toujours perçue comme il convient alors qu'il s'agit de remettre en cause les pesanteurs héritées du passé en vue d'une meilleure efficacité des politiques publiques qui, dans le contexte financier dégradé actuel, requiert simplement un renforcement des exigences de la gestion publique : faire mieux avec moins. Lancée en juillet 2007, cette révision générale des politiques publiques a généré une importante réflexion sur les structures administratives et a finalement constitué un levier de réformes essentielles. [...] S'agissant du ministère de la culture et de la communication, il a été décidé de recentrer son administration centrale sur ses fonctions plus prospectives de pilotage et de stratégie. Il a été préconisé ainsi de passer de dix directions spécialisées à trois grandes directions centrées sur les principales missions du ministère, réforme accompagnée de la création d'un secrétariat général regroupant les fonctions transversales communes à l'ensemble du ministère ainsi que de réorganiser les corps d'inspection relevant de celui-ci tandis que la démarche tendant à l'amélioration des performances devait être déclinée au sein des établissements publics dans le cadre de la contractualisation. Cependant ces préconisations n'ont pas encore abouti. aux côtés d'un secrétariat général, les directions précitées seraient regroupées au sein de trois directions générales : – la direction générale des patrimoines, compétente en matière d'archives, de musées, d'architecture et de patrimoine ; – la direction générale de la création artistique ; – la direction générale des médias et des industries culturelles, la direction des médias rejoignant le ministère de la culture et de la communication. Les regroupements permettront, en outre, d'accompagner le mouvement de non-remplacement d'un fonctionnaire sur deux ; ce dernier peut être contesté mais il a été décidé à la suite des engagements du Président de la République devant les Français et doit s'appliquer ici comme ailleurs, tout en veillant, comme l'ont fort justement indiqué les représentants syndicaux

devant la mission (3), au maintien des savoirs et à la transmission des compétences. Le ministère prévoit une baisse de ses effectifs en administration centrale de 15 % en trois ans, soit 249 personnes. La seule direction générale de l'architecture et du patrimoine devrait passer de 533 agents à 435 en 2011. Un tel effort ne peut bien évidemment se réaliser que grâce aux réformes structurelles.

Vincent Dubois, identifie différents problèmes.

L'apparent succès international du « modèle français » tranche singulièrement avec la désillusion et la remise en cause qui, depuis ces vingt dernières années, dominent le commentaire des politiques culturelles en France. Des professionnels de la culture aux journalistes, des experts aux artistes, des acteurs politiques d'opposition à ceux qui gouvernent, le constat d'une « crise » de la politique culturelle française est en effet très largement partagé. Si l'identification des problèmes, la désignation de leurs causes et plus encore les propositions de solutions à leur apporter sont tout sauf consensuelles, les bilans et états des lieux moroses proviennent quant à eux des horizons les plus divers. Avec les appels à une politique renouvelée dans ses fondements qui les accompagnent, ils apparaissent dès lors avec une régularité constante. Dans la seconde moitié des années 1980, c'est le diagnostic d'un « essoufflement » de la politique Lang du début des années 1980 puis ses critiques par la droite et les milieux conservateurs qui ont structuré les débats. Par la suite, les difficultés budgétaires, les conflits et polémiques, la faiblesse du crédit politique des ministres de la Culture ont alterné quand ils ne se sont pas combinés pour alimenter une « crise » dont le constat est devenu un lieu commun. Au point que, de la commission pour une « refondation » de la politique culturelle en 1993 à la lettre de mission du Président de la République à la ministre qui évoque en 2007 « les lacunes et les ratés » d'une politique qu'il s'agit de mettre enfin à « l'heure d'un nouveau souffle », la conduite de l'action culturelle gouvernementale semble devoir se baser sur la reconnaissance des impasses du modèle passé autant que sur l'entretien des héritages dont il est porteur.

Deux de ces impasses forment le socle de ces appréciations au mieux mitigées. La politique publique de la culture aurait avant tout échoué à réaliser l'objectif de démocratisation culturelle au nom duquel elle a été créée à la fin des années 1950. Elle n'aurait par ailleurs pas permis de maintenir la culture française à un niveau suffisant de rayonnement international, faute d'une politique efficace d'aide à la création artistique contemporaine et/ou à cause d'une politique de diffusion insuffisante. À ces deux points fondamentaux s'ajoute une kyrielle de griefs portant sur le mauvais équilibre Paris-province, les déficiences de la protection du patrimoine artistique, l'incapacité à répondre aux transformations culturelles générées par la généralisation des technologies de l'information et de la communication ou encore, last but not least, les problèmes de financement de l'emploi dans le spectacle vivant et l'audiovisuel qui sont devenus centraux pour la politique culturelle gouvernementale à partir de la crise des « intermittents du spectacle » en 2003. Le « modèle français » de politique culturelle serait donc « en crise ».

La période considérée, le second xx^e siècle, correspond à une phase d'institutionnalisation des politiques culturelles ; l'analyse de l'évolution des discours qui légitiment l'intervention des pouvoirs publics est essentielle : démocratisation de la culture, soutien à la création, rayonnement national, développement économique, défense de la diversité culturelle... Pierre-Michel Menger propose une première lecture synthétique. Il souligne de grandes tendances qui participent d'une évolution que l'on peut décomposer en quatre étapes successives : 1) la construction d'une politique systématique d'offre culturelle à partir d'une définition restreinte de la culture éligible à l'intervention publique et à partir d'une conception verticale de la démocratisation par conversion ; 2) une décentralisation progressive de l'action publique, qui provoque une différenciation croissante de ses missions et de ses fonctions, et qui soumet à contestation le modèle universaliste et unanimiste initiale ; 3) une révision du champ d'intervention légitime de l'action publique, qui déclare symboliquement obsolète l'une des hiérarchies fondatrices de la politique culturelle, celle qui opposait la culture savante, objet de protection à l'écart des lois du marché, à la culture de divertissement, gouvernées par les lois de l'économie industrielle ; 4) une justification croissante de la politique culturelle par ses contributions à la croissance économique et à l'équilibre de diversité sociale des nations, qui fonde en légitimité le pouvoir régulateur de l'action publique, mais aussi les incitations à une expansion des « industries créatives » et les exigences d'évaluation des procédures et des résultats. Les études de cas

montrent cependant des décalages chronologiques d'un État à l'autre, et soulignent l'inertie, dans une moyenne durée, de l'action publique.

1. Dérives et écueils : l'instrumentalisation des arts et de la culture

Certains s'interrogent : « Mais est-ce là spécifiquement de l'art ou cela relève-t-il plus généralement de la culture ? » « Géopolitique et éthique, le projet est-il encore artistique ? » « Les artistes ne se transforment-ils pas en animateurs culturels ? ». Autant de questions qui conduisent vers une réflexion plus large sur la distinction artistique/esthétique, art et social. D'une certaine manière ces artistes amènent une réponse à la question de H.R. Jauss : « Quel est le rapport de la fonction esthétique avec les autres fonctions de l'activité humaine dans la vie quotidienne ? » Ils ne sont ni des artistes-animateurs sociaux, qui résolvent ou tentent de le faire, via l'art des problèmes de société, ni des médiateurs culturels, qui par leurs actions auprès « d'individus ordinaires » font un travail d'initiation à la création contemporaine. L'un et l'autre de ces rôles ne correspondent pas aux situations observées, ce serait réduire ce qui se passe réellement, concrètement et humainement entre ces artistes et leurs publics que de leur assigner ces rôles et fonctions, c'est un autre rôle encore que les artistes jouent. Loin d'être sous l'influence de l'institutionnalisation et des politiques de démocratisation qui cautionnent « l'art civique (...) conçu comme une avant-garde institutionnelle pour assurer le travail de restauration du lien social », ils s'efforcent plus simplement « d'effectuer de modestes branchements, d'ouvrir quelques passages obstrués, de mettre en contact des niveaux de réalité tenus éloignés les uns des autres », avec eux l'art contemporain « s'insère dans le tissu social plus qu'il ne s'en inspire ».

2. De la démocratie culturelle au relativisme culturel

Regards contemporain et mise en perspective, la démocratisation entre utopie et horizon

Laurent Fleury, Le discours d'échec de la démocratisation : constat sociologique ou assertion idéologique ? », dans Girel S., *Sociologie des arts et de la culture, un état de la recherche*, Paris, L'Harmattan, collection Logiques Sociales, 2006.

Corps de doctrine de l'action du ministère des Affaires culturelles depuis 1959, dénoncé comme une « croyance » à partir de 1968, repris comme utopie dans le projet du Centre Beaubourg, la notion même de démocratisation n'est pas sans soulever une série de problèmes au premier rang desquels sa polysémie.

Trois définitions de la démocratisation de la culture

Projet politique, processus historique, procédure technique : trois acceptions possibles d'une même formulation, celle de « démocratisation de la culture ». Il faut en effet distinguer, avec Jean-Claude Passeron, un premier sens qui pose la démocratisation de la culture comme projet politique. Ici le pluriel doit être utilisé puisqu'en réalité la démocratisation renvoie à trois types possibles de projet : un projet de conversion du public à des formes symboliques valorisées qui suppose une stratégie de prosélytisme tournée vers les masses et au service des œuvres savantes ou lettrées, en se donnant pour objectif de faire pratiquer au plus grand nombre la fréquentation et le culte des œuvres jugées légitimes. Si la culture est considérée dans son acceptation « noble », il s'agit alors d'un projet de conversion de l'ensemble de la société à l'admiration des œuvres consacrées. Si la culture est entendue dans un sens extensif, la démocratisation constitue un projet de réhabilitation des formes populaires de culture et cède plus alors au paradigme de la « démocratie culturelle ». Une troisième hypothèse est que la frontière entre « culture partagée » et « culture d'élite » s'abolit ; la démocratisation correspond alors à un projet de renouvellement révolutionnaire de la création, de légitimation de la culture prolétarienne. Mais ce sens est devenu obsolète depuis que le Front Populaire a renoncé à cette entreprise, préférant une conception verticale descendante des politiques culturelles.

La démocratisation peut ensuite être entendue comme un processus historique, c'est-à-dire comme une égalisation progressive des conditions d'accès à la culture, ce qui n'est pas sans rappeler le « fait providentiel » que Tocqueville évoque pour caractériser le mouvement d'égalisation des conditions.

L'histoire séculaire du théâtre populaire, jalonnée par la déclaration de Victor Hugo en faveur d'un théâtre pour le peuple (1848), la création du Théâtre du Peuple par Maurice Pottecher (1895), celle du Théâtre national populaire, confié à Firmin Gémier en 1920 puis à Jean Vilar en 1951, s'apparente à un processus fait de continuités et de discontinuités. La démocratisation de la culture se définirait alors comme le produit de ce long mouvement. L'évolutionnisme implicite de cette seconde acception constitue la limite d'une telle perspective.

Enfin, une lecture de la démocratisation comme procédure technique relève d'une conception procédurale de la démocratisation. Elle consiste ici en des dispositifs de changement social. La décentralisation théâtrale entre dans ce cas de figure, en tant que dispositif ayant pour mission de « couvrir le territoire », de conquérir et de fidéliser un public de province dans un Etat où la province était assimilée, après la Seconde Guerre mondiale, à un « désert culturel ». La révolution opérée par le T.N.P. avait ainsi résidé dans l'introduction d'une triple innovation : l'affirmation du principe de « théâtre, service public » pensé dans les termes d'un théâtre qui n'exclut pas ; la constitution d'un public populaire ; l'introduction d'une série de dispositifs rompant avec les rituels intimidants du théâtre bourgeois des années 1930 dont l'avancée des horaires, les facilités de réservation et de location, la suppression des pourboires, la gratuité des vestiaires, les abonnements populaires et les avant-premières qui leur étaient réservés, participent à la volonté de briser, tant la froide géométrie du palais de Chaillot que les rituels de distinction du théâtre bourgeois. Ces procédures, inaugurées dans les années 1950 dans une perspective républicaine, ont été déployées, dans les années 1970, par le Centre Pompidou en des dispositifs de mise en relation des individus avec les œuvres procédant du principe directeur de libre circulation. Dans les années 1990, des innovations, comme la gratuité un dimanche par mois au musée du Louvre, ont pu être expérimentées avec succès. Cependant, l'orientation prise consiste souvent à épouser le discours de la « discrimination positive » à l'endroit de certaines populations ciblées, souvent, mais non nécessairement, issues de classes culturellement ou économiquement défavorisées qui ne fréquentent pas les équipements culturels. Cibler des populations plutôt que d'autres revient à favoriser des publics potentiels par rapport à d'autres. Cette dimension nouvelle de la politique de démocratisation révèle un certain détachement par rapport à l'idéal républicain selon lequel un même traitement doit être accordé à tous. Prenant acte que certains individus sont avantagés et d'autres désavantagés dans l'accès à l'art, cette dernière acception de la démocratisation renvoie à un ensemble de procédures qui consistent en la tentative de réduire les écarts séparant les individus dans leur relation à l'art. Si l'on accorde que ces différents aspects de la démocratisation de la culture ne se nient pas les uns les autres, mais que les institutions culturelles participent, au contraire, à les articuler, l'observation sociologique devient alors possible.

3. *Quel avenir pour la politique culturelle*

De l'exception à la diversité, ainsi peut-on résumer la mutation de la culture depuis une trentaine d'années, ou encore de la « démocratisation de la culture » à la « démocratie culturelle ». Certains lient cette rupture au passage de la décennie Malraux à la décennie Lang. Tout aussi approximatif me semble ce cliché que celui, soutenu par d'autres, de la continuité entre la mandature Malraux et la mandature Lang. La culture a indiscutablement changé de sens entre les années 1960 et les années 1980, mais sa métamorphose a peut-être moins résulté des aléas de la politique culturelle nationale que des lois de l'évolution sociologique occidentale. Le changement de sens du mot « culture » en français courant à la fin du ^{xx}e siècle a beaucoup compliqué l'action du ministère en question, écartelé entre des pratiques de plus en plus hétéroclites mais toutes qualifiées de « culturelles ». Venant tout juste de quitter la Villa Médicis, le nouveau ministre a dû prendre la défense du rappeur Orelsan dans une de ses premières déclarations publiques². Plusieurs des principes qui ont fait l'histoire de ce ministère sont aujourd'hui en question, au point qu'un de ses anciens titulaires, Jean-Jacques Aillagon, a pu suggérer qu'il n'était plus nécessaire. Nous traversons un moment d'incertitude et même de turbulence ; nous nous trouvons sinon face à une crise, du moins à un tournant, devant plusieurs alternatives cruciales. Entre les intermittents et Hadopi³, la culture va dans tous les sens sans que le ministère en soit le *leader*. Ses charges fixes paralysent son action, et les collectivités territoriales financent la culture autant que l'État. De nombreuses équivoques doivent être tranchées. L'observateur non engagé que je suis voudrait en signaler quelques-unes, celles qui lui semblent les plus criantes, pour lancer la réflexion. [...] La première équivoque porte sur la relation entre la culture et l'éducation. Malraux, mauvais élève, se méfiait de l'école. Il lui opposait le « musée imaginaire », c'est-à-dire la présence réelle, la communion directe avec les œuvres de l'art et de l'esprit, ou avec leurs

photos. S'il y a aujourd'hui un consensus minimal sur le bilan du ministère après cinquante ans, c'est pour constater l'échec du premier objectif qu'il s'était fixé, « rendre accessibles les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ». Le ministère de la Culture n'a pas sensiblement réduit l'inégalité culturelle dans ce pays. Le refus de l'éducation artistique est revenu le hanter comme sa faute originelle. Pour y remédier, la réunion des ministères de l'Éducation nationale et de la Culture a même été envisagée en 2007, lors de la constitution du gouvernement de François Fillon. Les circonstances ont fait que Jack Lang a détenu les deux portefeuilles en 1992-1993, mais sans projet de fusion des deux maisons. En 2007 encore, on a reculé devant ce qui serait apparu comme la trahison d'une singularité française et comme un crime de lèse-Malraux. Mais une place a enfin été faite dans les programmes scolaires à l'éducation artistique dans le primaire, au collège et au lycée : histoire des arts, fréquentation des oeuvres, pratique artistique. Sans craindre le mot, n'est-il pas temps de mettre l'éducation artistique au centre de l'action du ministère de la Culture, de revoir la répartition des rôles entre la rue de Grenelle et la rue de Valois ? [...] La réforme de l'État, la redoutable Révision générale des politiques publiques (RGPP) a fixé en avril 2008 le nouvel organigramme du ministère de la Culture. Tout ce qui restait de l'ancienne *cultura animi* – les directions du livre et du patrimoine – n'y figure plus. Apparaît la DG3, direction générale du développement des médias et de l'économie culturelle. Il est vrai que la communication est régulièrement associée à la culture depuis une trentaine d'années.[...] Aujourd'hui, le mot « culture », au plus loin de la culture cultivée, figure de manière prééminente en français dans l'expression ubiquitaire de « culture du résultat », prétendant appliquer à toute action publique les critères d'évaluation des PME. Encore faut-il décider si l'efficacité de l'action de l'État doit être appréciée à travers les entrées de *Bienvenue chez les Ch'tis* ou à la valeur des *Amours d'Astrée et de Céladon*, le film pour *happy few* d'Éric Rohmer. Or, le président de la République défend en même temps la culture du résultat et ce qu'il appelle lui-même la « culture pour la culture », désintéressée, à fonds perdu. Ministère de la Culture du résultat ou ministère de la Culture pour la culture : comment mieux résumer le dilemme où nous nous trouvons ?

Les missions de 1959, vues de 2009, Antoine Compagnon

www.culture.gouv.fr/culture/min/comite-histoire/.../50ans-extrait.pdf

Au final, quel bilan peut-on tirer de ces cinquante ans de politique culturelle ?

Le bilan est mitigé. C'est tout de même l'existence d'un ministère de la Culture qui a permis de maintenir en France une création artistique vivante, de conserver des monuments, d'enrichir des collections... Bref, que la culture ait une place non négligeable en France. Mais les résultats sont-ils à la hauteur de l'investissement ? S'il y a de la création dans tous les secteurs, sa reconnaissance internationale fait débat. La France reste par exemple le plus gros producteur européen de films (bien que l'Espagne soit en train de la rattraper), mais n'obtient guère de prix dans les festivals. De même, le marché de l'art français, qui était le premier au monde dans les années 1950 [Drouot réalisait alors un chiffre d'affaires équivalent à celui de Christies et Sotheby's réunis!] a rétrogradé au quatrième rang mondial, derrière les États-Unis, l'Angleterre et l'Asie (Chine, Hong-Kong, Taiwan), avec seulement 6,5% environ du marché international. Le classement mondial des artistes par leur chiffre d'affaires est également défavorable, puisque le premier artiste français (Robert Combas) se classe au-delà de la centième place. Mais on peut voir là la conséquence d'une politique de soutien visant à protéger le marché français et à soutenir des artistes non reconnus comme tel par le marché.

En ce qui concerne la démocratisation culturelle, la dernière enquête montre que, depuis 1973, la situation ne s'est pas dégradée. Mais elle ne révèle pas non plus d'engouement massif pour la culture de la part des catégories défavorisées [\(encadré page suivante\)](#).

Le bilan est donc pour le moins contrasté. Reste qu'on peut se demander ce qui se serait passé si rien de tout cela n'avait eu lieu...

Vous dites qu'au cours des dix dernières années l'on a assisté au « désenchantement » de la politique culturelle. Pourquoi ?

Le début du ministère Lang a été une période d'emballement, des années fastes pour la culture. Mais depuis une dizaine d'années, même si le ministère de la Culture n'a pas été le plus touché dans le contexte de volonté de réduction des déficits publics, les résultats mitigés de la politique culturelle sont difficiles à défendre alors que se diffuse une culture de l'évaluation des politiques publiques. Sans nécessairement couper systématiquement les subventions, la Révision générale des politiques publiques (RGPP) incite les milieux culturels à chercher d'autres financements. D'où une inquiétude des acteurs culturels. Mais il ne faut pas être trop pessimiste : il existe malgré tout un modèle français fondé sur l'importance du financement public, et sur la volonté de faire rayonner la culture française, qui fait partie de l'image de marque du pays. Je ne pense pas que quelque gouvernement que ce soit souhaite remettre cela en question.

Vous parlez enfin de « nouvelles données » pour la politique culturelle. Qu'entendez-vous par là ?

On a en effet l'impression que la définition du champ de la politique culturelle est de plus en plus déphasée par rapport aux transformations de la société. Parmi ces dernières, il faut évoquer la privatisation et l'individualisation des pratiques culturelles. Avec la progression de l'équipement des ménages (lecteurs DVD,

baladeurs Mp3, ordinateurs), la culture se consomme de plus en plus au sein du foyer, de manière individualisée et selon des temporalités diverses, ce qui transforme les sociabilités construites autour de la culture. De même, se multiplient sur Internet des communautés où les individus font connaître leurs intérêts, où sont produits, partagés voire détournés des contenus culturels. Ces communautés deviennent de véritables acteurs des politiques culturelles. Internet oblige donc à trouver de nouveaux modèles économiques pour rémunérer les artistes tout en préservant l'accès aux contenus culturels (images, musique et bientôt livres...) qu'il permet.

Mais plus généralement, on voit les limites d'une politique qui s'est attachée essentiellement à la valeur intrinsèque de la culture : sa valeur esthétique, les satisfactions artistiques qu'elle crée... Or de plus en plus, la culture tend à remplir d'autres satisfactions, qu'elles soient éducatives, cognitives, sociales, médicales ou bien entendu économiques. La culture n'est plus aujourd'hui un secteur bien délimité, mais une dimension de la société et de l'économie créative. Le *design* montre bien comment peuvent se télescoper valeurs intrinsèques et valeurs extrinsèques, en plaçant les artistes au cœur de l'industrie, tout en les laissant en partie libres des conceptions et des expressions. La politique culturelle de demain devra sans doute tenter de réconcilier l'inconciliable en créant ce type de passerelles. Elle devra en tout cas s'alimenter d'autres objectifs que ceux de l'art pour l'art. ■

PROPOS RECUEILLIS PAR XAVIER MOLÉNAT

Quel avenir pour la politique culturelle ? : Entretien avec Sylvie Pflieger, Les Grands dossiers des sciences humaines, n° 18, du 01/03/10

➤ **Corpus de textes et documents de travail :**

Le « modèle français » et sa « crise » : ambitions, ambiguïtés et défis d'une politique culturelle, Vincent Dubois (le texte est long pour la synthèse et note vous pouvez le découper en deux parties p. 1 à 23 et p. 23 à 38)

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00498015/fr/>

Le Brun-Cordier Pascal, « D'une réforme nécessaire de la politique et des institutions culturelles », *Mouvements*, 2001/4 no17, p. 37-47.

www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=MOUV_017_0037

Les missions de 1959, vues de 2009, Antoine Compagnon

www.culture.gouv.fr/culture/min/comite-histoire/.../50ans-extrait.pdf

Entretien avec Emmanuel Wallon, « Une vision instrumentale de la culture »

<http://e.wallon.free.fr/spip.php?article83>

Culture. Contradictions à la française

<http://www.monde-diplomatique.fr/2011/02/REGOURD/20145>

« 50 ans après Malraux », *Policultures*, n° 140

[Texte pdf](#)

« D'une politique culturelle à une politique économique », *Policultures*, n° 153

Texte pdf

Quel avenir pour la politique culturelle ? : Entretien avec Sylvie Pflieger, Les Grands dossiers des sciences humaines, n° 18, du 01/03/10

Texte pdf

Faut-il supprimer le ministère de la Culture ?, Marianne, n°616, 07/02/09

Texte pdf

Aillagon: "Je souhaite que le prochain Président stabilise le ministère de la Culture"

[http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/69718/date/2011-09-08/article/aillagon-je-souhaite-que-le-president-elu-en-2012-stabilise-le-ministere-de-la-culture-1/?tx_ttnews\[sViewPointer\]=1&cHash=67cc4a3f7907a7135788367af839c060](http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/69718/date/2011-09-08/article/aillagon-je-souhaite-que-le-president-elu-en-2012-stabilise-le-ministere-de-la-culture-1/?tx_ttnews[sViewPointer]=1&cHash=67cc4a3f7907a7135788367af839c060)

➤ Document audio ou visuel :

Rendre la culture au peuple : 50 ans de politique culturelle française, France culture, 2007

Faut-il supprimer le ministère de la Culture ?

<http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2009/02/06/01006-20090206ARTWWW00408-faut-il-supprimer-le-ministere-de-la-culture-.php>

Les politiques culturelles en question, Entretien avec Pau Rausell Köster

<http://reseauculture21.fr/blog/2011/05/28/les-politiques-culturelles-en-question/>

Bibliographie sélective (les essentiels sont soulignés)

- Dubois Vincent, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.
- Becker Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- De Waresquiel Emmanuel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, Larousse, 2001 (épuisé).
- Gentil Geneviève, Poirrier Philippe, *La Politique culturelle en débat. Anthologie 1955-2005*, Paris, La Documentation française, 2006.
- Moulinier Pierre, *Politiques publiques de la culture en France*, Paris, Puf, 2010.
- Philippe Poirrier, *L'Etat et la culture en France au Xxème siècle*, Livre de Poche, 2000.
- Poirrier Philippe (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, 2010.
- « La médiation culturelle: enjeux, dispositifs et pratiques », *Lien Social et politiques*, revue internationale, Montréal, n° 60, 2008.
- Saada Serge, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Paris, Editions de l'Attribut, 2011.
- « Les politiques culturelles », *Cahiers français*, La Documentation française, n° 348, janvier-février 2009.

Reuves

Policultures

www.policulture.fr

L'Observatoire - La revue des politiques culturelles territoriales

www.observatoire-culture.net/index.php?id=9&idp=91

Pour compléter : des bibliographies en ligne sur les politiques culturelles

<http://www.observatoire-culture.net/index.php?id=12&idp=12.5>

<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/717>

<http://www.observatoire-culture.net/data/public/pdf106.pdf>

http://fgimello.free.fr/documents/evaluation_politiques_culturelles.pdf

<http://www.culture.gouv.fr/culture/min/comite-histoire/pdf/bibliographie2011.pdf>

Webographie indicative

Ministère de la culture, les rapports d'activités

<http://www.culture.gouv.fr/nav/index-min.html>

Comité d'histoire du ministère de la culture et des institutions culturelles

<http://www.culture.gouv.fr/culture/comite-histoire.htm>

L'observatoire des politiques culturelles

www.observatoire-culture.net

Développement culturel (site du ministère de la culture)

<http://www.culture.gouv.fr/nav/index-dc.html>

Lettre d'information du groupe territorial « Culture »

http://www.territorial.fr/PAR_TPL_IDENTIFIANT/24/TPL_CODE/TPL_NWL_FICHE/PAG_TITLE/Lettre+d%27information+du+r%E9seau+culture/130-lettres-d-information-de-la-collectivite-territoriale.htm

Réseaux

Réseau Culture 21

<http://reseauculture21.fr>

Passeurs de culture

<http://www.passeursdeculture.fr/>

Objectif culture

<http://www.objectif-culture.com/>

Cortex

<http://www.cortex-cultureemploi.com/>

Ressources

Vie publique (culture)

<http://www.vie-publique.fr/th/politique-publique/culture-information-nouvelles-technologies.html>

Les études du ministère

<http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html>