
Orféo

Travail artistique et culture face aux pressions du marché et aux dynamiques sociétales : pour un État régulateur

Pour réfléchir au rôle futur de l'État vis-à-vis des enjeux dont le conflit, récent, et le problème, latent, des intermittents du spectacle ne sont que des révélateurs, le groupe *Orféo* a pris le parti de prendre de la distance avec les mots d'ordre autour desquels se noue généralement, dans notre pays, le débat sur la culture : démocratisation, exception ou diversité culturelles. Ces derniers, porteurs de significations fortes, mais ambiguës, ne permettent pas de mener la réflexion là où elle s'impose. Le terme d'emploi culturel, aujourd'hui sur toutes les lèvres, ne risque-t-il pas, lui aussi, de laisser le débat à la surface des enjeux réels ?

L'investissement réflexif et prospectif du groupe *Orféo* porte sur le **travail artistique**, enjeu d'avenir essentiel pour l'action publique car il est la source de renouvellement de la création, la «matière première» de la culture comme économie, son «cœur» comme système d'acteurs.

Le groupe examine le travail artistique sous trois angles :

- son statut juridique, économique et social : garantie et gestion de la protection, des droits et obligations du «travailleur artistique», qu'ils procèdent de son travail ou soient attachés à l'œuvre qui en est le produit ;
- la construction de la professionnalité artistique : évolutions des compétences, structuration de l'organisation du travail, entrée dans la profession et déroulement de carrière, constitution de l'identité professionnelle et organisation des professions ;
- l'utilisation de la «force de travail artistique» dans l'économie de la création, autrement dit la place du travail artistique dans l'organisation de la production-diffusion des œuvres, que celle-ci procède du marché ou de la «commande publique».

1. Les «trois coups» d'*Orféo*

En explorant ces trois axes, le groupe *Orféo* observe le rôle joué, ou non, par l'intervention publique, face aux évolutions que connaissent les divers secteurs de l'activité artistique et ses effets éventuels. En même temps, il s'interroge sur son rôle, possible ou souhaitable, pour l'avenir.

À cette fin, un objectif est assigné à chacun d'eux :

- *sécurisation* (rénovation et stabilisation du cadre normatif du travail artistique) ;
- *professionnalisation* (énonciation et actualisation de ses contenus, conditions et organisation de son exercice professionnel) ;
- *valorisation* (régulation des rapports de force entre offre et demande de travail artistique).

Pris isolément ou pour eux-mêmes, ces objectifs ne font pas, d'évidence, sens. Ils ne trouveront leur efficacité économique et sociale qu'à une double condition : que l'État les fasse siens et qu'ils soient partagés et portés par la communauté des acteurs intéressés.

Cette orientation prospective ne traduit pas une quelconque position ou pétition de principe. L'économie réelle de la culture, les mutations qui la traversent, la complexité et l'éclatement de son système d'acteurs, obligent à reconnaître que «l'État culturel», compris comme figure d'un État tutélaire exerçant une forte emprise sur le monde des arts et l'action culturelle, a vécu...

Cette vision du rôle de l'État, héritée de l'Ancien Régime et portée par un long et puissant mouvement d'institutionnalisation, renvoie à une conception prééminente, quasi régaliennne, de la culture, dont le *champ* est défini par l'action publique, et où la légitimité de ses acteurs ne procède, d'abord ou en dernier ressort, que de l'État. Pour le groupe *Orféo* une première rupture, essentielle, avec la posture traditionnelle, dans notre pays, de l'État vis-à-vis de la culture et avec les principes et modes d'action qui en découlent, consisterait dès lors à ce que l'État reconnaisse plus explicitement la place et le rôle de chacun des acteurs, publics ou privés, et au premier chef des *acteurs collectifs*, existants ou en voie de constitution. Partant, il s'attacherait à identifier avec eux les enjeux relevant de *l'intérêt général* et à formuler les objectifs rénovés de l'action publique. Dans cette autre vision, la culture apparaît comme plus proche de ce qu'elle est en

réalité, un long processus de construction, une «coproduction» où chacun, du citoyen à l'État, de l'artiste au spectateur, a un rôle à jouer.

On est bien là en présence d'un changement de paradigme, propre à refonder le sens même de l'action publique.

2. Grandeurs et limites de «l'État culturel»

Pour saisir l'ampleur du changement à opérer, on rappellera tout d'abord, à grands traits, les principales caractéristiques de «l'État culturel».

Qu'on examine l'intervention publique culturelle dans une approche chronologique ou fonctionnelle, ce qui frappe, c'est la *permanence* de cette action. Dans ses travaux, le groupe *Orfeo* a ainsi identifié quatre dynamiques structurelles de l'action de l'État, qui ont fortement configuré, en France, le «champ» de la culture, mais qui posent désormais question dans le contexte contemporain, en terme de sens, et même de légitimité :

2.1. *L'État, à la fois protecteur des arts et garant de l'Histoire, entretient un rapport étroit à l'excellence artistique : il la soutient et en tire profit en termes d'image (grandeur de l'État, grandeur de la nation), en particulier dans le monde, l'associant trop volontiers, aujourd'hui, à l'exception culturelle.*

Ici sont particulièrement visées les missions régaliennes reconnues à l'État : soutien aux beaux-arts, soutien aux «grandes» institutions – qu'elles confèrent la grandeur aux œuvres (les académies) ou qu'elles perpétuent la tradition (les conservatoires, les musées) – préservation et valorisation du patrimoine culturel national, politique artistique et politique culturelle se nourrissant réciproquement en termes de contenus et de légitimité.

Tant qu'il s'agit de favoriser le meilleur pour constituer un patrimoine puis le conserver, ces missions sont peu sujettes à contestation, en revanche elles prêtent à débat dès lors que la référence à l'excellence artistique constitue le critère premier – sinon exclusif – du soutien à l'innovation, à la création artistique. Il est d'autant plus permis de s'interroger sur l'efficacité et même le sens de cette action *traditionnelle* que le monde de la culture est devenu multipolaire et que l'économie mondialisée de la création, suivant les courants de l'industrialisation et de la commercialisation, repose désormais davantage sur le flux que sur le stock.

Or, l'idée française d'exception culturelle comme force de résistance aux menaces portées par ces courants risque aussi, à trop se conjuguer avec l'excellence artistique, de perdre sa vertu protectrice pour prendre une dimension protectionniste, favorisant l'élitisme et le conservatisme. Cette combinaison de l'exceptionnalité et de l'excellence comme référence privilégiée de la politique nationale de soutien à la création se traduit, en termes d'action publique, par des cadres et des processus sélectifs inévitablement contestables (et souvent contestés), plus qu'elle ne permet de susciter une dynamique efficiente de créativité dans l'ensemble des activités artistiques et ne réussit à tirer effectivement vers le haut la création, tous secteurs et modes d'expression confondus.

Cette orientation caractéristique de la politique culturelle «à la française», n'aboutit-elle pas, *in fine*, à «réifier» la

culture, en instituant l'art comme objet, comme enjeu ou comme discipline, en un «territoire» difficilement pénétrable ? Ce qui, pour le moins, serait paradoxal pour un État qui se propose de permettre la transmission des clés de la culture de génération en génération et de favoriser l'accès aux pratiques artistiques, la façon la plus concrète d'entrer dans le territoire de l'art...

2.2. *L'État est omniprésent dans la vie culturelle : cette tendance perdure, malgré la montée en puissance de nouveaux acteurs ; elle répond aussi à une demande rémanente à son égard. On peut dès lors parler d'un «Étatocentrisme».*

Il est souvent vérifié qu'on ne sait guère, en France, faire *sans* l'État, le corollaire en étant que l'État ne sait pas trop comment faire *avec* les autres acteurs, publics ou privés, individuels ou collectifs, qu'il peine à leur faire confiance, à reconnaître leur autonomie, leur légitimité. Ceci est encore vérifiable dans nombre de domaines, mais celui de la culture est particulièrement emblématique de cet «Étatocentrisme».

Alors que la permanence de l'excellence artistique pèse de plus en plus lourd et que les politiques publiques de la culture qui se sont développées depuis les années 1980 (au point d'épuiser la politique culturelle, comme le notait Philippe Urfalino) ont suscité des attentes et des besoins accrus du public et des professions qu'il peine au bout du compte à satisfaire, «l'État culturel» voit ses marges de manœuvre budgétaires se réduire et ses modes d'intervention classiques trouver leurs limites. Pour autant, est-il prêt à sortir d'une conception de la culture comme constituant un *secteur* dont le *périmètre* oscille en permanence au gré des volontés – ou des nécessités – de réduction ou d'expansion ?

Cette perspective n'est pas aisée à adopter car l'État, enfermé dans ce pré carré, a créé une attitude de dépendance à son égard, l'État républicain étant aujourd'hui tenté de faire revivre, mais à sa manière gestionnaire, l'État protecteur des arts de l'Ancien Régime. Jacques Rigaud, dans un article récent, relevait l'étrangeté de l'attitude de «*soumission – rébellion*» des professions culturelles dans leurs rapports avec l'État, en particulier celles qui vivent de subventions publiques (comme le spectacle vivant) ou encore celles qui font l'objet d'une attention particulièrement soutenue des pouvoirs publics (comme le cinéma).

Du «pré carré» au «domaine réservé», il n'y a qu'un pas, qui fut souvent franchi et marque durablement les représentations et les comportements des acteurs. Ceci explique, pour une large part, les difficultés de la décentralisation du domaine culturel, à un double niveau :

- celui des relations entre l'État central et les collectivités territoriales où le raisonnement en termes de compétences (et de transfert de celles-ci), bien que non fondé au plan du droit constitutionnel et administratif, génère nombre d'ambiguïtés et de défiances réciproques, mais aussi de postures contradictoires ; l'État peine soit à faire des collectivités ses relais, même lorsque celles-ci sont tentées de calquer leur action sur la sienne, soit à soutenir les initiatives locales ;
- celui des relations entre «gens de culture» et élus locaux : les premiers craignent de perdre leurs

marques, voire leurs «acquis», face à «l'État en plus petit» (en moins bien ?) que sont les collectivités locales ; les seconds, forts de leur légitimité électorale et de leur connaissance des aspirations de la population locale, cherchent à s'affranchir, sans toujours y parvenir, des référentiels et des pratiques dont sont porteurs les services déconcentrés de l'État ainsi que les cadres et dispositifs d'action qu'il a mis en place dans le territoire.

Pourtant, face aux enjeux contemporains – qu'ils soient économiques, technologiques ou sociaux – la recherche de l'intérêt général ne lui commande-t-elle pas d'abandonner cette vision sectorielle, périmétrique, et à cette fin de prendre appui dans la société même, d'y mobiliser des relais ? Les professionnels et leurs organisations, le marché de la culture, ses entreprises, ses consommateurs, les collectivités, les citoyens sont, et entendent désormais être considérés comme des acteurs culturels à part entière. À travers leur reconnaissance, l'État trouverait à l'évidence un regain de légitimité démocratique.

2.3. L'État affiche un souci récurrent de l'innovation, en contrepoint de l'institutionnalisation que génère son action, mais il parvient difficilement à le concrétiser.

Depuis la création en 1959 d'un ministère des Affaires culturelles à part entière, qui n'est plus focalisé sur les beaux-arts, un processus d'institutionnalisation s'est mis en place, puis fortement développé. Et ce, quels que soient les mots d'ordre, les référentiels ou les orientations de la politique culturelle du moment : démocratisation de l'accès à la culture (1959-1970), développement culturel (1971-1981), le «tout culturel» (1981-1993), gestion du service public, décentralisation et contractualisation (depuis 1993).

S'est ainsi constitué un vaste et puissant réseau d'institutions culturelles publiques, depuis le niveau central jusque sur tout le territoire, ayant des vocations nationales, régionales, locales, spécialisées ou polyvalentes. Si ces quarante années d'aménagement culturel ont permis d'assurer une couverture plutôt satisfaisante du territoire en termes d'équipements, le renforcement subséquent des contraintes administratives et des démarches gestionnaires a abouti (dans le spectacle vivant en particulier) à une dérive de l'institutionnalisation, parfois même à une forme de «fonctionnarisation» de la culture, souvent dénoncée. Les logiques de carrière, qui font obstacle à la nécessaire rotation des directeurs de structures, sont en effet peu favorables au renouvellement artistique, à une dynamique d'ouverture de la création vers la société.

Cette politique de maillage territorial elle-même a laissé peu de place à l'investissement dans la politique d'innovation. Comme on le sait, les coûts de fonctionnement des structures de production et de diffusion du spectacle vivant ont tendance à accaparer la plus grande part des budgets disponibles, ne laissant que de faibles moyens pour la production artistique et, partant, pour la création. Plus largement, l'accent mis sur la diffusion, avec comme critère principal d'évaluation, ici la fréquentation, là l'audimat, et non la qualité des contenus, a conforté le déperissement de l'innovation, dont le processus d'institutionnalisation, lorsqu'il est articulé à la marchandisation, est en soi porteur.

Comme le soulignait Bernard Latarjet, dans son récent rapport sur le spectacle vivant, le réseau souffre d'un

problème d'articulation entre les fonctions de production et de diffusion. La pratique généralisée de la coproduction, le nombre limité des représentations, la redondance ou, *a contrario*, la concurrence entre structures justifient, sans doute, de repenser son architecture fonctionnelle pour y favoriser des dynamiques vertueuses jouant davantage la carte de la coopération et de la complémentarité.

Au-delà, quand bien même l'État affiche un véritable souci de l'innovation et des promesses de renouvellement esthétique et artistique qu'elle recèle, son action a cet effet paradoxal d'institutionnaliser l'innovation en lui permettant de rejoindre le camp de la reconnaissance. Tel est bien le dilemme auquel sont aujourd'hui confrontés les arts de la rue ou certaines «friches artistiques». Peut-on y voir l'explication de l'abandon de l'expérience du Fonds pour l'innovation culturelle – FIC (1971-1984), au travers de laquelle la politique culturelle nationale s'était *explicitement* soucieuse de l'innovation dans les pratiques et les modes de coopération des acteurs culturels ?

Dans ce contexte, le mot d'ordre de la diversité, qui jouit aujourd'hui d'un immense succès, ne masque-t-il pas le risque d'une banalisation de la production, même lorsque celle-ci se pare du titre de «création» ?

2.4. L'État envisage la culture comme une dimension de la vie démocratique. En renvoyant cette visée d'abord à l'action publique, il peine à en faire une dimension effective de la vie collective.

Depuis la Révolution de 1789 qui consacre la liberté d'expression et la circulation des idées, la culture en France est une dimension de la vie démocratique : vecteur de la citoyenneté et de l'autonomie individuelle, elle représente aussi un élément essentiel de l'identité collective et de la cohésion de la nation. Dans cette vision, la politique culturelle exprime *le rapport entre la culture et la société*, dans une phase donnée de sa *démocratisation*.

Pour autant, que la politique culturelle ait, comme au XIX^e siècle, traduit le rôle dont l'État s'était investi d'être *le garant du temps long et de la construction démocratique* (création d'institutions culturelles majeures, mise en place d'un enseignement artistique, politique de dérégulation visant à libérer l'autonomie de la création sous le Second Empire, développement des logiques de marché sous la III^e République, comme principal soutien à la création et à la démocratisation culturelle, ainsi que l'ont montré les travaux de Jean-Philippe Lecat) ; ou qu'elle se soit assignée, du Front Populaire aux années de la reconstruction du pays, l'objectif d'*éduquer le peuple* ; ou encore qu'elle se soit affirmée comme *explicitement démocratique*, avec Malraux et la création d'un ministère de plein exercice recevant mission de *placer le peuple au contact direct de l'art* et, à cette fin, de développer *l'offre culturelle*, la démocratisation de la culture, en France, est toujours renvoyée à l'action publique, elle reste d'abord l'affaire de l'État.

Il s'ensuit qu'au lieu de *construire* la culture comme un enjeu central de la démocratie, l'État l'a non seulement configurée comme un *champ* singulier de l'action publique, mais aussi investie d'une mission de service public dont les objectifs restent souvent flous, ou du moins peu explicites, outre qu'ils sont difficilement

réalisables avec les seuls moyens traditionnels (budgétaires, opérationnels) de l'intervention publique. La principale limite du *secteur* qui s'est ainsi constitué, tient à ce qu'on fait reposer l'action publique sur des acteurs «commis» à relayer l'État, au risque de leur instrumentation. Désignés dans une logique institutionnelle, leur travail distingué et évalué selon des pratiques administratives, ces acteurs sont transformés en «agents» d'une culture «administrée», en prescripteurs d'une production culturelle «officielle», tandis qu'on peine de plus en plus à reconnaître aux artistes un rôle de passeur, de médiateur entre la culture et la société, fondé sur leur travail «ordinaire».

Aujourd'hui, la culture apparaît bel et bien comme un secteur, mais aussi, paradoxalement, comme une dimension de l'action publique dans son ensemble. De l'action sociale à l'éducation et à l'emploi, de la politique extérieure à l'aménagement du territoire, il n'est pratiquement aucun domaine de l'action de l'État – et désormais de celle des collectivités territoriales – qui n'ait une dimension culturelle. Comme la «crise» de l'été 2003 l'a particulièrement mis en relief, on attend même désormais de la culture qu'elle soit un levier de l'attractivité territoriale, de l'activité touristique et du développement économique, local et national.

Cette omniprésence de la culture comme objet ou comme enjeu, dans l'action publique, les attentes souvent contradictoires dont elle fait l'objet de la part des pouvoirs publics, des professionnels ou des citoyens, sa massification sous des formes diverses, entre pratiques «actives» et consommation «passive» peuvent apparaître comme autant de mouvements et de tendances irréconciliables. Ils peuvent, à l'inverse, constituer un *corpus* de variables, complexe mais à fort potentiel, pour bâtir un scénario de refondation démocratique des voies du développement culturel de la société française.

3. Quel État pour soutenir durablement le développement démocratique de la culture ?

«L'État culturel» a correspondu à une phase historiquement datée de la construction démocratique dans notre pays, celle de sa modernisation. Pour ce faire, il a mobilisé différentes fonctions classiquement reconnues à l'État : fonction normative (l'État gardien des lois), fonction distributrice (rôle de l'État dans/ou vis-à-vis de la production et de la diffusion de biens et de services culturels), fonction redistributrice (l'État financeur), fonction constitutive (l'État instituant).

Les dynamiques structurelles que son action a ainsi produites ont permis, malgré leurs limites, la mise en place et l'inscription dans le long terme de cadres et de ressources utiles à l'action et au développement culturels, qu'il s'agisse des équipements ou des professionnels qui les animent, d'un appareil de formation couvrant assez largement la plupart des disciplines, des dispositifs de financement dotant la création artistique d'une relative autonomie par rapport aux pressions du marché. Un dispositif d'ensemble, facteur d'exceptionnalité que nous envient nombre de pays et de professionnels étrangers, et qui concourt aujourd'hui encore, au prestige de la culture française sur la scène internationale. Mais aussi, autant de points d'appui qui sont à l'origine, au moins pour une grande partie, du désir de culture et de la vitalité des

pratiques artistiques et culturelles dans la société française actuelle.

Les effets durables, indéniablement positifs, de ces investissements de long terme constituent un capital qu'il importe de préserver et de faire fructifier, d'autant que l'emprise du marché s'est accrue et fait peser, pour l'avenir, de nouvelles contraintes sur les activités de création et, partant, sur le travail artistique. Pour le groupe *Orféo*, ce constat à lui seul justifierait que le scénario d'un désengagement de l'État, *a fortiori* de son retrait pur et simple, ne soit pas retenu.

À l'inverse, le scénario d'un renforcement de «l'État culturel», encadrant encore plus la vie culturelle, mettant l'aventure artistique à l'abri de tous risques (risques de création, risques économiques, risques sociaux), doit être également écarté tant il apparaît déphasé et illusoire. Ainsi que l'observe Monique Dagnaud, sociologue des médias, dans une contribution récente, «rien ne serait plus dommageable à la culture et à ses créateurs que de se soustraire totalement à la sanction du marché qui est aussi la sanction du public».

Dans un contexte où la culture a envahi toute la vie sociale et où de nouveaux acteurs apparaissent (le marché, le local, l'Europe), un scénario qui consisterait à «aménager» «l'État culturel» ne peut suffire. Alors qu'il a déjà perdu en efficacité, mais tout autant en pertinence, face au renouvellement des enjeux dont sont porteurs ces acteurs, ne risquerait-il pas, à rester trop centré sur lui-même, d'être condamné à n'intervenir qu'en réaction à leurs effets ?

L'État ne doit-il pas plutôt reconnaître l'interdépendance et jouer la carte de la coopération entre acteurs publics et privés, aux diverses échelles, ce qui suppose que l'État tire son autorité non plus de sa position souveraine de surplomb mais de sa capacité effective à assumer, au-delà de son implication comme acteur, un rôle de garant et d'arbitre des règles du jeu ?

3.1. À dynamiques nouvelles, fonctions nouvelles

Pour esquisser les traits caractéristiques d'une intervention publique rénovée, et en premier lieu des différents rôles attendus de la puissance publique, il est nécessaire d'identifier les dynamiques nouvelles auxquelles l'activité artistique et la culture sont confrontées.

• De l'essor des industries culturelles à une économie régulée de la création

Ce n'est que dans les années 1980 que l'État a affirmé la nécessité d'agir dans l'économie de la culture, une façon de reconnaître l'existence de celle-ci, sinon de la réguler. Ses interventions ont eu principalement pour visée d'accompagner *l'industrialisation des filières* culturelles (notamment cinéma, musique, livre), cherchant à valoriser leurs atouts (constituer une force économique), mais aussi à atténuer leurs faiblesses (difficulté à dégager des capacités d'investissement ou à se positionner face à la concurrence internationale), sans pour autant toujours y parvenir.

Deux décennies plus tard, force est de constater que le paysage des industries culturelles tend à se réduire à l'existence de quelques grands groupes, concentrant

l'essentiel de la production et de la distribution des œuvres, face à un tissu d'entreprises artisanales d'autant plus fragilisé malgré sa vitalité. Ceci est vrai même pour la filière du livre, qui avait pourtant fait l'objet d'une régulation spécifique avec la loi sur le prix unique du livre en 1981. Faute d'avoir interrogé les objectifs poursuivis par l'industrie pour en vérifier la possible conciliation avec ses propres objectifs, la diversité culturelle au premier chef, l'État n'a pas posé les conditions d'une mise en tension féconde entre ressorts économiques et création artistique.

Ici est clairement posée la question de la volonté de l'État à jouer véritablement le rôle de *régulateur de l'économie de la création* et, ainsi, à faire disparaître le déséquilibre entre les différents acteurs de ses filières, entre les différents métiers qui les font vivre, aujourd'hui préjudiciable au fonctionnement même de la chaîne de la production-diffusion. Dans cette perspective, la définition d'un cadre normatif dotant *l'entreprise culturelle* d'un statut qui lui fait aujourd'hui défaut et permettant de circonscrire ses responsabilités économiques et sociales s'avère d'une impérieuse nécessité. Les outils juridiques, fiscaux, financiers de la régulation existent pour la plupart, mais ils sont rarement appliqués dans le secteur de la culture, au même titre d'ailleurs que le droit européen ou international de la concurrence. L'État saura d'autant mieux jouer ce rôle de régulateur qu'il aura clarifié ses objectifs et ses modes d'intervention propres en tant qu'*acteur économique* (ce qu'il est également, de fait, à travers nombre de dispositifs mettant en jeu sa fonction redistributrice, comme c'est le cas notamment pour le financement du cinéma).

- [Vers un cadre de régulation sociale de l'économie de la création](#)

Cette intervention régulatrice ne saurait méconnaître également les profonds dysfonctionnements sociaux générés par la dégradation des rapports capital /travail favorisée par l'économie de projet, caractéristique des activités de création. Dans un contexte de forte concurrence internationale, le soutien aux industries culturelles a certes permis de maintenir à flot la production et d'enregistrer des gains de productivité, mais au prix d'un accroissement des inégalités au sein de la population des travailleurs artistiques et de la précarisation des situations de travail.

À l'évidence, il ne suffit pas de colmater le régime d'indemnisation du chômage des intermittents du spectacle, c'est bien toute la régulation sociale du secteur qu'il convient de repenser, depuis les cadres juridiques du travail et de la propriété littéraire et artistique, les modalités d'entrée dans les professions jusqu'aux accords collectifs, en passant par le rôle de la formation dans la conduite des trajectoires professionnelles. Sans oublier la situation des non-salariés auxquels leur statut d'auteur (ou assimilé) n'offre aujourd'hui encore qu'une couverture sociale partielle, du fait notamment de la non reconnaissance de la diversification croissante de leurs activités.

Là aussi, sans se substituer aux acteurs eux-mêmes et à leurs instances de représentation existantes ou à créer parfois, la fonction régulatrice de l'État devrait se concrétiser par l'affirmation de son rôle d'arbitre des rapports sociaux.

- [Construire la démocratie culturelle à partir de la société](#)

Tout au long du XX^e siècle, l'une des missions majeures confiées à l'État culturel a été de contribuer, tout en élevant le niveau «culturel» du citoyen et de la nation, à forger l'unité nationale, puis à renforcer la cohésion sociale. Pensée pendant longtemps en termes de valeurs et de cadres de références, cette fonction socialisatrice a connu diverses évolutions, notamment à partir des années 1980, à travers par exemple la reconnaissance des cultures urbaines et de modes d'expression populaires et contemporains, ou en contrepoint du rôle pris par le marché, la consommation et les médias dans la construction des identités individuelles et l'intégration sociale.

Les transformations de la société obligent aujourd'hui à repenser l'articulation de l'individuel et du collectif, une nouvelle manière de concevoir les liens sociaux. Dans leur dimension la plus explicitement culturelle, ces transformations se traduisent notamment par la *diversification* et *l'autonomisation* croissantes tout à la fois des *modes d'expression* artistique, des *pratiques* et de la *consommation* culturelles, sous les effets, parfois combinés, des évolutions économiques et technologiques. La montée en puissance des *pratiques amateurs*, bien au-delà du théâtre, ou celle, plus récente, du *peer to peer* révèlent ainsi une quête profonde d'autonomie et d'identité, mais aussi de partage.

De la même manière, *le foisonnement des initiatives «de terrain»*, la construction spontanée d'une base culturelle, parfois locale, qu'illustrent particulièrement les «arts de la rue» et les «musiques actuelles», à la fois nouveaux genres, nouveaux secteurs et dynamiques sociales, sont porteurs d'un renouvellement de la relation entre créateurs et publics, artistes et populations, professionnels et amateurs et plus largement encore, *entre culture et société*.

Ces mouvements, qui vont dans le sens d'une plus grande implication de la population dans la «*confrontation artistique*» selon le mot de Gilles Castagnac (directeur de l'IRMA), sont porteurs d'un mode nouveau d'interpellation, d'une demande de *socialisation* des institutions, institutions publiques ou marché. En ce sens, les mutuelles de spectateurs ou le mécénat des particuliers sont autant d'expériences permettant à des collectifs de s'ériger en forces d'initiative, offrant une alternative à l'énonciation unilatérale des choix artistiques.

Il est possible de lire ces dynamiques sociétales émergentes comme des expériences concrètes de démocratie de la culture. L'État, plutôt que de s'ingénier à les formater pour les faire entrer dans son périmètre (la politique des «nouveaux labels», développée dans la période récente, explose désormais...), ou à les proscrire (cf. la charte récemment signée avec les éditeurs de musique, tendant à «moraliser» le *peer to peer*, au motif de la «lutte contre le piratage»), ne devrait-il pas s'attacher à les encourager, à les accompagner ? Elles témoignent en effet d'une *vitalité culturelle* certaine de la société française comme d'un *pluralisme culturel* dont l'État devrait être le garant.

[3.2. Coproduire l'intérêt général culturel, agir en coopération : un nouveau positionnement pour l'État](#)

C'est à travers la mise en tension féconde de ces trois dynamiques que devront s'orienter et se compléter demain l'action publique et l'action collective.

En tant qu'arbitre et garant, l'État trouverait une nouvelle *légitimité* dans sa capacité à réguler politiquement les relations travail artistique /marché, marché/société, société/travail artistique, autour d'*objectifs communs* tels que la qualité du travail et de la production artistiques, l'autonomie nécessaire au renouvellement de la création, le pluralisme culturel et artistique, l'implication des publics aux différents stades de la production artistique, la transmission des outils d'appropriation de la culture aux générations futures.

Pour relever de l'intérêt général jusqu'alors défini et incarné par l'État souverain, ces enjeux culturels appellent un cadre procédural que seul l'État est légitime à définir et à mettre en place et qui constitue un garde-fou aux pressions catégorielles. Ces modalités renouvelées de concertation et de délibération, organisant la plus large implication possible des différents acteurs, publics et privés, doivent aussi permettre que le processus même de production de l'intérêt général évite de déboucher sur l'énonciation de principes trop généraux, trop uniformes et trop rigides.

Dans ses relations avec les différents acteurs comme en tant qu'acteur lui-même, l'État gagnerait en *efficacité* à privilégier la coopération comme mode d'animation et de gestion, propice à créer tout à la fois de l'émulation et de la solidarité au sein des filières ou des réseaux, à commencer par le *service public culturel*. Se positionnant comme un *partenaire de référence*, plutôt que d'imposer ses propres préférences et modes de faire, il bénéficierait d'une considération renouvelée en mettant à la disposition du système d'acteurs les ressources et l'ingénierie utiles à inscrire l'action dans la durée, au nom de la qualité des projets et de leur contenu.

C'est sur ce registre coopératif plutôt qu'en termes de décentralisation que l'État devrait penser la coproduction de l'action publique et son évaluation, avec l'acteur territorial, à la fois collectivités publiques, entreprises culturelles et populations. L'enjeu stratégique pour l'État est de concourir à la constitution et au développement d'un *espace public culturel* au niveau local qui favorise l'échange, le débat, la critique, autrement dit la participation des populations à la «*confrontation artistique*». Stimuler la capacité d'énonciation et de partage du sensible, susciter de nouveaux rapports entre créateurs et publics, accompagner le foisonnement des initiatives de la *base* artistique et culturelle, faire émerger un pouvoir d'interpellation des choix et orientations des pouvoirs publics nationaux et locaux, tels pourraient être les nouveaux référentiels de l'action culturelle territoriale de l'État, en rupture avec les politiques «descendantes» antérieures.

Cette logique de «*subsidiarité active*» pourrait être utilement transposée dans *les relations entre l'État et l'échelon européen*, plutôt que d'attendre de ce dernier, comme c'est aujourd'hui trop souvent le cas, des subsides complémentaires aux financements nationaux ou de lui déléguer des arbitrages qu'on ne sait ou ne veut rendre à l'échelon national.

On ne cesse de dire que la politique culturelle européenne, cristallisée autour de la notion de coopération culturelle induite par les traités et par celle de la diversité culturelle, est à la croisée des chemins. C'est sans doute plus vrai

aujourd'hui qu'hier. La coopération culturelle trans-européenne n'est pas nouvelle, portée par de nombreux réseaux, héritiers de la tradition séculaire selon laquelle les créateurs et les artistes ne connaissent pas les frontières. Mais il est sans doute maintenant nécessaire de passer à un nouveau registre d'action, au-delà des négociations actuelles sur le futur programme communautaire Culture 2007, de la question de la rationalisation des soutiens financiers, ou du souci, plus ou moins avoué, de ne pas mécontenter les lobbies culturels les plus actifs au niveau européen.

Les institutions communautaires sont aujourd'hui particulièrement attachées à la visibilité (seul gage de pérennité ?) des actions entreprises (action en faveur du cinéma européen, opérations rattachées aux «Villes européennes de la culture», initiatives dans le domaine de la musique...), qui se caractérisent par leur ampleur, voire leur prestige. Mais pour plus d'efficacité, ne faudrait-il pas changer la donne et savoir renoncer à cette visibilité, *a priori* gratifiante, pour s'interroger sur le contenant autant que sur le contenu, questionner les outils et les pratiques ?

Autant de scénarios ouverts qui ont le même horizon, celui du renouvellement de la création artistique. L'Union européenne reviendrait ainsi à ses fondamentaux : promouvoir une culture vivante mobilisant créateurs et travailleurs artistiques et permettre la multiplicité et le croisement des expériences et des regards. Elle y trouverait une voie de relégitimation démocratique du processus communautaire, les communautés étant invitées à refonder leur coopération dans l'objectif de *coproduire un bien commun culturel*.

Les dispositions du traité à portée constitutionnelle, relevant de la culture, signé par les chefs d'État et de gouvernement à Rome le 29 octobre 2004, n'ouvriront réellement le chemin qu'avec une volonté politique forte de mieux prendre en compte ce principe de subsidiarité active déjà évoqué : l'État français, fort de la nouvelle dynamique du système culturel français, pourrait alors orienter ses partenaires européens vers ce nouveau cadre de référence.

Les membres du groupe de projet

● Michel Mirandon, *chef de projet, chargé de mission, Commissariat général du Plan*

Jean-Jacques Beineix, *cinéaste, président-directeur général de la société de production Cargofilms ;*

● Gilles Butaud, *directeur du Travail, délégué du*

Musée des Civilisations européennes et méditerranéennes, ancien directeur des ressources humaines du Musée national du Louvre et du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou ; Gilles Castagnac, directeur du Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA) ; Gilles Fromonteil, plasticien, président de la Maison des artistes ; Karim Kacel, auteur-compositeur-interprète, vice-président de la société civile pour l'Administration des droits des artistes et musiciens-interprètes (ADAMI) ; Alain Le Diberder, président-directeur général de la société CLVE (logiciels et conseils multimédia), ancien directeur des Nouveaux programmes de Canal Plus ; Marion Mazauric, éditrice, président-directeur général de la société d'édition Au Diable Vauvert ; Pierre-Michel Menger, sociologue, directeur de recherche au CNRS, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales, CESTA, conseiller scientifique du groupe ; Gilles Porte, cinéaste (réalisateur, chef-opérateur) ; Dominique Sagot-Duvauroux, économiste, professeur à l'université d'Angers, chercheur associé au MATISSE ; Michèle Simonnet, comédienne ; Jean Vincent, avocat, directeur des affaires juridiques et internationales de l'ADAMI.

Équipe d'animation

Christine Afriat, *chargée de mission, Commissariat général du Plan* ; Jean-Jacques Barey, *conseiller en développement culturel* ; Francine Labadie, *chargée de mission, Commissariat général du Plan* ; François Rouet, *économiste, chargé d'études au ministère de la Culture, et de la Communication (DEPS)*.

Nicolas Auboin, *doctorant en management des organisations et politiques publiques, Paris-X – Laboratoire de recherche du CGS – Ecole des Mines* ; Florent Hennequin, *doctorant en droit social, université de Nantes, Laboratoire Droit et changement social* ; Yann Nicolas, *économiste, ingénieur de recherche au ministère de la Culture et de la Communication (DEPS)*.

Muriel Lavolé, *assistante, Commissariat général du Plan*

Contacts : Michel Mirandon

mmirandon@plan.gouv.fr

Muriel Lavolé

mlavole@plan.gouv.fr