



HAL
open science

Généalogie des politiques culturelles

Daniel Urrutiaguer

► **To cite this version:**

Daniel Urrutiaguer. Généalogie des politiques culturelles. Registres : Revue d'études théâtrales, 2011.
hal-03913750

HAL Id: hal-03913750

<https://hal.science/hal-03913750v1>

Submitted on 27 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Généalogie des politiques culturelles

Daniel Urrutiaguer

Les principes du service public dans le domaine du spectacle vivant ont été reconnus progressivement au cours du XX^e siècle, parallèlement par la jurisprudence et la formation d'une politique culturelle tournée vers le droit d'accéder aux arts pour le plus grand nombre. Tandis que le ministère des affaires culturelles a été créé en 1959, année marquée par deux arrêts décisifs du Conseil d'Etat sur l'intérêt public d'une action de préservation du patrimoine et d'une démarche théâtrale non lucrative¹, il faut attendre 1983 pour la reconnaissance explicite d'un « service public culturel » par l'arrêt MJC de Saint-Maur². La mission d'intérêt général consiste à articuler une production artistique exigeante et la recherche d'une démocratisation culturelle alors que la majorité de la population se tient à l'écart de la culture théâtrale, lyrique ou chorégraphique. Les tensions sont donc inhérentes à l'accomplissement de cette mission quasiment impossible, la diversité des recherches esthétiques rencontrant très difficilement un large écho auprès du grand public, plus spontanément attiré par les vedettes, des divertissements ou des pratiques culturelles populaires comme les bals, les feux d'artifice. Le défi a en même temps suscité des vocations passionnées chez des metteurs en scène ou chorégraphes, engagés dans des démarches artistiques qui s'imbriquent avec un engagement militant au service de causes sociales ou politiques.

La déconcentration géographique de l'offre artistique a été pensée comme un mode approprié pour concilier une production artistique de haut niveau et son rapprochement physique de la population. Dans une vision républicaine d'intégration, le théâtre et les autres arts ont été investis d'une mission sacrée de transmission des œuvres capitales de l'humanité, d'abord de la France, afin de renforcer la cohésion sociale par un affinement des sens et de la réflexion. Le projet de Malraux illustre clairement cette démarche. Dans des maisons de la culture, associées à des cathédrales laïques³, il s'agit de communiquer l'amour de l'art par la révélation des grandeurs de l'âme humaine, exprimées dans les œuvres de génie, afin de lutter

¹ L'arrêt Dauphin du 11/05/59 sur le site archéologique de l'allée des Alyscamps à Arles et l'arrêt du 12/06/59 sur un théâtre de verdure en Oranie.

Source : E. Gintrand, 2007, *JurisClasseur Administratif* fasc. 126 : *Services publics locaux*, Paris, LexisNexis, § 7.

² J.-M. Pontier, 2008, « Le service public culturel, point de rencontre du juridique et du politique », in J.-P. Saez, *Culture et société, un lien à recomposer*, Toulouse, Ed. de l'attribut, p. 38.

³ « La maison de la culture est en train de devenir – la religion en moins – la cathédrale, c'est-à-dire le lieu où les gens se rencontrent pour rencontrer ce qu'il y a de meilleur en eux ».

Source : A. Malraux, 1966, discours à l'Assemblée Nationale du 27/10.

contre les « instincts primordiaux », qui basculent provisoirement des civilisations dans la barbarie⁴. Dans son ouvrage *Sur le pont d'Avignon*, Régis Debray partage avec Malraux l'aspiration à un imaginaire social commun à la nation, formé dans les années 50 par un « fonds commun de savoirs et de mythes ». Il s'éloigne néanmoins de sa vision d'une empathie spontanée suscitée par le contact des Arts et met l'accent sur la nécessité d'une éducation artistique exigeante, qui cultive le goût de l'effort pour accéder à la culture lettrée⁵.

Dans son discours au Quartz de Brest en 1997, Jean Jourdheuil⁶ voit dans la référence artistique d'origine au service public une métaphore, portée par des metteurs en scène soucieux de servir un « théâtre populaire » dans les années 50 et 60, tout comme Jean-Pierre Sarrazac⁷. L'article de Marion Denizot (Rennes 2) dans ce dossier s'attache à dégager les ambiguïtés de cet idéal, mis en avant notamment par Maurice Pottecher et Romain Rolland au tournant du XXe siècle en faveur d'un art nouveau, adressé au peuple d'une nation progressiste. Comme tout idéal, il ne peut qu'éveiller des désillusions quand on mesure les écarts avec les pratiques observées.

La critique sociologique initiale de Pierre Bourdieu⁸, centrée sur une distribution socialement inégalitaire des dispositions esthétiques, s'est diffusé auprès de nouvelles générations de metteurs en scène à partir des années 70, motivés par la création et hostiles à l'animation culturelle. Alors que les dépenses publiques culturelles ont fortement progressé dans les années 80, l'enquête sur les pratiques culturelles des français de 1989⁹ a montré le maintien de clivages sociaux dans la fréquentation des équipements culturels. Un sentiment d'impuissance sur l'objectif de démocratisation artistique s'est alors diffusé. Le débat sur l'inefficacité de la politique théâtrale s'intensifie ainsi à partir des années 90, depuis la refondation souhaitée par Jacques Rigaud¹⁰ à la dénonciation de son essoufflement par Robert Abirached dans le second volume du *Théâtre et le Prince*¹¹. Dans un discours de précampagne

⁴ A. Malraux, 2002, « Discours lors de l'inauguration de la maison de la culture d'Amiens - 19 mars 1966 », in P. Poirrier, *Les politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation Française, p. 233-237.

⁵ « Entre l'autodidacte Jan Fabre et l'autodidacte Malraux, il y a un monde, c'est entendu. Mais le premier est sans doute la punition du second ».

Source : R. Debray, 2005, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion, p. 32.

⁶ J. Jourdheuil, 2007, « Grandeur et décadence du « service public » et après quoi ? », *Frictions, théâtres-écritures*, n° 11, automne, p. 54.

⁷ J.-P. Sarrazac, 2009 (2000), *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Circé, p. 12.

⁸ P. Bourdieu, A. Darbel, 1966, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Ed. de Minuit.

⁹ M.C.C.-D.E.P., 1990, *Nouvelle enquête sur les pratiques culturelles des Français en 1989*, Paris, La Documentation française.

¹⁰ J. Rigaud, 1996, *Pour une refondation de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française.

¹¹ R. Abirached, 2005, *Le Théâtre et le prince. II. Un système fatigué 1993 – 2004*, Arles, Actes Sud.

électorale au théâtre du Palais Royal le 24 janvier 2006, Nicolas Sarkozy est allé jusqu'à balayer d'un revers de phrase « l'échec incontesté de nos politiques culturelles depuis 50 ans ». Devenu Président de la République, il a prôné, dans la lettre de mission à Christine Albanel du 1/08/07, de veiller à ce que « les aides publiques à la création favorisent une offre qui réponde aux attentes du public »¹² tout en invoquant, dans ses vœux au Carré d'Art de Nîmes le 13/01/09, une redistribution des subventions en fonction d'un critère naturalisé d'« excellence », dont l'appréciation irait de soi¹³.

Cette vision d'une intervention publique au service de beautés atemporelles ou d'une Culture universelle se heurte à la diversification des identités dans la société contemporaine. Les articles de Marion Denizot (Rennes 2) et de Philippe Henry (Paris 8) évoquent l'inadaptation des politiques culturelles face à une autonomisation des individus, qui affirment plus leurs différences tout en se regroupant plus ou moins durablement dans des communautés en fonction d'affinités culturelles. Le multiculturalisme, analysé sans le déprécier par le courant des *Cultural Studies*¹⁴, se trouve de fait marginalisé par une valorisation trop exclusive de l'excellence artistique. La question de la réception des spectacles se déplace vers celle de leur appropriation par des individus aux centres d'intérêt *a priori* éloignés des esthétiques contemporaines.

L'école ayant été pensée par la tradition jacobine comme un creuset de la nation française, il est logique qu'un consensus politique en France assigne aujourd'hui à l'éducation artistique la mission de démocratisation culturelle, même si son budget subit des fluctuations contrastées en dehors de l'enseignement de la musique et des arts plastiques en collège. L'article de Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (universade de São Paulo) dans ce dossier propose une analyse des actions d'éducation artistique mises en place par des théâtres municipaux parisiens. Il interroge notamment les objectifs de ces actions, la pédagogie réflexive étant souvent passée en arrière plan au profit d'une course au montage de spectacles présentés en fin d'année. Le projet de la « culture pour chacun » de l'actuel ministre de la Culture, Frédéric Mitterrand, est dénoncé par Jean-Marc Adolphe¹⁵ comme un pas décisif vers la privatisation de la Culture, alors qu'on pourrait y voir aussi l'occasion de donner plus de place à la promotion de la diversité culturelle.

¹² N. Sarkozy, 2007, *Lettre à Mme Christine Albanel*, Paris, Présidence de la République, p. 3.

¹³ M. Simonot, 2009, « L'excellence artistique contre l'exigence artistique », page consultée le 25/07/10, <http://www.revue-frictions.net/enligne/index.php?category/Chroniques>.

¹⁴ T. Mattelart, 2009, « Enjeux intellectuels de la diversité culturelle », *Culture Prospective* n° 2009-2, Paris, M.C.C.

¹⁵ J.-M. Adolphe, 2010, « Sur la voie de droite », *Mouvement*, n°55, avril-juin, p. 94.

Une innovation a été introduite dans les justifications officielles des subventions culturelles par Jack Lang à partir de 1982 en se référant à leurs retombées économiques positives¹⁶. La recherche d'un rayonnement culturel par les collectivités locales pour attirer des entreprises et des touristes, et un intérêt croissant pour la pacification des liens sociaux dans les quartiers populaires stigmatisés ont poussé à une territorialisation des politiques culturelles.

L'article de Bérénice Hamidi-Kim (Lyon 2) montre que, dans le cas du Théâtre du Grabuge, une autonomie artistique lui a été de fait accordée pour mener les dispositifs d'action culturelle dans le cadre de la politique de la ville. Cela évite ainsi une instrumentalisation sociale de la compagnie, sans pour autant changer le regard des experts publics sur sa légitimité artistique, jugée insuffisante. La contribution de Philippe Henry évoque les rapports aux territoires locaux des friches culturelles, des scènes de musiques actuelles et des compagnies théâtrales et chorégraphiques. La volonté de s'ouvrir à la population locale, de créer des conditions de coopération entre amateurs et professionnels, entre compagnies et établissements culturels, peut être contrecarrée par des pressions productivistes pour maintenir une visibilité artistique par une multiplication de projets et une diffusion en dehors de la région. L'article de Stéphanie Féret, ancienne étudiante du master 2 professionnel « métiers de la production théâtrale » de Paris 3, responsable des relations avec le public du Forum du Blanc-Mesnil, présente l'intensité de la stratégie d'ancrage territorial de la scène conventionnée dans une ville populaire à travers des actions patiemment négociées avec des relais locaux, mises en œuvre par les artistes résidents, et une programmation décentralisée.

La conduite de la « décentralisation » des arts du spectacle vivant a été menée avec des financements conjoints de l'Etat et des collectivités territoriales. Les seconds se sont développés plus rapidement que les premiers¹⁷. Le projet de réforme des collectivités territoriales sur la spécialisation de leurs compétences peut remettre en cause cette imbrication, indispensable pour limiter la réduction de la marge artistique¹⁸. Bien que la clause de compétence générale semble préservée dans le domaine culturel pour le moment¹⁹,

¹⁶ D. Urrutiaguer, 2009, *Economie et droit du spectacle vivant en France*, Paris, PSN, p. 85.

¹⁷ En dehors des établissements publics industriels et commerciaux, subventionnés seulement par l'Etat, les collectivités territoriales ont assuré en moyenne 75% du financement public des établissements culturels, de formation, des équipes artistiques et des réseaux labellisés par l'Etat.

Source : DMDTS, 2008, *Cartographie nationale du spectacle vivant en 2006*, Paris, MCC, p. 5.

¹⁸ C'est la différence entre les subventions, plutôt stables, et les coûts fixes de fonctionnement, alourdis notamment par les hausses de salaires, qui permet d'autofinancer des dépenses artistiques.

¹⁹ Claude Patriat note néanmoins que l'affirmation en ce sens de M. Sarkozy dans son discours à Saint-Nazaire le 20/10/09 laisse un flou juridique, permettant un désengagement de collectivités territoriales puisqu'elle ne

la réforme fiscale, qui substitue une cotisation économique territoriale à la taxe professionnelle, inquiète par l'incertitude sur les futurs revenus et la perspective d'une recentralisation de fait des relations entre l'Etat et les collectivités territoriales²⁰, devenues plus tributaires de la dotation globale de fonctionnement étatique.

La crise financière a accru les intérêts des emprunts à taux variables. Selon Finance active, la part des produits structurés dans l'encours de dette des collectivités locales est de 19,6% en moyenne, touchant 35% de ces collectivités²¹. Dans le cas du conseil général de Seine-Saint-Denis, cette part s'est élevée même à 92,1%²², la restructuration de la dette ayant entraîné un alourdissement des frais financiers de 21 à 39 millions d'euros²³. La réduction des recettes des droits de mutation et la hausse des dépenses de solidarité sociale ont incité un certain nombre de conseils généraux à annoncer des baisses de dépenses culturelles d'au moins 15% en 2010²⁴.

Georges Duthuit²⁵ dans *le Musée inimaginable*, s'opposait à une valorisation exclusive des chefs d'œuvres immortels en s'attachant au processus de création artistique, qui ne se fige pas nécessairement en objet. L'intérêt porté sur le processus au détriment de ses résultats est de nature à questionner les catégories de classement des genres artistiques, au point de penser « l'œuvre processus » comme un moyen pour développer un art de vivre. Cette valorisation de l'expérimentation artistique, rendue possible par des subventions, se heurte à l'imbrication des logiques du service public culturel et du marché artistique.

La nécessité de dégager des ressources propres est inhérente à la mission de service public, le plus souvent déléguée à des entreprises de droit privé, placées sous le contrôle des tutelles publiques pour exécuter un cahier des charges. La concurrence s'est considérablement renforcé au tournant du XXI^e siècle, ce qui ébranle le modèle de régulation de la filière du spectacle vivant. Le montage financier des spectacles est complexifié et une course aux projets se développe, pour gagner en notoriété, en excédant largement les capacités de

constitue pas une « compétence attribuée explicitement à plusieurs collectivités, avec les moyens spécifiques afférents ».

Source : C. Patriat, « Les comptes à rebours de la culture. Les pièges de la réforme des collectivités territoriales », *La Scène* n° 57, Nantes, Millénaire Presse, p. 30.

²⁰ E. Wallon, 2010, « Contre la recentralisation », *La Terrasse*, Hors Série Avignon en scènes(s) 2010, p. 10-11.

²¹ A. Michel et al., « Les villes tentent de sortir du piège des prêts à risque », *Le Monde*, 19/05/09.

²² C. Planson, 2009, « Budgets culturels : les raisons de la baisse », *La Scène*, n°52, Nantes, Millénaire Presse, p. 92-93.

²³ I. Rey-Lefebvre, « Les finances des collectivités locales sont fragilisées par la crise », *Le Monde*, 19/07/08.

²⁴ C'est le cas de 16 départements en 2010 mais 16 autres ont annoncé une hausse supérieure à 15%. Source : C. Planson, 2010, « Collectivités territoriales. La réforme à marche forcée », *La Scène* n°57, Nantes, Millénaire Presse, p. 83.

²⁵ G. Duthuit, 1956, *Le musée inimaginable*, Paris, José Corti.

diffusion des établissements culturels. Des résistances civiques émergent, relatées par exemple dans l'entretien que j'ai réalisé avec François Rancillac, l'actuel directeur du Théâtre de l'Aquarium, qui a codirigé la Comédie de Saint-Etienne et participé avant à la revitalisation du Théâtre du Peuple à Bussang par un programme de formation des amateurs. Les dérives marchandes ont été dénoncées dès les années 70 par Louis Cousseau²⁶, inquiet par les inégalités de diffusion des spectacles dans le réseau des établissements d'action culturelle. Jean Jourdeuil situe l'inflexion majeure dans la création par Michel Guy en 1974 du Festival d'Automne, qui occupe rapidement une position hégémonique pour influencer la programmation théâtrale et chorégraphique en vogue²⁷. On ne peut ignorer les transformations induites par les régimes d'assurance chômage des intermittents du spectacle, mis en place dans la seconde moitié des années 60. Comme l'indique l'article que j'ai coécrit avec Cécile Schenck (Paris 3) sur la danse, les revenus de complément, au-delà de la couverture stricte du risque de chômage²⁸, ont accompagné le développement d'une hyper flexibilité salariale. La circulation inter organisationnelle des artistes est devenue une règle à suivre pour développer le potentiel de création au contact d'univers différents et diversifier le réseau des employeurs. Le nombre de ces derniers a plus progressé que celui des intermittents²⁹.

Julie Grimoud, qui a effectué un stage de longue durée en relations publiques au Théâtre Nanterre Amandiers au cours de son master 2 professionnel à Paris 3 avant d'intégrer le Nouveau Théâtre de Montreuil, situe dans son article la réduction des écrits artistiques et politiques des directeurs de CDN comme un signe de renoncement au service public au profit d'une politique de communication, inspirée des principes du marketing. Cette question est agitée régulièrement comme un chiffon rouge dans le monde du spectacle subventionné, beaucoup d'artistes refusant de croire en la neutralité d'une boîte à outils pour développer le public. Une connaissance intuitive de « leur » public oriente en partie les choix de programmation selon l'idée qu'on se fait des spectacles recevables. Une tendance à l'uniformisation de la programmation des entreprises labellisées est régulièrement dénoncée,

²⁶ L. Cousseau, 1974, « Etude du marché théâtral dans les établissements de l'ATAC », *ATACInfos* n° 63, Paris, ATAC, p. 24-28.

²⁷ J. Jourdeuil, 2007, *op.cit.*, p. 58.

²⁸ Les aides au retour à l'emploi ont ainsi représenté plus de la moitié du revenu pour 53,2% des intermittents du spectacle en 2007.

Source : J.-M. Charpin et al., *Rapport sur le bilan du plan de professionnalisation et de structuration du spectacle vivant et enregistré*, Paris, inspection générale des finances, affaires sociales, affaires culturelles, 2008, p. 51

²⁹ De 1995 à 2006, le nombre d'établissements du spectacle vivant a augmenté de 121%, 80% d'entre eux ayant moins de cinq salariés, et celui des intermittents du spectacle de 58%.

Source : *Ibid.*, p. 43, 45, 48.

par exemple par Jean-Pierre Thibaudat quand il était journaliste à *Libération*, des directeurs actuel ou anciens de scène nationale, Francis Peduzzi et Alain Grasset, Jacques Livchine³⁰.

Une stratification des réseaux de production et de diffusion se construit ainsi par des appariements selon des affinités artistiques et la notoriété médiatique, à laquelle les experts publics ou les élus sont sensibles. Dans quelle mesure de nouveaux genres artistiques peuvent-ils obtenir une reconnaissance publique et marchande ? L'article de Dominique Bouchot, engagée comme chargée de production à T&M, à la suite du master 2 professionnel de Paris 3, montre l'échec relatif du théâtre musical pour construire une véritable alternative au modèle de production opératique. L'article que j'ai coécrit avec Cécile Schenck indique que la reconnaissance institutionnelle de la danse contemporaine, affirmée dans les années 80, n'échappe pas aux tensions de cette imbrication croissante entre les logiques du service public et du marché.

Ce dossier apporte ainsi des éclairages diversifiés sur une question de fond, qui inquiète particulièrement les professionnels du théâtre et de la danse. Elle renvoie aux transformations d'un modèle de régulation, à travers notamment la nature de l'engagement des artistes et des spectateurs dans leur relation d'écoute.

³⁰ J.-P. Thibaudat. « Le temps des programmeurs », *Libération*, 9/07/01 ; F. Peduzzi, A. Grasset, *Contributions*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1998 ; J. Livchine, 2010, « Alerte fatale ? », *Mouvement* n° 55, p. 106.