

Claude Patriat  
*Université de Bourgogne, Directeur de l'Atheneum*

## DÉTAIL D'UN REQUIEM POUR UNE POLITIQUE CULTURELLE DÉFUNTE

*« Le monstre, c'est celui qui montre  
ce qui n'est pas montrable...  
Il faut fabriquer des monstres. »*

*Tout a peut-être commencé par la Beauté, Jean-Marie Pontévia,  
Bordeaux, Éditions William Black, 1985.*

La V<sup>e</sup> République a, dès sa naissance, entraîné dans son sillage une modification substantielle de l'attitude des pouvoirs publics à l'égard de l'art et de la culture. Certes, il ne s'agit pas d'une révolution : la tradition ancienne et profonde d'intervention étatique scellait une union étroite et tutélaire des acteurs publics avec les acteurs culturels ; les transformations opérées en 1959 et dans les années suivantes avaient été fortement préparées, appelées de leurs vœux par de grands administrateurs, comme Jeanne Laurent, ou de grands créateurs, comme Jean Vilar. Pour ces deux raisons, la continuité apparaît plus forte que la rupture. Où situer le changement ? Essentiellement dans la perspective : plutôt que d'une modification du sens de l'histoire, parlons d'une modification de l'histoire du sens apporté à l'action politique vis-à-vis de l'art et de la culture.

Dans un même mouvement, André Malraux impulse une autonomisation de l'administration de la culture et assigne à celle-ci une fonction de rencontre, de légitimation nationale suprême. Les deux éléments ne tarderont d'ailleurs pas à jouer contradictoirement. Le développement d'un appareil administratif autonome, au départ bricolé à partir de celui de la toute

puissante Éducation nationale, s'effectuera en décalage par rapport à l'ambition politique fondamentale : la multiplication des instruments d'intervention, avec pour corollaire la constitution d'une bureaucratie spécifique et l'émergence de professionnels, entraînera, comme toujours lorsqu'une action s'inscrit dans la durée, une banalisation de la politique culturelle. D'où une distance, en forme de frustration, entre la hauteur des objectifs fixés à la culture, et l'insertion limitée ou difficile dans la réalité politique ou sociale. Si l'enjeu supposé d'une politique culturelle (ciment du lien national pour Malraux, puis ciment du lien civique avec Duhamel) apparaît comme trop éloigné des enjeux réels de la société, la place se crée pour une dénonciation de ce qui peut être ressenti comme une illusion entretenue. Cette remarque générale peut être aisément illustrée au travers de « l'affaire » du *Rapport sur les pratiques culturelles des Français* publié par le département des Études et Prospectives du ministère de la Culture.

Le bruit qu'a suscité cette publication du département dirigé par Augustin Girard (qui n'en était pas là à un coup d'essai) pourrait *a priori* surprendre; le contenu des statistiques ne faisait qu'exprimer nettement des phénomènes que les acteurs culturels devinaient ou connaissaient : vieillissement de ceux qui fréquentent l'art et les œuvres, maintien d'une forte concentration parisienne, confirmation d'une coupure socialement située pour l'accès à la culture... La dualité entre une minorité privilégiée bénéficiant des ressources culturelles publiques et une majorité condamnée à l'univers impitoyable des mass média se trouvait naturellement confirmée. L'âpreté du constat était réelle. Pourtant, tout n'était pas négatif et une lecture plus objective demeurait possible : quantitativement et dans l'absolu, les pratiques culturelles « cultivées » restaient importantes, ne régressaient pas, comme cela pouvait être le cas dans la plupart des autres pays d'Europe. Certaines, à l'inverse, telle la fréquentation des musées, s'accroissaient. Il y avait la possibilité d'une lecture plus positive, insistant sur le seuil de résistance au déclin qu'avait sans aucun doute permis le déploiement d'importantes interventions publiques; ce n'est pas cette attitude qui fut pourtant retenue : la plupart du temps la traduction du rapport se fit sur le thème de la sanction, de l'échec patent, échec à démocratiser, échec à corriger les inégalités, échec à élargir les zones de la culture, échec à rééquilibrer Paris et régions... Jack Lang avait disposé de temps et d'argent, non seulement par le renforcement des moyens du ministère, mais par l'apport financier des collectivités locales; il avait, parallèlement, trop usé massivement des effets d'annonce et des campagnes médiatiques pour ne pas susciter la réaction fortement négative que nous venons d'évoquer, et qui se manifesterà par ailleurs dans un florilège d'ouvrages polémiques.

Notre propos n'est pas d'entrer ici dans le débat, à partir des arguments des uns ou des autres. La politique culturelle impulsée par Jack Lang, pour être évaluée, supposerait d'ailleurs un élargissement sensible des indicateurs, plus diversifiés que les constats de carence, le relevé d'excès, les statistiques de fréquentation. Cela d'autant plus qu'en observant la forme prise par l'intervention publique, force est de constater qu'elle constitue beaucoup plus une addition lourde d'initiatives incorporant le parcours des prédécesseurs de Jack Lang et des innovations diverses. « Ce qui rend si difficile à caractériser la politique culturelle de la décennie écoulée,

c'est qu'elle a emprunté tout le spectre des options envisagées jusque-là. Aussi a-t-elle brouillé les oppositions fondatrices des politiques culturelles précédentes » (Urfalino, 1993, p. 823-849). Brouillage d'autant plus accepté, qu'il s'accomplissait dans un champ culturel devenu sans frontières, et s'accompagnait d'un engagement considérable des collectivités publiques. Plutôt que de jauger ce kaléidoscope souvent flamboyant, il nous paraît préférable d'essayer de dégager la structure élémentaire de la politique culturelle conduite par les socialistes. Or, la polémique sur ce qu'il est convenu d'appeler « les années Lang » nous paraît intéressante à évoquer ici pour deux raisons liées entre elles : d'abord parce qu'elle joue un rôle d'éclaireur de la faiblesse structurelle et des contradictions internes de la politique culturelle des années quatre-vingt, ensuite parce qu'elle aiguise ses contradictions, et qu'elle a eu pour effet d'accentuer le processus de désagrégation de l'action publique. Paraphrasant Gilles Deleuze, nous dirons que l'événement par lui-même est problématique et problématisant. Notre hypothèse est que la politique conduite par Jack Lang a plus assumé qu'impulsé, plus habillé que construit, une évolution entamée avant lui : l'intégration du champ de la culture dans le champ de l'économie, sous la pression conjuguée de l'évolution économique générale, et des industries culturelles ; que cette intégration a été facilitée et accélérée par les positions de base adoptées, par lui et son équipe (reconnaissance active du lien de l'économie et de la culture, reconnaissance d'une priorité de l'art et des créateurs, reconnaissance de pratiques culturelles diverses comme pratiques artistiques à part entière), positions qui jouaient dans des sens contradictoires ; que cette intégration aboutit à un renversement du sens traditionnel non seulement de l'action culturelle (Caune, 1992), mais de la politique publique de la culture, en déplaçant l'objet de celle-ci de l'offre vers la demande, de la valeur d'usage supposée vers la valeur marchande, et en concentrant l'action sur la quête des publics ; au fond en dénaturant le concept même de service public de la culture, qui tend à devenir « un self-service de la culture ». Cette hypothèse, certes un peu brutale, résume le paradoxe de l'action de Jack Lang : il restera à la fois comme celui qui a su, en s'adaptant avec flexibilité aux exigences de l'époque, placer la culture au centre des préoccupations de la politique, et comme celui qui aura contribué à dénaturer la politique de la culture.

Avant d'explorer rapidement cette hypothèse, je propose un détour susceptible d'illustrer la direction prise par l'action culturelle à la fin des années quatre-vingt, précisément à l'époque des mises en cause de l'efficacité des mesures de développement des publics, un exemple parmi d'autres possibles. Un exemple qui pourrait apparaître comme anecdotique, mais à un moment où l'anecdote devient principe, elle atteint sans problème une portée générale. Il s'agit de ce que l'on appelle les « nouveaux lieux culturels » (NLC), que le ministère de la Culture a vivement encouragés, quand il n'était pas l'un des acteurs décisifs de leur fondation, pour lesquels il a débloqué des financements, commandité des études<sup>1</sup>.

Ces NLC ne sont pas des monstres, au sens que leur donnait Pontévia, des lieux qui montreraient ce qui n'est pas montrable. D'une certaine manière, ils sont même le contraire de monstres, puisqu'il s'agit pour eux de montrer ce qu'« un » public ciblé a envie qu'on lui montre. Et c'est précisément ce qui retient notre attention : la volonté constante de répondre

complètement directement à la demande des jeunes. Jusque dans leur appellation, les NLC expriment l'air du temps ministériel : où commence la nouveauté ? où s'arrête-t-elle ? Quand s'arrête-t-elle ? Le relativisme dominant dans le champ culturel relativise automatiquement la définition même du nouveau. La culture de la nouveauté avale et digère la nouveauté culturelle à une cadence cruellement accélérée. C'est ce même mouvement d'extension continue du champ de la culture qui, tout à la fois, induit l'existence de nouveaux instruments et en même temps les nie dans sa volonté de les aider en les intégrant par le truchement d'un vocable administratif. Mais la liste est trop longue des dénominations rationalisantes *a posteriori* pour qu'on s'attarde sur cet aspect.

De qui s'agit-il d'abord ? Car pour la raison que nous venons d'évoquer, l'appellation a été induite d'expériences singulières. De quatre équipements, principalement apparus à l'extrême fin des années quatre-vingt : l'Aéronef, à Lille ; le Confort moderne, à Poitiers ; La Lune des Pirates, à Amiens ; l'Ubu à Rennes.

Ce sont des lieux conçus en réaction contre les structures culturelles établies (ou reconnues), sans concertation préalable, ni programme, mais répondant à des initiatives de terrain. Leur premier trait commun et le plus affirmé est une dénonciation des établissements culturels « officiels » comme ayant manqué leur mission : ceux-là « ont voulu délivrer une bonne parole culturelle à des spectateurs soit appartenant déjà à l'élite intellectuelle de la nation soit considérés comme ignares et qu'alors on cherche à former pédagogiquement »<sup>2</sup>. Ils sont devenus « des églises culturelles où les non pratiquants n'osent entrer ». Face à un oubli du public, qui se traduisait par une coupure avec la société où se trouvait implantée la structure, il faut explorer toutes les voies qui permettent au public de « s'identifier à la salle ». Même constat de carence chez Fazette Bordage, fondatrice du Confort moderne à Poitiers.

Comme principe fondateur, il y a donc d'abord une mise en cause des établissements issus de l'action culturelle. Ceux-ci n'auraient pas pris en compte les attentes réelles du public, son fonctionnement et son comportement naturel. Une ignorance superbe des « pratiques artistiques actuelles » des populations, particulièrement des jeunes, au profit, en règle générale, du théâtre qui domine dans les programmations. Les responsables des NLC dénoncent l'enfermement des professionnels de la culture qui reproduisent en cercle fermé leurs propres attentes : « À un moment donné, dit Jean-Pascal Reux, si on entre dans l'engrenage, on est poussé dans le système, on fait une programmation par envie de valorisation vis-à-vis de ses pairs et on s'éloigne du public »<sup>3</sup>.

Qu'entend-on opposer à cette carence des structures culturelles établies ? Des lieux, dont la nouveauté principale consiste à ne pas faire écran aux attentes du public, au contraire à les épouser complètement. En poussant les choses plus loin, pour permettre cette identification du public avec la salle qu'appelait de ses vœux Jean-Pascal Reux, le fonctionnement s'aligne sur le comportement des usagers : ainsi, à l'Aéronef, on pose en principe la liberté d'entrer et sortir du spectateur à tout moment, type de fonctionnement adapté à un public imprégné de zapping. Les lieux seront conviviaux et comporteront un bar fonctionnant à temps plein pendant les spectacles ; on

veut réagir contre les centres culturels, « structures intimidantes, difficiles d'accès parce que pas toujours ouvertes, froides, snobs, trop chères, trop clean et pas assez conviviales » (Namer, 1991, p. 20).

Au-delà d'une morphologie simplifiée et banalisée, désacralisant le spectacle, à qui s'adresse-t-on et que lui offre-t-on ? Il s'agit d'un public ciblé, les jeunes, et plus particulièrement la tranche d'âge 15-25 ans ; d'un public à qui l'on va offrir ce qu'il aime entendre, en lui donnant la possibilité d'intervenir sur la programmation concrète en faisant des suggestions. Et ce qu'il aime, ce public particulier, ce sont « les musiques actuelles », entendons le rock. Tous ces lieux nouveaux sont avant tout des lieux de diffusion du rock, l'implication artistique locale venant de l'organisation d'une « première partie » confiée à un groupe de la région. Bien que l'ambition affichée des responsables soit d'élargir la fréquentation de l'art à d'autres formes d'expression : l'Aéronef se pique de vouloir organiser de temps à autre des spectacles théâtraux avec des compagnies régionales ; Fazette Bordage, au Confort moderne, présente régulièrement des artistes plasticiens en duplex avec un concert après le vernissage. Il y a au fond résurgence d'une croyance à un effet direct de la confrontation à l'œuvre, qui a fait les grandes heures de l'action culturelle dans d'autres endroits.

Mais l'essentiel de la réussite (car en termes de fréquentation, ces lieux ont réussi : l'Aéronef affichait pour sa première saison 30 000 spectateurs pour une salle d'une capacité de 400 places ; ils ont réussi vite, d'où d'ailleurs un intérêt rapidement marqué des politiques) tient à l'ancrage sur le rock. Les NLC comblent une lacune, ils construisent leur succès sur une faiblesse chronique des établissements culturels reconnus. Ils le font, toutefois, *en réduisant au minimum toute médiation*, en devenant des lieux « caméléons » où la volonté des responsables se réduit à satisfaire l'attente préexistante. Cela transparait jusque dans les conditions de formulation de la programmation : celle-ci obéit à un cycle court, permettant de répondre directement à une opportunité ou une demande.

Notons d'ailleurs à ce propos, qu'une des raisons du succès de ces petites salles tient à l'évolution économique du *show-biz*. On se gardera d'y voir des lieux alternatifs, donnant leur place à des musiques étouffées, sauf exception. En fait, l'industrie culturelle du *show-biz* ne se porte pas parfaitement bien ; toutes les études sur le rock soulignent la baisse du public des spectacles vivants ou, pour le moins, un déplacement et une concentration vers des artistes connus et fortement médiatisés, à des prix élevés, qui se feraient au détriment des programmations de groupes et artistes moins connus. Pour remédier à cette évolution, la publicité massive par voie radiophonique ne suffit pas, lorsqu'on connaît la logique circulaire de fonctionnement d'un « hit-parade ». L'apparition et le développement d'un potentiel de petites salles, susceptibles de servir de pépinières au moindre coût, apparaissent alors comme une ressource. En amont des grands circuits commerciaux, les nouveaux lieux rock deviendront un élément précieux d'une progression vers le professionnalisme ; la scène constitue, par le contact qu'elle offre, un moment indispensable de la confirmation des artistes. On ne s'étonnera plus dès lors, de voir les tourneurs du *show-biz* accepter de casser les prix de grands groupes pour que ceux-ci servent de produits

d'appel aux nouveaux lieux qu'on veut utiliser. La logique économique peut avancer masquée des meilleurs sentiments artistiques : elle n'en pèse pas moins impitoyablement au cœur de la plus infime nouveauté.

Nous voilà ramenés à notre propos initial, et à notre hypothèse de départ. Qu'on ne s'y trompe pas : il n'est pas question, pour nous, de nier l'intérêt des NLC, qui répondent indiscutablement à une lacune et à un besoin. Notre propos n'est pas de porter ici un jugement, mais d'utiliser ces instruments comme une cimaise pour accrocher notre analyse de la politique culturelle aujourd'hui. Les NLC révèlent clairement cette abdication dont nous parlions tout à l'heure : devant l'échec d'une stratégie culturelle, sous la double pression sociale et économique, l'État semble accepter, voire encourager, le développement d'initiatives contredisant ce qui a fait la base de son intervention culturelle passée. Ce faisant, il accepte et conforte une fragmentation culturelle qu'il était sensé réduire, et se lance à la poursuite du public devenu instrument suprême de la légitimation.

Le public, raison centrale de la politique culturelle d'aujourd'hui ; un public devenu « des » publics, au devant desquels on va plus qu'on ne les amène vers l'art<sup>4</sup>. Le fonctionnement des NLC, en même temps qu'il sanctionne un dysfonctionnement de l'appareil culturel, épouse la logique de la société de consommation, telle que Baudrillard l'avait définie, c'est-à-dire logique où le système des besoins est le produit d'un système de production des biens et des services.

Il faut voir là l'avatar final de l'intégration de la culture dans l'économie. Lorsque Jack Lang, à la conférence de Mexico en 1982, lance « Économie et culture, même combat ! » en ajoutant, « culture et économie sont des sœurs siamoises et l'une revivifie l'autre alternativement », cela signifie d'abord la reconnaissance d'une interdépendance logique entre le système de production et le système culturel. Mais simultanément, cela ouvre naturellement la voie à une économie mixte de la culture, qui cesse alors d'être perçue exclusivement comme une nécessité sociale. Le lien établi par le couple « économie/culture » est à double sens, il emporte avec lui la pénétration d'un modèle gestionnaire du fonctionnement de l'appareil culturel, impliquant une appréciation en termes de coûts et de rentabilité.

Cette pénétration de la logique marchande dans la logique de service entraîne logiquement un cycle d'expansion du champ de la culture : le « tout culturel », dans lequel certains lisent une défaite de la pensée, n'est que la confirmation formelle du primat de la marchandise qui ne se légitime pas à l'aune de critères sociaux. Et cette interpénétration sera d'autant plus forte qu'aucun verrou de sécurité ne sera réellement mis en place. Nous touchons là un dernier élément de la politique culturelle des années Lang : la confusion de l'art et de la culture. L'un des primats de son action a été la création et les artistes. Politique de création s'identifie à politique culturelle. Le poids des vieilles ambiguïtés dans les rapports entre l'art et la culture allait peser très lourd. À force d'identifier les deux, en mettant l'un au service de l'autre, on finit par oublier qu'il y a toujours un écart, une tension, voire une contradiction entre le processus de création, affirmation d'une présence singulière dans l'espace social, et la culture. Et que le fondement même de toute politique culturelle réside dans la résolution de cette tension, de cet écart entre

l'art et la culture. La médiation retrouve là son sens étymologique, en accomplissant son travail de réduction d'un conflit. Or, l'affirmation du primat de la création, de l'action créative, opérée dans un contexte de soumission au marché, aboutit à contredire toute médiation véritable, en faisant pénétrer la logique marchande au cœur même du processus artistique.

En un sens, « les années Lang » ont marqué l'achèvement paroxystique d'un cycle, l'épuisement d'une politique culturelle qui autorise à mettre en question l'existence même d'un ministère de la Culture, incapable de se légitimer autrement que par la gestion d'un appareil professionnel aux finalités éclatées. Retrouver les termes d'une nouvelle politique culturelle, sous la cendre de l'action politique, c'est retrouver une légitimation spécifique, en distinguant nettement, en termes de contenu, l'action artistique et l'action culturelle. C'est cela d'abord fabriquer des monstres : perturber le consensus illusoire des artistes et de la société.

#### NOTES

1. Cf. notamment l'étude commandée à l'ARSEC, en juin 1990, et sur laquelle nous appuyons une part de notre propos.
2. Projet de présentation de l'Aéronef, en annexe au rapport de stage de Luce NAMER, *L'Aéronef ou les remous d'un lieu sans gravité*.
3. Entretien de Jean-Pascal REUX avec Luce NAMER, cité dans son rapport de stage, p. 7.
4. On lira avec intérêt la revue *Public et musées*, n° 2, décembre 1993, où plusieurs contributions mettent en évidence l'irruption du public comme élément de trouble de la vieille triade « conserver, étudier, présenter ».

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CAUNE, J., *La Culture en action*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992.

NAMER, L., *L'Aéronef ou les remous d'un lieu sans gravité*, Dijon, Université de Bourgogne, DESS Action artistique et politiques culturelles, 1991.

URFALINO, P., « De l'Anti-impérialisme américain à la dissolution de la politique culturelle », *Revue française de science politique*, octobre 1993.