

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

Paul Ardenne **L'implication de l'artiste dans l'espace public** / Karine Gloanec-Maurin, Olivier Bianchi, Vincent Éblé, Philippe Laurent, Annie Genevard, Héléne Breton **La réforme des collectivités** / Michel Rotterdam **L'observation de l'emploi culturel est-elle utile à la prise de décision publique ?** / Lisa Pignot **La ville créative : concept marketing ou utopie mobilisatrice ?** / Charles Ambrosino, Vincent Guillon **Les trois approches de la ville créative : gouverner, consommer et produire** / Guy Saez **Une (ir)résistible dérive des continents. Recomposition des politiques culturelles ou marketing urbain ?** / Christine Liefoghe **La ville créative : utopie urbaine ou modèle économique ?** / Stéphane Vincent **La 27^e Région : un laboratoire pour de nouvelles politiques publiques à l'ère numérique** / Terry Nichols Clark, Stephen Sawyer **Villes créatives ou voisinages dynamiques ? Développement métropolitain et ambiances urbaines** / Boris Gréssillon **Les « friches culturelles**

dossier coordonné par Lisa Pignot et Jean-Pierre Saez

LA VILLE CRÉATIVE : CONCEPT MARKETING OU UTOPIE MOBILISATRICE ?

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

LA VILLE DE DEMAIN : UNE AFFAIRE CULTURELLE

Villes et régions, en Europe et dans le monde, s'interrogent de plus en plus activement sur ce qu'elles seront dans un avenir proche. Comment assumeront-elles leur complexité ? Quel visage offriront-elles aux générations de demain ?

L'expérience malheureuse de bon nombre des transformations urbaines entreprises dans un passé encore proche, l'évolution démographique, l'extension prévisible des villes, l'affaiblissement des frontières entre urbain et rural conduisent à entreprendre des exercices de préfiguration de grande ampleur. Comment la question de l'art et de la culture sera-t-elle prise en compte dans ce contexte ?

Ce qu'il y a de nouveau dans un certain nombre de ces démarches, c'est qu'elles s'enferment de moins en moins dans un seul scénario, une seule vérité. Mieux, elles n'hésitent pas à confronter les hypothèses d'évolution en laissant mûrir la confrontation, c'est-à-dire en donnant un minimum de temps à la réflexion, à la concertation et l'évaluation préalable. Les hypothèses des dix équipes d'architectes sollicitées pour imaginer le Grand Paris se sont révélées fort intéressantes de ce point de vue. La plupart des équipes en présence semblent se rallier à deux idées majeures : partir de l'existant comme d'une matière première plutôt que de faire le choix de la table rase. Reconnaître la nécessité d'associer les habitants à la définition des projets à venir. Ce double principe ne devrait-il pas être au cœur de toute gouvernance ?

Il fut une époque où la ville était définie fonctionnalité par fonctionnalité, ici de l'habitat, là du commerce,... Les ravages de cette manière abstraite de faire – l'ordonnement parfois mortifère auquel elle a ici et là abouti – ont conduit à s'y prendre autrement. Le défi n'est pas mince : comment traduire dans son projet et la conduite de celui-ci que la ville est l'espace de la complexité historique, géographique, territoriale, économique, urbanistique, esthétique et culturelle ? Mieux saisir l'interdépendance de ces différentes dimensions de la ville ne résout certes pas la question de l'agir sur la ville mais il permet de s'y préparer, notamment par la mise en regard des compétences et des visions des décideurs publics, des experts dans leur diversité, et des habitants.

Comment la ville fait-elle lien ? « Par ses lieux » répond le sociologue Michel Maffesoli. Par ses ambiances, son caractère ajoutent le philosophe Thierry Paquot ou le politologue Terry Clark. Cependant, si la ville est l'espace du vivre ensemble, bien des lieux de la ville sont dépourvus d'un esprit de « reliance », c'est-à-dire de « cette exigence et ce plaisir qu'y être citoyen c'est être aussi citoyen » comme le rappelle avec force le philosophe Marcel Hénaff¹.

La ville d'aujourd'hui est soumise à quantité d'injonctions et se projette dans autant de récits possibles. Elle doit être tantôt créative, tantôt attractive, participative, compétitive, équitable ou durable. Quelle est la part du pur slogan, du discours mobilisateur et celle du réel dans ces manières de dire la ville ? Cette livraison de *l'Observatoire* présente à ce sujet une série de points de vue pour mieux se repérer dans les stratégies actuelles et pour mieux comprendre comment ces débats influent sur la gouvernance culturelle.

L'art, l'architecture, l'environnement paysager, la vie sociale et l'esprit urbain ont partie liée. Les cafardeuses entrées de ville nous le rappellent, par défaut, à chaque passage, parfois matin et soir... *Télérama* n'hésitait pas à poser une question cruelle à ce sujet en titrant en couverture d'un récent numéro : « Comment la France est devenue moche ? »². L'interrogation renvoie aussi aux dégâts de la standardisation du mobilier urbain, de l'aménagement des voiries et des places. De la prise de conscience de ces problèmes à la mise en œuvre de dispositifs d'action destinés à les traiter, nous savons qu'il faut de la persévérance, des moyens, et de l'imagination !

Concevoir la ville à travers ses interférences représente un cheminement de pensée désormais obligé. La ville durable ne saurait que faire une place de choix à son environnement artistique et culturel. Il s'agit notamment de soigner le patrimoine ancien et ses abords, de l'intégrer dans une relation dynamique avec la ville et la culture d'aujourd'hui, de s'appuyer sur la création d'édifices publics pour régénérer l'urbanité, recomposer les mobilités, faire signe dans la ville. Il s'agit aussi pour les pouvoirs publics de savoir s'appuyer sur l'engagement citoyen et de trouver leur juste place dans les processus de requalification de friches industrielles et de transformation de quartiers délaissés en quartiers d'art. Une ville vivante, désirable, partageable se reconnaît aussi à la place qu'elle accorde à l'art et aux expressions culturelles dans ses espaces publics : défilés de danse ou d'arts de la rue, installations visuelles et sonores, événements, carnivals, fêtes de quartier, œuvres plastiques durables ou éphémères : on perçoit par là même que les enjeux urbains auxquels la création artistique et le travail culturel sont associés sont multiples.

Mais quelle place faire dans le projet de ville à des actions artistiques ou culturelles de moindre visibilité ? Et comment les habitants peuvent-ils être sollicités pour être partie prenante dans l'invention de la ville de demain, dans son esthétisation ? Comment peuvent-ils exprimer leur personnalité dans la ville ? Considérons deux situations. La joyeuse extravagance que dégagent certains quartiers ou maisons de ville dans tel ou tel pays européen du nord (Irlande, Norvège, Pays-Bas) ou du sud (Portugal, Grèce) se rencontre plus rarement en France. Ici, lois, normes et conventions n'enserrent-elles pas encore trop fréquemment notre imaginaire urbain ? On objectera que nos règles urbanistiques ont des vertus protectrices. Oui, mais aussi jusqu'à étouffer la créativité culturelle des citoyens. Autre exemple, celui des jardins familiaux ou collectifs. Souvenons-nous que quelques décennies plus tôt, on les regardait le plus souvent comme des blessures anachroniques dans le paysage urbain, les témoins d'une culture populaire sans qualité et vouée à la disparition. Voici qu'aujourd'hui le législateur se préoccupe de les protéger, qu'un sénateur les qualifie d'« antidote au mal des villes » et que les villes redécouvrent leurs vertus sociales, symboliques et esthétiques et organisent leur protection...

Bref, la ville de demain se civilisera d'autant plus qu'elle donnera sa chance à toutes les imaginations créatrices. Cette idée compromet à coup sûr celle d'une « classe » réduite aux happy few de la modernité et détentrice du monopole de la créativité telle que Richard Florida a pu l'imaginer. Elle s'éloigne aussi d'une conception de la ville dont les qualités créatives seraient avant tout tributaires de la vitalité de son secteur technologique. Enfin, si la ville durable est un tout organique, si elle prend son sens dans son aptitude à croiser les enjeux urbains, sociaux, économiques, écologiques, culturels, si cela appelle une gouvernance mêlant plus activement l'ensemble des forces vives territoriales, cela exigera forcément plus d'esprit collaboratif – donc créatif – et la préservation d'une capacité d'action globale de l'ensemble des pouvoirs locaux, tant sur le plan financier que juridique.

Jean-Pierre Saez

1- Marcel Hénaff, *La ville qui vient*, l'Herne, 2008, p. 221.

2- *Télérama* n° 3135, 13-19 février 2010.

L'IMPLICATION DE L'ARTISTE DANS L'ESPACE PUBLIC*

Paul Ardenne

Comment dresser un inventaire raisonné des principales formes d'intervention artistique en milieu urbain repérables aujourd'hui ? Quelles formes prennent ces interventions ? L'artiste – un plasticien, ou un artiste venu du spectacle vivant – se saisit de la ville et donc, du public, pour insérer en celle-ci des créations pas forcément attendues, en général non programmées, qui sollicitent – parfois sans ménagement – l'attention des passants.

L'objet de mon propos est de rendre compte de ce genre spécifique d'activisme esthétique qu'est l'intervention artistique en milieu urbain et de pointer les évolutions de ce genre d'art, moins soucieux de représentation que de « présentation » en n'omettant pas une de ses perversions postmodernes, qu'il convient d'analyser : la tentation, pour l'industrie culturelle de changer ces formes d'art « en contexte réel » en une création intégrée, festivalière et relevant de l'animation distractive, de changer ces formes d'art en ce qui pourrait bien servir à l'occasion d'alibi aux politiques d'intégration sociale, au nom de la nécessaire restauration du lien social. Où l'on verra, en l'occurrence, qu'il y a débat.

L'ESPACE PUBLIC COMME ESPACE D'ATTRACTION

Entre les territoires humanisés, l'espace public de la ville se qualifie avec

la modernité comme un espace de forte attraction. L'univers pacifié de la campagne, longtemps, avait attiré les artistes œuvrant « sur le motif » (mode poussinienne du paysage romain, paysagistes flamands, école de Barbizon...). Le développement urbain qui accompagne, tout au long du XIX^e siècle, la révolution industrielle, périmètre cette dilection. La ville devient alors un « chronotope » essentiel, hautement magnétique, de la création moderne.

En pleine extension spatiale, physiquement transformée (New York comme la « ville debout » que célèbre Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline), transfigurée par les activités nouvelles de l'industrie et du commerce de masse, de plus en plus indéfinie aussi (ses limites reculent sans cesse, à l'origine des phénomènes de la conurbation, de la « ville infinie »), la ville est comme l'*analogon* d'une création artistique moderne elle-même

en butte aux démons de l'expansion, du débordement et de l'activisme. Les impressionnistes, ainsi, la célèbrent (Monet, *La rue Montorgueil pavoisée*), de même que les futuristes (Boccioni, *La ville qui monte*), les dadaïstes puis les surréalistes en font un théâtre pour des actions d'un genre nouveau, de type intervention, le cinéma expressionniste l'élit comme un constituant décisif de l'« écran démoniaque » (Lotte Eisner), sinon comme un personnage à part entière (Fritz Lang, *Metropolis*).

Lieu d'une activité continue, la ville née de la révolution industrielle s'érige de concert au rang d'espace public par excellence, le périmètre *groovy* qui la définit étant dès lors appréhendé de deux façons par l'artiste qu'inspire la ville. D'une part, de façon de plus en plus obsolète, comme un spectacle, à la manière de la *Neue Sachlichkeit* allemande ou de la peinture réaliste d'un Edward Hopper au début du XX^e siècle – le

“Les premières interventions artistiques en milieu urbain combinent fréquemment univers des arts plastiques et univers des arts du spectacle. (...) L’art d’« intervention » qui se met alors en place se qualifie par son goût de l’intrusion, et parfois par ses velléités de clandestinité, et de provocation...”

regard s’exerce ici de façon traditionnelle, depuis le dehors, tandis qu’est reconduit le classique principe de l’art comme formule de représentation. D’autre part, de façon cette fois plus expérimentale, comme l’occasion d’un échange, d’une rencontre en prise directe avec un public. Le fait même de la proximité *physique* de l’artiste à son objet d’étude, dans ce cas, fait passer au second plan la question de la représentation.

L’art dit « public », jusqu’alors avait relevé exclusivement de la décision ou de la commande officielles, et s’incarnait pour l’essentiel dans l’élévation de statues au milieu de squares ou le long d’avenues, sur un mode somptuaire, de célébration ou de propagande. De la même façon, le monde du spectacle vivant était cantonné dans ses lieux traditionnels de représentation pérennes ou éphémères et nomades : la salle de spectacle, le chapiteau du cirque. Tout change avec la modernité, qui concrétise un principe de « sortie ». Dorénavant, en effet, l’artiste « sort » de plus en plus fréquemment en ville, avec cette conséquence esthétique : l’expression artistique mute. Naissance de l’*intervention*

artistique, du happening au dehors, dans ce vaste « atelier sans murs » (Jean-Marc Poinso) qu’est l’univers de la rue.

VERS UN ART « D’INTERVENTION » EN MILIEU PUBLIC

Les premières interventions artistiques en milieu urbain combinent fréquemment univers des arts plastiques et univers des arts du spectacle. C’est le cas dans les premières années de l’Union soviétique, notamment. L’art d’« intervention » qui se met alors en place se qualifie par son goût de l’intrusion, et parfois par ses velléités de clandestinité, et de provocation : interventions, par exemple, du Bread and Puppet Theater, ou du Living Theater, dans les années 1960, qui participent ouvertement, dans cette agora élargie qu’est la rue américaine, à divers mouvements de protestation, contre la guerre du Vietnam par exemple.

En termes esthétiques, l’art d’intervention en milieu public se caractérise d’abord par un mouvement d’extraction physique hors des lieux

traditionnels d’exposition ou d’expression que sont musées, galeries d’art et salles de spectacle : l’art qui investit la rue, en bonne logique, en appelle directement aux spectateurs, soit parce qu’il s’éprouve dehors, en plein air, soit parce qu’il réclame du public, au sein de l’espace public même, un geste, une participation.

Le plasticien Daniel Buren, pionnier dans ce domaine, choisit dès les années 1960 de montrer son travail dans la rue : ce qu’il appellera la création « in situ ». Il s’adonne par exemple à l’« affichage sauvage » dans le quartier parisien de l’Odéon puis, internationalement, à proximité des lieux abritant de grandes expositions ou au hasard. L’artiste, qui répugne ici à l’officialité de l’art décoratif traditionnel, utilise l’espace public comme espace de libre appropriation physique, en s’adonnant à des performances réalisées de façon impromptue, sans avertissement. Jochen Gerz dessine sur les murs, les membres du groupe Untel tentent une *Appropriation du sol urbain*, Ben et Didier Courbot s’auto-exposent. Le Thaïlandais Manit Sriwanichpoom crée le *Pink Man*, personnage toujours vêtu d’un costume rose poussant devant lui un

caddie rose (le rôle en est tenu par un ami de l'artiste, l'acteur-écrivain Sompong Thawee) : une figure bien réelle déambulant entre supermarchés et galeries marchandes de Bangkok pour y mettre en scène, à même ses lieux de prédilection, le consommateur *middle class*, ce produit social du boom thaïlandais de la dernière décennie, figure à la fois emblématique et caricaturale. Et ainsi de suite, dans une liste impossible à clore.

L'artiste qui intervient en milieu urbain – c'est-à-dire, hors des cadres de la permission institutionnelle – n'est pas sans s'« emparer » du lieu public, il est d'abord question, comme disent les artistes activistes québécois, qu'il y « manœuvre » à sa guise, et qu'il y fasse ce qu'il veut. L'apparition de ce type d'art d'intervention, à cet égard, n'est pas le fait du hasard. Elle correspond à un double sentiment. D'une part, le sentiment que la création

est à l'étroit dans l'atelier ou la salle de spectacle, des lieux de moins en moins représentatifs d'une création moderne qui veut se saisir du monde réel, propice à occuper l'espace dans son entier, sans restriction. D'autre part, le sentiment qu'un doute doit être émis quant à l'art officialisé par les structures institutionnelles, réservé à une élite ou conditionné par des critères esthétiques complexes qui en interdisent le plus clair du temps l'accès culturel au grand public.

D'un point de vue esthétique, non sans raison ni mobile, l'art d'intervention va ainsi se caractériser le plus souvent par des propositions qui, pour contrastantes et en porte-à-faux qu'elles soient, entendent bien demeurer le plus possible *élémentaires*, d'une lisibilité, sinon d'un sens, immédiats : happenings, processions, bannières, installations éphémères, public pris à parti. La notion de

« contexte », du coup, s'avère fondamentale. L'intervention ne s'accomplit jamais au jugé, elle implique un principe de confrontation, elle vise l'agrégation ou la polémique, jamais le consentement tacite ou mou.

La non-pérennité est aussi le lot des formes d'art public ou d'expression scénique non programmée, dont le destin est de disparaître rapidement. En dérive une expression artistique qualifiable de *contextuelle*, activiste et volatile, suscitant l'acquiescement ou l'ire des pouvoirs publics, qui laissent faire ou interdisent selon ce qu'il en est des rapports de force du moment.

Autre aspect qualifiant l'art aux prises avec le territoire public : cet art engage toujours un rapport direct à la vie sociale. Recourir aux lieux publics, pour l'artiste, c'est inévitablement rencontrer la population, c'est solliciter esthétiquement de façon raccourcie, sans en passer par le filtrage muséal. Le photographe Oliviero Toscani, qui utilise les panneaux publicitaires pour exposer ses images, le dit très bien, à propos de sa manière propre de procéder : « Mon musée, c'est la rue ».

Tout est bien ? Évidemment non. Car l'artiste, jamais, n'est totalement libre d'user à sa guise de la rue et de l'espace public. Pourquoi ? Parce qu'il s'agit d'un espace réglementé, dévolu à des activités spécifiques, activités qui peuvent gêner, venir contredire une présence artistique. Plus cet autre problème : l'artiste, dans l'espace public, n'est pas forcément souhaité, en tout cas pas de manière automatique. Il ne saurait suffire de revendiquer le droit d'utiliser l'espace public pour y apparaître d'emblée légitime.

Traiter de l'« art public », en cela, oblige à prendre en considération deux données au moins, l'une à l'autre articulées :

“L'artiste qui intervient en milieu urbain – c'est-à-dire, hors des cadres de la permission institutionnelle – n'est pas sans s'« emparer » du lieu public, il est d'abord question, comme disent les artistes activistes québécois, qu'il y « manœuvre » à sa guise, et qu'il y fasse ce qu'il veut.”

“L’artiste, dans l’espace public, n’est pas forcément souhaité, en tout cas pas de manière automatique. Il ne saurait suffire de revendiquer le droit d’utiliser l’espace public pour y apparaître d’emblée légitime.”

1 - la manière dont l’artiste investit physiquement l’espace public en y disposant ses œuvres et son travail expressif, dans la perspective de ce que l’on pourrait appeler une « muséographie du dehors » ou un « théâtre du dehors » ;

2 - la question du rapport de ce même artiste à l’univers public, un environnement en l’espèce physique (la rue, la ville, l’espace habité) mais aussi administré (sachant que cet espace n’est pas de libre accès, qu’il est l’objet de réglementations et, comme tel, inévitablement soumis à un réseau de contraintes en tous genres).

En fait, il s’avère obligatoire de penser l’art public dans le prisme d’une logique qui n’est pas autre que *politique*. L’intrusion de plus en plus courante de l’artiste dans le tissu du monde réel pourrait ne viser que l’exploration, ou la rencontre avec l’Autre, sur un mode qu’on a pu dire « autrisme » ou « contactuel ». Cette intrusion se prolonge toutefois de préoccupations plus critiques, le plus souvent d’ordre politique : corriger l’esthétique publique, faire valoir une présence polémique, bref, accompagner les mutations urbaines tout en faisant valoir la dynamique même des mutations artistiques en cours. L’art change le réel et inversement. Réciprocité et catalyse, pour ce résultat jamais négligeable, l’intensification culturelle.

L’ART PUBLIC « CONTEXTUEL » : UNE FORMULE ARTISTIQUE CLANDESTINE

L’art public « contextuel » non officiel et clandestin n’exclut certes pas l’art public canonique, conditionnel et administré, lequel continue son chemin, main dans la main avec le pouvoir – tant que le pouvoir durera, en effet, et quels qu’en soient la nature ou l’objectif, il lui faudra en effet s’« esthétiser », se désigner, se définir en termes signalétiques comme maître réel ou supposé de l’espace collectif, avec le concours des artistes consentant à cette tâche d’autolégitimation.

En quoi l’art public « contextuel » et sauvage, à priori plus « faible » que son illustre prédécesseur, est-il cependant plus légitime que ce dernier ? Parce que la rue est par excellence un des lieux majeurs de la « reliance », de la socialisation en acte, autorisée à meilleur compte par ce type d’action artistique nécessairement impliquée. Classique stratégie esthétique de l’« accroche », débouchant sur un contact humain qui peut à l’occasion s’avérer fructueux, connexionniste.

Autre raison du succès de la formule artistique « clandestine » ou non attendue : son exploitation à plein de

l’espace de vie. Administré et balisé, surcodé et propriétéarisé, l’espace de la vie concrète, la ville en premier lieu, est le type même du *locus* intégré, vouant l’usager à la soumission au pouvoir. Circulation permise ici et interdite là (axes routiers de statut varié et sélectif, piétonisation...), présence encouragée à tel endroit mais découragée autre part (esplanades ouvertes contre quartiers digicodés d’esprit *Gated Cities*), aménagements spécifiques aux fins d’attractivité conditionnée (jardins, squares, lieux culturels...), tout, dans l’espace public actuel, vient contredire la naïve prophétie d’un Debord selon laquelle, comme pouvait l’écrire avec exaltation l’auteur de *La Société du spectacle* voici bientôt un demi-siècle, « on construirait [bientôt] des villes pour dériver ».

L’art public opérant sans s’annoncer, à cet égard, n’est pas sans se constituer comme résistance au balisage généralisé de la ville contemporaine, à titre de poétique, aussi, du *libre usage* (comme le *sampling* dans la culture techno : l’artiste choisit son lieu d’intervention de même que le *sampler*, pour composer sons ou images, choisit sans plus de contrainte, en puisant dans l’immense réservoir des formes acquises et déjà en circulation, son propre échantillon). L’art public clandestin, de ce point de vue, doit être considéré comme d’essence « allotopique » (du grec

allo, « autre », et *topos*, « lieu »), il participe au façonnage de l'« espace autre », pour reprendre les termes de Roberto Martinez, concepteur de ce néologisme : une formule plastique qui vient requalifier la géographie esthétique-sensible de la ville en la re-figurant, sans avenir durable du côté de l'intégration et de la mainmise sur l'espace mais se mouvant toutefois selon ses propres règles en celui-ci.

INTERPELLATION DU PUBLIC OU ANTI-MÉDIATION ?

De là, en toute logique, un panel nouveau de formulations esthétiques, dans le champ des arts plastiques notamment, qui se caractérisent, soit par leur singularité, dans la mesure où ces formulations n'ont rien d'attendu ou de prévisible, soit par un désir très poussé de proximité avec le public, qui devient dans ce cas un opérateur de l'art, la figure de l'acteur et non plus seulement celle, plus passive, du spectateur.

Pour les formules singulières, quelques exemples : Arno Piroud, à Lyon, installe en 2003, sur un toit, un court de tennis (*Tennis*). Le même Piroud, sur un autre toit, celui, cette fois, de garages pour automobiles, crée une piste de course à pied... Il explique ainsi son choix de l'espace public comme zone d'activisme : « La ville est source d'images, de formes, de mouvements et, par extension, d'idées, dit-il. Alors tous les jours, tel un colporteur d'espace, j'arpente les trottoirs, la rue, le pavé. À pied, en vélo, en bus, en skate ou en auto, je déplace mon corps et mon regard d'un bout à l'autre de la cité. Cette ville dans tous ces états représente pour moi le lieu idéal d'inspiration et de création. La ville est devenue mon propre atelier. »

Julien Berthier, avec la collaboration de Simon Boudevin (action *Les Spécia-*

listes), investit ainsi le quartier Beaubourg à Paris, en 2006 : à sept heures du matin, un samedi. Il « plugue » sur un mur aveugle une façade dans le style du code architectural du quartier. Fausse extension d'un bâtiment pré-existant, plus vraie que nature, avec porte, boîte aux lettres et sonnette, prenant place entre les entrées 1 et 3 sous le numéro 1bis...

Citons encore, l'expansion extraordinaire du « billboard art », qui recourt aux panneaux publicitaires pour y insérer des messages le plus souvent décalés, inattendus, qui sollicitent la réflexion du passant et le distraient des ordinaires messages publicitaires... Ou l'art recourant aux bannières, etc. Principe de la mue poétique généralisée. Daniel Buren, excellent théoricien des formes d'art dites « en contexte réel » – formes d'art qu'il a lui-même pratiquées en pionnier du genre –, le dit de façon claire : « L'art dans la rue ? Pourquoi pas ! Mais [alors] totalement repensé, revu et corrigé (...). Le travail in situ est le seul qui puisse permettre de contourner, et de s'adapter à la fois, et intelligemment aux contraintes inhérentes à chaque lieu (...), il peut dialoguer directement avec le passé, la mémoire, l'histoire du lieu (...), il ouvre le champ d'une possible transformation, du lieu justement »¹.

Transparaît, au travers de ces différents exemples d'activisme artistique en espace public, un mouvement, d'abord, d'inscription-désinscription : l'artiste ne s'enracine pas, il agit *hic* et *nunc*, contre le principe de la pérennité. Grand avantage : lui éviter d'être déclassé, hors du coup, obsolète dans ses propositions.

Autre donnée corrélative à ce type d'activisme, l'action menée à une échelle locale. Le lieu particulier qu'est l'espace public, en l'occurrence, se défie de toute stabilité, il constitue en soi un espace flottant et, comme tel, sans cesse redéfini,

que l'on ne saurait conquérir qu'en développant des stratégies esthétiques évolutives, jamais figées, adaptées en fait. Adaptées au premier chef, on l'aura compris, au public lui-même, en mettant en avant une esthétique de la demande autant qu'une esthétique de l'offre. De là ce caractère fréquent des formes d'expression artistique en espace public, l'adresse directe à l'usager de la rue, le passant, ce spectateur occasionnel entre tous.

Se frotter *en live* au spectateur dans les lieux mêmes où vit celui-ci est un acte idéologique anti-institutionnel : on agit bien là hors du cercle fermé de structures telles que le musée d'art ou la salle de spectacle. L'intention, autant que faire se peut, est de court-circuiter les voies ordinaires de la médiation artistique, toujours peu ou prou sous contrôle. En redonnant par exemple la parole aux citoyens, ou en les incitant à la réflexion, voire à provoquer le public à toutes fins de précipiter une prise de conscience (Gillian Wearing, Jens Haning, Sylvie Blocher...). Le mouvement « Adbuster » (« casseur de publicité »), pour sa part, nous rappelle que l'espace public, le plus clair du temps, n'est plus « public » à proprement parler mais confisqué (par le monde du commerce, à travers la publicité murale, notamment). L'artiste, enfin, peut inciter à des actes de totale réappropriation de l'espace urbain, même illégale au regard des lois qui régissent la propriété (Stalker). On entend aller, bien au-delà du divertissement, ce qui n'est jamais aussi perceptible que quand l'artiste double son propos plastique ou expressif d'une dimension « utile », dans la perspective d'une *usefull expression* (ATSA, Gordon Matta-Clark, Collective Cambalache, Krzysztof Wodziscko, Group Material...).

Cette inflexion à un « art de situation » est explicite : elle dit la lassitude du contrôle, le refus de la

“L’art en espace public subit le destin de toutes les formules à succès : de la conquête clandestine d’un territoire d’abord retors à la diffusion organisée dans un territoire devenu amical.”

discipline institutionnelle, l’envie de se mouvoir librement. Les années 1990 lui donneront son signalement propre, celle d’une « micropolitique ». Qu’entendre par là ? L’artiste, dans sa manière de « contacter » autrui, ne fait pas acte d’autorité, il laisse le choix à « son » spectateur de se sentir ou non concerné par sa proposition, il agit sans développer de slogan. Cette relation privilégiée avec le public, on le pressent, n’a pas été sans intéresser l’univers institutionnel et, dans la foulée, l’industrie culturelle. C’est au demeurant cet aspect des choses que je souhaiterais développer à présent, en partant de ce constat : l’art en contexte réel s’est banalisé, il est devenu peu ou prou une forme d’expression intégrée, voire même espérée non seulement par le public mais aussi par les pouvoirs publics. Sur un mode, précisons-le, moins contactuel ou communicationnel que divertissant.

LE PARADOXE DE L’ARTISTE CONTEXTUEL FACE À L’INSTITUTION

Si le principe du divertissement, de l’*entertainment*, n’est pas en soi critiquable, il le devient en revanche lorsque l’artiste voit son travail dévoyé, et assimilé à une offre relevant d’abord et avant tout de la consommation culturelle, qui est une forme de consommation comme les autres, serait-elle d’un contenu plus sophistiqué que la moyenne, et comme

telle, une des formes de l’oppression contemporaine. Tout ceci pose problème. Pourquoi ? Parce que l’alliance manifeste ou tacite passée entre l’artiste contextuel et l’institution, aujourd’hui, n’est pas que de pure forme. Pour s’en convaincre, il suffit de rendre compte de la seule multiplication de l’offre officielle en matière de festivals de type « art dans la rue », dans le domaine des arts plastiques comme dans celui des arts du spectacle, entre « Nuits blanches » et autres opérations de type « Mais » en Belgique ou « Estuaire », « Evento » ou « Small is Beautiful » à Nantes, à Bordeaux ou à Marseille, parmi une multitude d’autres, à commencer par les programmes « Ville culturelle européenne », çà et là en Europe, qui toutes se parent d’un volet « art dans la rue », de manière consensuelle et souvent inspirée (partout les mêmes parades, les mêmes jeux préprogrammés entre artistes diligentés à cette fin par les organisateurs et le public).

Comment penser ce lien entre art en espace public et officialité ? Il est difficile, en la matière, d’être catégorique, et je ne doute pas que les réflexions apportées aujourd’hui même n’apportent de l’eau au moulin. Le point critique, assurément, c’est le risque d’assujettissement de l’artiste, son inévitable encadrement, le fait de souscrire à un calendrier préétabli, ainsi qu’à un programme. Encore, la tentation de l’autocensure, du consensus, pour aller dans

le sens de la demande institutionnelle ou du public, ou pour ne pas avoir à affronter cette demande. La voie, autrement dit, de l’intégration. Le point au contraire avantageux, s’agissant de cette situation, c’est le soutien à l’artiste, la médiatisation plus forte de son travail, l’aide fréquente à la production, aussi, une visibilité mieux assurée, ce qui est tout sauf négligeable.

Alors quoi ? La prudence, en l’occurrence, est de mise. Comment en effet estimer la valeur de l’« agir communicationnel » (Jürgen Habermas) quand l’idéologie la plus pernicieuse qui soit est devenue celle de la « communication », justement, dont un Mario Perniola a bien montré toute la dangerosité : toujours plus de messages, de moins en moins de contenu ; de plus en plus de matière communiquée, de moins en moins de messages solides et fiables².

Souhaiter valoriser échange public et communication intensifiée, au regard d’un tel arrière-plan, pourrait bien être suspect avant d’être louable. Toute la question est affaire d’éthique, et regarde les artistes comme le pouvoir. Pouvoir dont il faut espérer la sagesse et la retenue, plutôt que la tentation de la toute-puissance et de la régence maximale. Est-ce simplement possible ? Ne désespérons pas ! L’institution – l’institution en général, et celle de l’art – n’est pas un monolithe, elle a ses acteurs, humains et non pas mécaniques, et tous ne sont évidemment pas le diable. Ce qui ne saurait empêcher toute opération institutionnelle d’art public d’être d’office suspecte d’instrumentalisation.

La récupération, par l’officialité, de l’art public non officiel – qui donc, bientôt, devient officiel – relève en effet de la logique politique : l’artiste, une fois mis au service de la noble cause de la « reliance » sociale, vient rétribuer en retour qui

“L’artiste ne s’enracine pas, il agit *hic et nunc*, contre le principe de la pérennité. Grand avantage : lui éviter d’être déclassé, hors du coup, obsolète dans ses propositions.”

le promeut ou le finance – l’officialité elle-même, dans ce cas, de façon évidemment perverse. On ne peut que relever, sur ce point, l’extrême habileté de l’institution. Celle-ci n’hésitera pas, ainsi, à promouvoir à maintes reprises des créations en apparence subversives (le principe « subversion, subvention » analysé, en particulier, par Rainer Roschlitz³) pour garantir le « spectacle » et, par extension, la dérive des affects sociaux violents vers la représentation (exhiber la violence peut nous éviter d’avoir à la subir de façon concrète).

Au terme de ce trop bref tour de piste, il apparaît que l’art en espace public subit le destin de toutes les formules à succès : de la conquête clandestine d’un territoire d’abord retors à la diffusion organisée dans un territoire devenu amical. Avec le dépit conséquent qu’une telle évolution peut ne pas manquer de susciter chez les artistes, ou même chez le quidam lui-

même, qui peut en venir à remplacer l’artiste sur son propre terrain. C’est là l’essence même du *flash mob*, ce « rassemblement surprise », à des fins diverses, distractives comme séductives, d’individus qui sont citoyens d’abord et simplement, et qui manifestent eux aussi le désir de jouir à leur guise de l’espace public (*flash mob Frozen Grand Central*). Quand encore l’artiste, las d’être l’objet de tant de sollicitude sympathique, ne préfère pas carrément faire acte de présence, mais, cette fois, dans la furtivité. *Space Invader*, de la sorte, marque sa présence dans la rue d’une manière élémentaire et énigmatique : un simple logo, appelé à proliférer dans maintes cités du monde actuel sous la forme de céramiques scellées au ciment sur les murs, n’importe où et sans autre précision quant à leur existence publique, représente un petit personnage en pixels, pouvant évoquer un envahisseur venu d’ailleurs – un fait de revendication,

dans le cas du *flash mob* ; une apparition aléatoire et subreptice, dans le cas de l’appropriation furtive de l’espace public par l’artiste.

La preuve, soit dit en passant, qu’il n’est toujours de territoire – à commencer par celui de la rue – qu’à partager, donc convoité, et disputé.

Paul Ardenne

Universitaire (Faculté des Arts, Amiens), collaborateur, entre autres, des revues *Art press* et *Archistorm*, Paul Ardenne est l’auteur de plusieurs ouvrages ayant trait à l’esthétique actuelle : *Art, l’âge contemporain* (1997),

L’Art dans son moment politique (2000), *L’Image Corps* (2001), *Un Art contextuel* (2002), *Portraiturés* (2003), outre diverses monographies d’architectes, un essai sur l’urbanité contemporaine, *Terre habitée* (2005), et deux romans. Autres publications : *Extrême - Esthétiques de la limite dépassée* (2006), *Images-Monde. De l’événement au documentaire* (avec Régis Durand, 2007), *Art, le présent. La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle* (2009).

*Le texte publié ici est issue de la conférence inaugurale donnée par Paul Ardenne lors du colloque organisé à Rennes le 13 novembre 2009 intitulé « Quelle place pour l’artiste dans la cité ? », organisé par l’Observatoire des politiques culturelles en partenariat avec Rennes Métropole, la ville de Rennes et le Conseil régional de Bretagne.

L’implication de l’artiste dans l’espace public

NOTES

1- Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l’art peut-il enfin monter ?*, France, sens et Tonka, 2004, p.64.

2- Mario Perniola, *Contre la communication*, Paris, éditions Léo Scheer, 2005.

3- Rainer Roschlitz, *Subversion et subvention Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, éditions Gallimard, 1994.

LA RÉFORME DES COLLECTIVITÉS

Entretien avec **Karine Gloanec-Maurin, Olivier Bianchi, Vincent Éblé, Philippe Laurent, Annie Genevard, Hélène Breton.** Propos recueillis par **Jean-Pierre Saez**

Le projet de loi relatif à la réforme des collectivités locales a été adopté en première lecture par le Sénat le 4 février dernier. Comment en comprendre la portée ? Quels nouveaux rapports entre l'État et les collectivités engendrerait cette réforme ? L'une des mesures phares de cette réforme concerne la suppression de la clause de compétence générale des collectivités. Quelles questions soulève cette hypothèse d'un point de vue démocratique ? Quel sort serait réservé à la culture dans ce cas ? Les déclarations officielles ont voulu rassurer sur ce point mais les débats du Sénat laissent encore entrevoir des incertitudes à cet égard. La culture constitue un secteur d'intervention publique qui repose essentiellement sur le volontarisme politique. Le cadre politique et fiscal de la réforme permettra-t-il encore cet engagement volontaire des collectivités ? Quels problèmes pose néanmoins le fait de plaider ici pour une exception culturelle ? Six élus représentant différents niveaux et fédérations de collectivités territoriales exposent pour *l'Observatoire* leurs points de vue sur ces différents sujets.

Interview réalisée en janvier 2010



© DR

Karine Gloanec-Maurin
est présidente de la FNCC, maire adjointe à la culture de Saint-Agil



© DR

Olivier Bianchi
est président de la Commission culture et intercommunalité à l'ADCF, vice-président de Clermont communauté chargé de la culture, maire adjoint de Clermont-Ferrand

***L'Observatoire* – À partir du niveau de collectivité que vous représentez, comment appréhendez-vous le projet de réforme de la décentralisation ?**

Karine Gloanec-Maurin - Parmi les diverses associations d'élus, la spécificité de la FNCC est de fédérer des représentants de tous les niveaux de collectivités. Nous partons ainsi du principe de l'égalité légitimité et responsabilité qu'elles ont toutes d'inscrire les politiques culturelles au cœur des politiques publiques. C'est une légitimité expressément politique car la politique culturelle a pour mission de gérer le partage « poétique » du sensible – le mot de « partage » désignant ici la dimension collective et celui de « sensible » son lien à chacun. Gérer cet équilibre nécessite une pleine auto-

nomie démocratique que la réforme des collectivités envisagée peut obérer.

La « préfectoralisation » des pouvoirs locaux accentuerait un manque de visibilité de leurs exécutifs. Par exemple, en axant, à terme, les pôles de pouvoirs territoriaux sur les intercommunalités et les Régions, on peut craindre une réduction du rôle des deux échelons auxquels nos concitoyens s'identifient, à savoir les Communes et les Départements. Or, la culture est un attribut essentiel de l'exercice de la responsabilité politique, ce dont témoigne par exemple la réticence des maires à s'en dessaisir au profit des intercommunalités. À l'autre bout de l'échelle, la fusion des conseillers généraux et régionaux menace, elle aussi, de fondre la visibilité politique de l'exécu-



© SYLVIE SCALA

Philippe Laurent
est vice-président de la FNCC, membre du bureau de l'AMF et maire de Sceaux.



© DR

Annie Genevard
est membre de la Commission culture et communication de l'AMF, maire de Morteau, conseillère régionale de Franche-Comté

tif, et donc leur engagement culturel. Si, pratiquement, ces regroupements paraissent logiques et bénéfiques – et sans doute le sont-ils dans de nombreux domaines –, ils sont profondément préjudiciables à la vitalité des politiques culturelles territoriales.

Cette réforme n'a sans doute pas assez pris en compte les politiques de la culture alors qu'elle aurait peut-être dû partir de là. « Si c'était à refaire, je commencerais par la culture », aurait dit Jean Monnet à propos de l'Europe... N'est-ce pas également valide pour la décentralisation ?

Olivier Bianchi - Il convient d'abord de dire ici que l'ADCF comme d'autres associations d'élus ont souhaité une réforme des collectivités locales, elle reste nécessaire. La proposition du gouvernement, très en retrait du rapport Balladur et des discussions avec les associations d'élus, me semble aujourd'hui une occasion manquée. Le niveau intercommunal, cependant, est, peut-être, celui qui a été le mieux appréhendé. En effet, nous sentons bien que ce nouvel échelon territorial qui se développe est plus pertinent pour traiter d'un certain nombre d'enjeux au plus près des habitants. Depuis quelques années, comme l'a prouvé l'étude de l'OPC sur l'intercommunalité, les communautés de communes et les agglomérations ont d'ailleurs investi le champ des politiques culturelles de façon importante.

Philippe Laurent - Ce projet était « tonitruant », il devient très nébuleux. La commune est totalement préservée, y compris d'une tentative de supra-communalité qui serait venue insidieusement remplacer l'intercommunalité. C'est ce que nous souhaitions très majoritairement. Pour le reste, subsistent : le conseiller territorial, un approfondissement (très limité) de la communauté urbaine qui devient métropole, quelques vœux pieux et inopérants, et le renvoi à plus tard sur les questions qui fâchent, comme les financements dits « croisés » ou la fameuse « clarification des compétences ». En réalité, je pense que le pouvoir central ne s'intéresse pas véritablement à l'organisation territoriale du pays, mais cherche à pouvoir affirmer qu'il a été le seul à supprimer des élus locaux avec la mise en place du conseiller territorial. Quoi qu'il en soit, la véritable réforme qui va changer la donne, c'est celle des ressources locales, et notamment la disparition de la taxe professionnelle qui se traduit par une perte importante du pouvoir fiscal des régions et des départements. On n'a jamais vu mieux que l'étouffement financier pour contraindre et mettre sous le boisseau des « partenaires » !

L'Observatoire – **Après que les premiers éléments du projet de loi relatif à la réforme des collectivités locales étaient connus, l'une des grandes craintes qui ont traversé le secteur culturel concernait la suppression éventuelle de la clause générale de compétence. Il apparaît aujourd'hui qu'il ne serait plus question de supprimer cette clause de manière globale. Est-ce une bonne nouvelle pour la culture ?**

Karine Gloanec-Maurin - Dès la publication du rapport du Comité pour la réforme des collectivités locales, en mars dernier, la FNCC a adressé un courrier à Édouard Balladur pour dire son inquiétude devant la perspective de la suppression de la clause de compétence générale en arguant que c'est précisément l'enga-

gement conjoint de tous les niveaux de collectivités qui a permis – notamment via les financements croisés – le développement des politiques culturelles sur les territoires. Il est tout de suite apparu qu'une « exception » serait probablement faite pour la culture. Que ce soit aujourd'hui confirmé est évidemment une bonne nouvelle.

Mais l'inquiétude demeure, pour deux raisons. La première tient à ce que, pour exercer pleinement la liberté politique en matière de culture, il faut disposer de marges budgétaires significatives de manière à être en mesure d'innover, d'expérimenter. Or, les compétences déjà obligatoires, la multiplication des charges transférées (dans d'autres domaines que la culture), les incertitudes sur les revenus dont disposeront les collectivités à la suite du remplacement de la taxe professionnelle par la CET ainsi que leur plus grande dépendance vis-à-vis des dotations de l'État qui ne manquera pas d'en découler risquent de vider de sa réalité l'exercice de la clause de compétence culturelle. L'avenir des politiques culturelles territoriales ne peut être dissocié de celui de leur autonomie financière. L'exception de la culture dans le quadrillage des compétences des collectivités ne risque-t-il pas de consacrer ce que René Rizzardo appelait, dans *La Décentralisation culturelle* (1990), « une liberté d'inaction » ?

“Les politiques culturelles seraient largement fragilisées par une suspension, même partielle, de la clause de compétence générale pour quelque échelon territorial que ce soit.”

(Karine Gloanec-Maurin)

“Il faut être clair, cette réforme va détruire l'équilibre de l'architecture décentralisée de notre pays, et stopper le dynamisme local. Cela aura des effets sur tous les territoires, les services publics locaux et toutes les compétences exercées par les collectivités locales.” (Vincent Éblé)

L'autre raison est la conséquence de l'évolution des politiques culturelles sous la pression bénéfique des lois successives de décentralisation. En se « territorialisant », les politiques culturelles ont connu une profonde mutation. On imagine difficilement aujourd'hui une mise en valeur du patrimoine totalement affranchie d'une prospective urbanistique et environnementale, un accompagnement des pratiques en amateur délié de ses potentialités de lien social, une politique de la formation et de l'emploi artistiques négligeant les réalités économiques d'un territoire...

La transversalité des politiques culturelles locales s'incarne en particulier dans ces nouveaux enjeux : diversité, développement durable, révolution numérique, etc. Les politiques culturelles seraient largement fragilisées par une suspension, même partielle, de la clause de compétence générale pour quelque échelon territorial que ce soit. L'isolement de la compétence culturelle – l'exception se muant en marginalisation – s'avérerait incompatible avec son intrication de fait à l'ensemble des politiques publiques.

Olivier Bianchi - Assurément, c'est une bonne nouvelle. Le monde culturel et les élus locaux en charge de ce secteur ont milité depuis cette annonce pour que la clause de compétence générale ne soit pas remise en cause. Les positions du président de la République et de son ministre de la Culture semblent avoir pris la mesure de notre opposition. En effet, retirer la clause de compétence générale en matière culturelle aux départements

et aux régions risquait d'abord de fragiliser les plans de financement d'un certain nombre d'acteurs au plan national et mettre en cause la pérennité de la décentralisation culturelle. Pour ma part, j'y voyais, en outre, le risque d'un interlocuteur unique pour les acteurs culturels potentiellement attentatoires à leur liberté créatrice car si cet interlocuteur venait à manquer à cause d'un désaccord sur le projet (désaccord artistique, politique ou idéologique), l'acteur en question se retrouverait sans ressources. Cette situation, pas si théorique que cela, aurait certainement porté préjudice à la diversité culturelle.

Vincent Éblé - Je pense qu'il faut avoir sur cette réforme une approche globale et à long terme. La suppression de la clause générale de compétence n'en est qu'un aspect. Cette réforme a pour objectif de réduire le nombre des communes et de fusionner à terme les départements et les régions. Donc il faut être clair, cette réforme va détruire l'équilibre de l'architecture décentralisée de notre pays, et stopper le dynamisme local. Cela aura des effets sur tous les territoires, les services publics locaux et toutes les compétences exercées par les collectivités locales.

C'est la raison pour laquelle je réfute le principe de l'exception culturelle. La Culture ne sera pas une île dans cette réforme. Elle sera percutée au même titre que les autres compétences, qu'elles soient « optionnelles » ou pas. J'ajoute que la réforme fiscale des collectivités locales, engagée avec la suppression du seul impôt écono-

mique local, la taxe professionnelle, est indissociable de la réforme territoriale. Elle nous menace tout autant que la disposition de la clause de compétence générale. Que pourront faire les collectivités locales quand elles n'auront plus de moyens ?

Philippe Laurent - Incontestablement, c'est une bonne nouvelle, même si elle demande encore à être confirmée. Vu d'en haut, la chose peut effectivement surprendre celui ou celle qui n'a jamais géré le terrain, car il y voit des redondances et donc des gaspillages, qui d'ailleurs, n'existent que très marginalement. Mais, surtout, il est inconcevable de venir dire à des élus du suffrage universel que sont les conseillers généraux et les conseillers régionaux : « À partir de maintenant, vous ne pouvez plus intervenir, de quelque façon que ce soit, sur des sujets pour lesquels la loi ne vous aura pas attribué spécifiquement et explicitement la compétence pour le



© DR

Vincent Éblé
est président de la Commission culture, éducation, jeunesse, sports de l'ADE, président du Conseil général de Seine-et-Marne



© DR

Hélène Breton
est présidente de la Commission culture de l'ARF, vice-présidente du Conseil régional de Midi-Pyrénées

faire ». Cela s'appelle nier la démocratie locale, transformer des collectivités territoriales en établissements publics spécialisés. Et cela ne marchera pas si les élus ne l'acceptent pas. J'ajoute que, dans le domaine de l'action culturelle sous toutes ses formes, il est important qu'un projet soit porté par plusieurs assemblées locales : cela permet une meilleure qualité, un plus large éclectisme des propositions culturelles. Enfin, les élus ont largement intégré le fait que la politique culturelle menée sur un territoire était une composante essentielle de l'identification de ce territoire. À moins de vider de tout sens la notion d'ancrage territorial – dont on connaît l'importance y compris pour le développement économique, la recherche, l'université, etc. –, il est naturel que chaque collectivité veuille doter son territoire de « marqueurs culturels ». Dès lors, la compétence générale doit rester aux trois niveaux de collectivités territoriales, tout particulièrement dans le domaine de la culture, que ce soit la diffusion, la formation ou le soutien à la création.

L'Observatoire – L'une des critiques qui revient fréquemment à propos de l'organisation territoriale française, comparée à celle de ses principaux voisins européens, porte sur le millefeuille que constituerait en France la superposition d'un trop grand nombre de pouvoirs locaux. La suppression d'un niveau de collectivité vous paraît-elle la bonne solution ? Appliquée à la culture, quelle en serait la conséquence ?

Vincent Éblé - Cette affirmation est tout simplement falsificatrice car les autres pays européens, à quelques exceptions près, ont autant de niveaux de pouvoirs locaux que nous. Dans les pays qui viennent d'entrer dans l'Union européenne, les gouvernements centraux mettent en place des pouvoirs locaux pour gérer les compétences de proximité. La décentralisation est depuis quelques années un des objectifs stratégiques de l'UE. Nous serions donc à contre courant de l'Europe et du progrès qu'elle porte.

Je pense pour autant que la question n'est pas là. La complexité d'un système territorial – ce que suggère la comparaison culinaire des réformateurs – n'est pas un handicap mais un atout. Cela signifie que nous développons des partenariats avec les autres collectivités, avec les acteurs culturels. Cela signifie aussi que nous possédons des savoir-faire complexes et précieux.

Simplifier pour niveler est dangereux, c'est une approche sommaire. Simplifier alors que le réel objectif est de réduire les déficits sera à terme contre-productif. La culture risque d'y perdre, pour les seuls départements, des réseaux de lecture publique, des lieux de culture, pour la création comme pour la diffusion, des enseignements dans les collèges, les archives, soit nos mémoires, et je m'arrête là, car la liste est longue et je ne cite que les seules compétences culturelles dites « obligatoires » des départements.

L'Observatoire – Comment verriez-vous évoluer le rôle territorial de l'État en matière culturelle ?

Karine Gloanec-Maurin - L'un des résultats les plus positifs des Entretiens de Valois a été la réactivation du Conseil des collectivités territoriales pour la culture (CCTDC), où l'État et les collectivités se concertent dans un respect mutuel de leurs légitimités propres. C'est aussi un espace de dialogue entre les différents niveaux de collectivités. Ce qui signifie que le rôle territorial de l'État en matière de culture est non plus (seulement) d'inspirer, d'initier et de contrôler les politiques culturelles territoriales, mais de les élaborer avec les collectivités. Celles-ci ont aussi une capacité d'initiative, d'expérimentation et d'invention propre. C'est à Agen qu'est né le concept de SMAC, grâce à une élue du conseil municipal. Et, négativement, c'est parce que l'État a négligé la concertation avec les collectivités que la mise en œuvre des Cycles d'enseignement professionnel initiaux (CEPI), exigée par la loi de décentralisation d'août 2004, est toujours en panne.

Le rôle de l'État est d'opérer la mutation consistant à aider les territoires à penser et agir dans l'esprit d'une responsabilité nationale, à fédérer ce qui, sur les territoires, porte les germes d'une territorialisation culturelle qui ne soit pas un repli ou un pur copié/collé des initiatives du ministère. Cela suppose une vision et des moyens ainsi qu'une entière reconnaissance du rôle primordial du ministère. Car c'est lui qui porte l'expertise, qui garantit l'égalité des territoires. C'est encore lui qui forme d'innombrables professionnels de l'action culturelle qui, après, servent les collectivités. La décentralisation ne doit pas être synonyme de retrait ou transfert mais de cohérence des diversités, de trait d'union. Par exemple, pour l'Éducation artistique et culturelle : il va de soi que l'État patine, qu'il ne peut se passer de l'engagement des pouvoirs territoriaux. Encore faudrait-il qu'il ne leur délègue pas une mission par définition nationale et moins encore qu'il commande sans s'engager, pratiquement, financièrement.

Cela étant, pour l'heure, les collectivités peinent encore à établir un dia-

DÉCENTRALISATION : POUR EN FINIR AVEC LES IDÉES REÇUES

Philippe Laurent, Éditions LGDJ, Paris,
149 p., ISBN-13: 978-2275034515, 20 €.

Dans cet ouvrage, Philippe Laurent recense les dix principaux lieux communs sur la décentralisation – largement véhiculés par l'État lui-même, fréquemment repris par les médias et de plus en plus répandus au sein de l'opinion publique –, et propose de les analyser en les confrontant aux réalités de terrain. S'adressant à la fois aux experts du champ de la gestion publique (élus, techniciens, fonctionnaires) et à tout citoyen désireux de mieux comprendre les enjeux humains et sociétaux liés au concept de décentralisation et à sa mise en œuvre, ce livre recommande des pistes possibles qui dessinent les contours d'une gestion territoriale renouvelée.

logue d'égal à égal avec l'État. Ainsi, pour les CEPI, il aura fallu l'intervention d'une sénatrice – agissant ici en fonction quasiment d'inspecteur territorial – pour renouer les discussions. Si, sur leurs territoires respectifs, les collectivités ont les cadres et l'expérience nécessaires pour leur propre territoire, elles n'ont pas pleinement acquis une capacité d'expertise territoriale pertinente au niveau national. Le rôle de l'État doit être de les accompagner sur ce chemin afin qu'elles puissent parler de la Nation à partir des territoires. Mais surtout, qu'il ne profite pas de la longueur du chemin pour se défausser. Nous sommes à l'orée d'un monde nouveau qui doit naître de l'ancien et non le nier.

Olivier Bianchi - Mon ambition, pour les échelons territoriaux, n'est pas, dans mon esprit, accompagnée d'un désengagement de l'État. Il ne le peut, ni au regard du rôle qu'il a joué dans la décentralisation, ni dans sa mission future de coordination et d'aménagement de l'espace national. Dans les années à venir, deux grandes missions doivent être confiées à l'État et au ministère de la Culture. Elles se fonderont sur l'évaluation faite d'un territoire national. L'évaluation n'est pas seulement l'expertise, nous la partageons dorénavant avec les services de l'État. Mais nous devons l'entendre comme la capacité du ministère à développer l'aménagement du territoire, à l'organisation des réseaux et des circulations des artistes nationaux comme des créateurs venus du monde entier d'une part et, d'autre

part, à mettre en place un système de péréquation entre les territoires, symbole de la lutte contre les inégalités sociales, culturelles et artistiques.

Hélène Breton - Il me semble qu'aujourd'hui le rôle territorial de l'État doit passer par la préparation d'une nouvelle étape de la décentralisation. Dans cet objectif, que l'A.R.F. appelle de ses vœux, il devrait proposer le cadre et la méthode d'une concertation dynamique avec les collectivités et les procédures d'expérimentation nécessaires. Au terme de cette concertation devraient être définies les missions incombant à l'État et celles qui seraient transférées aux collectivités avec les moyens correspondants. On assiste en effet aujourd'hui à une série de désengagements tacites de l'État qui font peser sur les collectivités le poids financier de missions pour lesquelles elles ne perçoivent aucun transfert de crédits (formation et éducation artistique, convention de développement culturel territorial, financement des agences, des FRAC, nouveaux territoires de l'art, festival, etc.). La concertation devrait porter également sur les modalités de partenariat entre les différents acteurs publics (les procédures contractuelles, les EPCC, les chefs de file, les financements croisés) et sur la cohérence des rôles de l'État central et de l'État déconcentré.

Sans anticiper sur le résultat de ces concertations, on peut penser qu'il appartient au Ministre de la Culture : - de porter la préoccupation trans-

versale de la culture au sein des politiques nationales de l'éducation, de l'emploi, de l'enseignement supérieur, des affaires étrangères ;

- d'exercer une compétence réglementaire, juridique, législative, et une expertise scientifique ;

- de stabiliser et conforter l'emploi culturel ;

- de veiller à l'équité territoriale et à l'expression de la diversité culturelle ;

- de préciser les missions territoriales des structures culturelles nationales ;

- de proposer les outils d'observation et d'évaluation des politiques publiques de la culture.

Et à l'échelon déconcentré (DRAC), il appartient d'être le partenaire loyal des collectivités en assurant dans un double mouvement la mise en œuvre et le développement des missions de l'État d'une part et, d'autre part, la communication au niveau central de la réalité et de la diversité des territoires (trop souvent ignorées et peu prises en compte).

L'Observatoire – Dans le domaine culturel, l'intercommunalité présente une cartographie très éclectique. La rationalisation de l'intercommunalité envisagée par la réforme est-elle une chance pour la culture ?

Annie Genevard - La rationalisation de l'intercommunalité est une bonne chose pour l'ensemble des politiques publiques : des périmètres plus cohérents, des seuils de population plus significatifs, le renforcement du niveau intercommunal comme échelon parti-

“À moins de vider de tout sens la notion d'ancrage territorial – dont on connaît l'importance y compris pour le développement économique, la recherche, l'université, etc. –, il est naturel que chaque collectivité veuille doter son territoire de « marqueurs » culturels.” (Philippe Laurent)

ment de contractualisation... sont autant d'éléments qui favorisent l'efficacité de la gestion publique des territoires, notamment ruraux. Pour autant, la culture n'est pas l'une des compétences les plus spontanément transférées à l'intercommunalité. L'approche intercommunale en matière de culture procède davantage d'une logique de projet ponctuel, ou se limite à des équipements structurants (bibliothèque, théâtre, patrimoine).

Olivier Bianchi - En effet, si les EPCI ont, très majoritairement, investi le champ culturel, ils l'ont fait de façon très hétérogène. La compétence culturelle est effectivement optionnelle et de surcroît porte seulement sur les bâtiments culturels. Or, les murs ce n'est pas le principal. Une véritable politique culturelle doit prendre en compte les projets artistiques dans toutes leurs dimensions (médiation, diffusion, création...) Pour pouvoir construire une réelle politique culturelle à l'échelle intercommunale, il convient de clarifier le cadre légal dans lequel nous intervenons. Il semble qu'il y ait dans la proposition de réforme des éléments positifs dans ce domaine.

Philippe Laurent - La « rationalisation » que vous évoquez reste assez limitée. Quoi qu'il en soit, je demeure convaincu du lien étroit entre la pertinence du territoire et la qualité du projet culturel. Autrement dit, il ne peut y avoir de politique culturelle forte et reconnue qu'au sein d'un territoire lui-même totalement légitime. C'est la raison d'être de cette éclectisme que vous soulignez à juste titre. Souvent, les communautés n'ont pour vocation que de gérer et de mutualiser des moyens et des équipements – notamment de formation, comme les conservatoires –, la politique culturelle restant aux mains des différentes mairies. De ce point de vue, la réforme n'amènera donc pas grand chose, sauf à penser qu'à terme, l'irruption de la fiscalité sur les ménages – et notamment la taxe d'habitation – au niveau des communautés pourrait conduire à une nouvelle relation entre le citoyen et la communauté.

“La rationalisation de l'intercommunalité est une bonne chose pour l'ensemble des politiques publiques : des périmètres plus cohérents, des seuils de population plus significatifs, le renforcement du niveau intercommunal comme échelon pertinent de contractualisation... sont autant d'éléments qui favorisent l'efficacité de la gestion publique des territoires, notamment ruraux.” (Annie Genevard)

L'Observatoire – **Comment mieux intégrer le fait culturel dans le fait intercommunal ? Est-ce qu'il ne manque pas à cet égard à l'intercommunalité une dimension à la fois plus politique et plus démocratique ?**

Annie Genevard - La mise en œuvre d'une politique culturelle passe souvent par une volonté politique forte d'une équipe ou d'un exécutif. Elle dépend souvent, plus que d'autres politiques jugées plus « naturelles », de la personnalité ou de la formation des élus, et particulièrement des maires ou maires-adjoints à la culture. Dans une intercommunalité, il est rare que tous les maires aient une volonté culturelle unanimement partagée. Le rôle du bourg ou de la ville centre est donc important parce que s'y trouvent souvent les équipements et les services culturels. Si le maire du bourg centre dispose d'une influence suffisante auprès de ses collègues membres de l'intercommunalité, il peut faire partager l'enjeu culturel. Cela ne passe pas nécessairement par une délégation de compétence mais, le plus souvent, par un partage de compétences, le maire demeurant le chef de file. C'est parfois une façon plus sûre d'intégrer le fait culturel dans l'intercommunalité.

Olivier Bianchi - Si nous observons l'évolution de la prise de compétences culturelles au sein des intercommunalités, nous pouvons constater, depuis quelques années, que la culture a pris une place de plus en plus importante. Nous sommes passés d'une intercommunalité « tuyau » à une intercommunalité « espace vécu ». À ce titre, les politiques publiques culturelles contribuent avec d'autres à l'élaboration d'un « roman communautaire » permettant d'incarner le territoire et de le doter d'un destin commun à tous ses habitants. Ce mouvement est, pour moi, en marche. La réforme ne pourra que l'amplifier.

L'Observatoire – **L'intercommunalité culturelle n'a-t-elle pas souffert de la faiblesse des cadres coopératifs avec les autres collectivités publiques que sont les Départements, les Régions et les DRAC ? Que faut-il faire pour améliorer ces cadres ?**

Annie Genevard - La faiblesse du cadre coopératif entre les intercommunalités, les départements, les régions et l'État est patente dans les secteurs ruraux. L'essentiel des relations se concentrent sur les pôles urbains, les scènes labellisées et conventionnées, les projets d'envergure régionale ou départementale. Il faut toutefois distinguer l'investissement du fonctionnement. En matière d'investis-

sement, les collectivités territoriales et l'État ont des politiques assez clairement identifiées : construction et rénovation d'équipements culturels, rénovation du patrimoine, équipements de salles... En revanche, les critères sont plus flous en matière de fonctionnement et de soutien aux manifestations, chaque collectivité ou même l'État ne disposant pas toujours de financements suffisants et craignant le saupoudrage des subventions. L'effet centralisateur combiné avec la rareté de l'argent public pénalise le milieu rural auquel on ne peut appliquer les mêmes règles que celles du milieu urbain.

L'Observatoire – On reproche souvent à l'organisation territoriale française de manquer de lisibilité et de cohérence. Faut-il à cet égard revisiter le débat sur la notion de chef de file ? Comment comprendre concrètement cette notion dans le domaine culturel ?

Hélène Breton - Je suis personnellement – mais c'est aussi la position de l'A.R.F. – très favorable à la notion de chef de file. C'est, à mon avis, une nécessité qui se fonde sur la conviction que la compétence culturelle doit être partagée car aucune collectivité publique ne souhaite s'affranchir de la responsabilité politique du développement culturel ; mais aussi sur l'évidente nécessité d'avoir une méthodologie de travail collectif qui permette des partenariats dynamiques et efficaces dans tous les secteurs du champ culturel.

La désignation de chefs de file n'implique pas de hiérarchie des pouvoirs, des actions ni même des financements. Elle garantit l'autonomie, la responsabilité de chaque collectivité, le respect de la diversité des histoires et des objectifs, dans le cadre d'une réflexion et d'un projet partagés, mais elle permet aussi aux partenaires publics comme aux acteurs culturels de savoir qui prend l'initiative des procédures contractuelles, qui en assure le suivi, l'observation et l'évaluation.

Dans les compétences culturelles transférées, le chef de file est naturellement la collectivité en charge, pour les autres secteurs cette position ne peut qu'être négociée en fonction du contexte territorial. Cette notion doit rester une notion opérationnelle, elle ne peut constituer une forme déguisée de décentralisation qui aboutirait à imposer aux collectivités des compétences légales sans transfert de moyens correspondants.

L'Observatoire – Le débat sur la réforme est l'occasion de refaire le procès des financements croisés. Dans la culture, ces financements constituent-ils selon vous un atout ou un handicap ?

Hélène Breton - Le seul handicap des financements croisés est la nécessité pour le porteur de projet de présenter plusieurs dossiers à plusieurs interlocuteurs, ce qui demande du temps, et de l'énergie. En regard de cet inconvénient, il y a : la possibilité d'élargir l'assise financière du projet, et l'avantage de ne pas dépendre d'un seul financement, ce qui représente une sécurité matérielle et une forme de garantie d'indépendance politique.

C'est aussi l'occasion d'échanger avec plusieurs collectivités qui ne sont pas que des financeurs mais des partenaires des projets, possédant une expérience et une capacité d'expertise et de conseils et dont la diversité de regards et d'objectifs peut constituer un enrichissement et un gage de réussite pour le projet.

Il est souhaitable – et c'est de plus en plus souvent le cas – que les financements croisés donnent lieu à des conventions multipartites et pluriannuelles qui sont une garantie de cohérence et de construction des politiques publiques.

Vincent Éblé - La culture, responsabilité partagée entre toutes les collectivités locales, intervenant grâce

à la clause de compétence générale, n'a cessé de s'imposer comme atout du développement économique et social des territoires. Accuser les financements croisés d'être inopérants, facteurs de lenteurs décisionnelles ou marqueurs de l'enchevêtrement des actions, ne peut valoir pour la Culture. Au contraire, les co-financements permettent une meilleure cohésion territoriale, une expertise renforcée pour adapter l'offre culturelle à la spécificité d'un territoire, dans un souci d'aménagement culturel local. De nombreux projets culturels et artistiques ne verraient pas le jour sans cette mutualisation des ressources. Mieux : la réforme fiscale des collectivités renforce ce besoin afin de sauvegarder notre ambition en matière culturelle ! Observons également que les financements croisés sont souvent la meilleure garantie d'indépendance pour les acteurs culturels, créateurs, producteurs ou diffuseurs.

Se poser la question d'un chef de file pour des projets d'envergure ne doit pas se traduire par la suppression d'un niveau de compétence. La récente réactivation du Conseil des collectivités territoriales pour le développement culturel a permis d'amorcer une réflexion

“Pour pouvoir construire une réelle politique culturelle à l'échelle intercommunale, il convient de clarifier le cadre légal dans lequel nous intervenons. Il semble qu'il y ait dans la proposition de réforme des éléments positifs dans ce domaine.”
(Olivier Bianchi)

“La notion de chef de file est, à mon avis, une nécessité qui se fonde sur la conviction que la compétence culturelle doit être partagée (...) mais aussi sur l'évidente nécessité d'avoir une méthodologie de travail collectif qui permette des partenariats dynamiques et efficaces dans tous les secteurs du champ culturel.” (Hélène Breton)

commune entre État et collectivités sur ces questions, dans une logique de co-construction des politiques culturelles. La culture ne doit pas être le « fait du prince » et la coopération entre niveaux de collectivités dans ce domaine est un gage de pérennité, d'émergence renouvelée et de protection de la liberté artistique. Il serait désastreux pour le monde de l'art et de la culture de cautionner un quelconque retour en arrière.

Philippe Laurent - Comme pour la clause de compétence générale, je suis pour ma part favorable au maintien des financements croisés – que je préfère nommer « co-financements » – car, *in fine*, il n'y a toujours qu'un maître d'ouvrage bien identifié pour chaque projet. On ne voit donc pas très bien quelles seraient les sources de gaspillage entraînées par la pratique des co-financements qui, en outre, a le mérite de faire analyser le projet par plusieurs équipes et, partant, d'en vérifier la pertinence et d'en améliorer la qualité. Dans le domaine de la culture, les co-financements permettent en outre de faciliter, en la répartissant et en la mutualisant, la prise de risque que constitue toujours le soutien à la création, en même temps qu'ils peuvent éviter le développement d'une culture « officielle » du territoire, en donnant aux artistes l'accès à plusieurs guichets possibles. Très clairement, les co-financements me paraissent être un atout pour le développement d'une politique culturelle à la fois diversifiée et ancrée sur le territoire. Non seulement un atout, mais une technique absolument indispensable.

L'Observatoire – Les Régions ont généralement entrepris un effort substantiel pour la culture dans les années passées. Cependant, tant sur le plan politique que budgétaire, elles demeurent encore parmi les plus faibles d'Europe. Le projet de réforme ouvre-t-il des perspectives nouvelles permettant d'approfondir leur engagement, notamment en faveur de la culture ?

Hélène Breton - Les Régions ont, au cours de ce dernier mandat, accompli des efforts importants en termes financiers (augmentation moyenne des budgets culture de 11 % par an entre 2004 et 2010). Elles ont développé l'expertise de leurs services, elles ont initié des procédures de concertation avec les artistes, les acteurs culturels, les populations et les autres collectivités. Elles ont structuré leurs politiques et sont devenues des acteurs culturels engagés. Les projets de réformes en cours les préoccupent énormément car, loin de permettre l'approfondissement de cet engagement, ils en menacent gravement la poursuite.

Outre la question de la compétence, dont il reste à voir comment elle sera effectivement traitée par la loi, outre les menaces sur ces territoires de projet et de démocratie que sont les pays, outre l'essentielle question des moyens financiers (quid de la compensation de la taxe professionnelle ? Quelle capacité d'initiative pour une collectivité privée de tout levier fiscal ?)... nous sommes extrêmement inquiets de l'affaiblissement politique que représente l'élection

des conseillers territoriaux. Élus sur des territoires au périmètre encore inconnu, suivant des modalités encore incertaines, représentant à la fois les départements et les régions, bien trop peu nombreux pour être en relation suivie avec la multiplicité des acteurs et des champs culturels, de quel projet politique pourront-ils être porteurs ? Ils risquent de n'être que des « guichets uniques » pour les porteurs de projets culturels.

Un tel positionnement défigurerait l'ambition des régions qui veulent inscrire leur action culturelle de façon transversale et partenariale dans leurs stratégies de développement territorial et serait incohérent avec la nécessité de hisser les régions françaises au niveau des autres régions d'Europe, nuisant ainsi à leur capacité de coopération transfrontalière.

Propos recueillis par **Jean-Pierre Saez**
Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

L'OBSERVATION DE L'EMPLOI CULTUREL EST-ELLE UTILE À LA PRISE DE DÉCISION PUBLIQUE ?

Propos recueillis par **Cécile Martin** et **Samuel Périgois**

Parmi les travaux d'observation culturelle menés en région, les enquêtes sur l'emploi et sur la formation des professionnels sont les plus nombreuses. Rien d'étonnant à cela du fait des compétences obligatoires des régions en la matière et de leur investissement accru dans le champ culturel depuis la crise du statut des intermittents dans les domaines du spectacle vivant et de l'audiovisuel.

Nées bien souvent dans ce contexte, les missions d'observation régionale ont été sollicitées entre autres pour alimenter les Coreps (commission régionale des professions du spectacle) en états des lieux et travaux quantitatifs (plus rarement qualitatifs), afin de fournir aux responsables publics des données susceptibles d'orienter leurs prises de décisions.

Afin de mieux saisir les enjeux et les limites de ces démarches, nous avons interrogé **Michel Rotterdam, chargé de mission emploi-formation au sein de la Direction de la culture du Conseil régional Rhône-Alpes.**

QUELLES SONT LES SPECIFICITÉS DE L'OBSERVATION DANS LE DOMAINE DE L'EMPLOI CULTUREL ?

Michel Rotterdam - Il me semble que l'une des principales difficultés réside précisément dans la définition – et par conséquent le périmètre – de l'emploi culturel.

Pour le secteur du spectacle vivant et de l'audiovisuel, qui est à ce jour l'objet de notre mission d'observation en Rhône-Alpes¹ et contraire-

ment à d'autres filières bien balisées, l'emploi est quasi rebelle à une définition objectivable, tant il est soumis à la variabilité de paramètres mouvants. Le premier d'entre eux, tout au moins le plus paradoxal, est que c'est l'affiliation à un régime d'assurance chômage qui définit en partie la notion de salarié actif. Par ailleurs, pour un même salarié, l'emploi est souvent morcelé entre plusieurs employeurs, mais aussi entre plusieurs métiers (culturels ou non), plusieurs statuts sociaux. Enfin, une part importante de l'emploi est assurée par des entreprises dont la vocation première n'est pas culturelle.

POUVEZ-VOUS REVENIR SUR LA MISE EN PLACE DE LA MISSION D'OBSERVATION EN RHÔNE-ALPES, LES OBJECTIFS, LE CONTEXTE ?

M.R. - Fortement interpellés par ce qu'on a appelé la crise de l'intermittence, la Région, l'État et les partenaires sociaux ont souhaité, dès 2004, engager une démarche partenariale et concertée sur la qualité de l'emploi dans le secteur. Afin d'en définir les termes, il était impératif de disposer préalablement de don-

nées quantitatives qui dépassionnent le débat. Un premier « diagnostic partagé de l'emploi et de la formation dans les secteurs du spectacle vivant et enregistré » a donc été réalisé en 2006 par l'AMDRA (Agence musique et danse Rhône-Alpes)² qui avait recruté un chargé de mission avec le concours de la Région et de l'État.

Nous savons maintenant que les données de ce diagnostic étaient plus que contestables tant il était complexe de réunir et consolider des données éparses, lacunaires, issues de sources obéissant à des logiques et des temporalités totalement différentes. Mais ce diagnostic, aussi imparfait fut-il, a au moins eu le mérite de permettre un consensus initial entre les différents partenaires, condition impérative pour engager un processus dynamique. En d'autres termes, on peut dire que l'objectif recherché était alors davantage ce consensus que la précision des données. Forts de ce point de départ, la Région, l'État et les partenaires sociaux ont pu signer en février 2007 un contrat d'objectifs emploi-formation (COEF) construit autour de trois axes :

- la pérennisation d'une mission d'observation et le partage des données ;
- l'amélioration de l'emploi ;
- la clarification des filières de formation.

L'analyse partagée de ce diagnostic annuel³ doit théoriquement nous permettre d'engager des actions complémentaires et concertées autour de ces trois objectifs. Cette mission est confiée à la NACRe (*Nouvelle agence culturelle régionale Rhône-Alpes*) et cofinancée par la DRAC et la Région.

QUELS SONT LES RESULTATS, LES LIMITES ET LES DIFFICULTÉS DE LA MISSION ?

M.R. - En bon cartésien, j'aurais pu naïvement imaginer un processus parfaitement rationnel. À partir de l'analyse de données fiables et significatives, nous allons définir différentes actions concrètes dont nous serions en mesure de vérifier ou non l'impact lors des diagnostics suivants. Le principe de réalité nous invite à davantage de modestie. D'abord parce que nous manquons encore d'outils d'analyse : par exemple, le tassement observé du nombre d'intermittents signifie-t-il davantage de sorties du régime ou moins de nouvelles entrées ? Et les nouvelles entrées correspondent-elles à une première entrée ou à un retour après une période de pertes de droits ? En fonction des réponses, on voit bien que les analyses divergentes (suivant le point de vue que l'on souhaite défendre) peuvent nous engager sur des pistes totalement opposées. Je reste pour autant convaincu que dans quelques années, nous serons en capacité de mesurer quelques grandes tendances. Mais cela demande du temps qui n'est pas toujours compatible avec le temps politique.

J'y vois également un danger qui est celui de l'exhaustivité des sources. Discutée isolément, chacune d'entre elles peut être source d'intérêt et d'information parcellaire qui peut sembler

essentielle. Mais le risque est d'empêcher ainsi toute analyse tendancielle par un trop plein d'informations. Et il devient tentant de s'enivrer de cette belle exhaustivité faisant de la production de données une fin en soi et non un outil d'aide à la décision.

COMMENT LES TRAVAUX RÉALISÉS SONT-ILS UTILISÉS ? COMMENT L'ACTION RÉGIONALE LES MOBILISE-T-ELLE ?

M.R. - En raison des difficultés évoquées, nous abordons ces chiffres avec la plus grande prudence et ils sont largement débattus au sein d'un comité technique composé des différents partenaires du COEF. Nous essayons de creuser et de comprendre ce qui peut apparaître comme des incohérences, des inexactitudes, des zones d'incertitude, etc. Puis nous choisissons les données qu'il conviendra d'extraire dans une synthèse communicable au plus grand nombre.

Quant à l'action, il faut reconnaître qu'elle résulte avant tout d'une part d'intuition, voire de créativité, s'appuyant sur une connaissance empirique du terrain que possède de façon très fine chacun des partenaires. Les données issues de l'observation sont ensuite mobilisées pour étayer l'argumentaire qui légitime l'action proposée. Par exemple, nous avons mis en place une mesure d'aide à la mutualisation d'emplois. La façon dont cette aide a été conçue est le fruit des rencontres au quotidien avec les acteurs et leur réalité, leurs attentes, leurs expérimentations. Mais ce sont les chiffres qui confirment que plus de 80 % des entreprises du spectacle vivant comportent moins de quatre salariés qui ont permis de justifier la décision politique.

Il arrive également que nous cherchions à vérifier une intuition. Par exemple, nous savons que ce secteur a toujours fortement mobilisé

les emplois aidés (emplois jeunes, CAE, contrats d'avenir, emplois tremplins...) et relativement peu les contrats de professionnalisation basés sur le principe de l'alternance. Parce que la NACRe dispose, grâce à la mission d'observation, d'un grand nombre de données et de conventions de partenariats avec les organismes sociaux, elle a été en mesure de réaliser à notre demande une enquête qualitative beaucoup plus approfondie auprès des employeurs et des salariés dont l'objectif visait, d'une part, à analyser l'impact de ces différentes aides sur la pérennité et la qualité de l'emploi et, d'autre part, à comprendre les motivations des uns et des autres à privilégier tel ou tel type de contrat. À partir des résultats et des préconisations de cette étude, nous allons réfléchir avec l'État et les partenaires sociaux à une évolution de ces dispositifs afin de mieux répondre aux objectifs qu'ils s'assignent.

On peut donc déduire de tout cela que l'action politique résulte d'un aller retour permanent entre une intuition issue de la connaissance du terrain et l'analyse de données fournies par l'observation.

QUELLES DIRECTIONS LES TRAVAUX DEVRAIENT-ILS PRENDRE A L'AVENIR ?

M.R. - Je dirais d'abord que nous devons encore progresser collectivement dans le renoncement à l'exhaustivité et nous mettre d'accord sur quelques indicateurs essentiels qui soient parlants et facilement appréhendables par les politiques. Or ce n'est pas un exercice aussi aisé qu'il puisse paraître, car il n'est évidemment pas sans danger.

Par ailleurs, mesurer l'impact d'une politique à l'échelle régionale suppose de disposer de données comparatives à la fois à l'échelle nationale et avec les autres régions. Cela demande donc d'harmoniser nos outils et ce n'est pas

gagné. Est déjà engagé un processus de coordination entre les observatoires régionaux au sein de la *Plateforme interrégionale des agences du spectacle vivant*⁴ mais tous n'y participent pas. Et le lien avec l'observatoire prospectif des métiers du spectacle vivant piloté par la Commission nationale emploi-formation du secteur⁵ n'est pour l'instant qu'embryonnaire... De plus, on ne peut plus penser qu'à l'échelle nationale et il faudra bien également trouver une harmonisation avec les travaux menés par Eurostat⁶. Enfin, je ne pense pas que l'on puisse continuer à isoler l'observation de l'emploi et de la formation d'une approche plus large du secteur, à l'instar de ce que font d'autres observatoires culturels. Analyser, par exemple, l'évolution de l'emploi sans la corréler avec celle des financements publics se heurte très vite à des limites méthodologiques.

Tout cela représente un chantier colossal mais incontournable, avec toutefois le risque que l'énergie qui lui sera consacrée soit perçue par les acteurs comme un enfermement technocratique au détriment de l'urgence de l'action. C'est pourquoi, il convient également de poursuivre le principe d'enquêtes ciblées sur des thématiques précises à l'échelle d'un territoire qui permettent d'initier des actions concrètes répondant à l'urgence du secteur.

Propos recueillis par **Cécile Martin**, directrice des études, et **Samuel Périgois**, chargé de mission, Observatoire des politiques culturelles.

ÉLÉMENTS STATISTIQUES SUR LA DIFFUSION DES SPECTACLES DE VARIÉTÉS ET DE MUSIQUES ACTUELLES EN 2008

Centre national de la chanson, des variétés et du jazz, juillet 2009, 50 p., téléchargeable sur <http://www.cnv.fr/contenus/pdf/ressources/ElementsStatiDifSpec2008.pdf>.

Le Centre national de la chanson, des variétés et du jazz publie depuis plusieurs années des données sur l'activité du spectacle vivant qu'il collecte en percevant la taxe sur la billetterie des spectacles de variétés. Ces éléments statistiques indiquent par exemple, pour l'année 2008, une baisse des recettes de billetterie et de la fréquentation moyenne par représentation. Le livret publié par le CNV, doté de nombreux graphiques et de cartes, apporte des informations en fonction du genre des représentations, du statut du déclarant, du lieu de représentation. Il pointe ainsi des disparités régionales, notamment le poids particulier que représentent Paris et l'Île-de-France pour le nombre de représentations, et des tendances différentes entre les déclarants du secteur public et ceux du secteur privé.

POLICULTURES

Février 2010 La LETTRE DES POLITIQUES CULTURELLES ET ARTISTIQUES. Numéro 143

Midi-Pyrénées : dix ans de projets culturels de territoires, page 4 > Provence-Alpes-Côte d'Azur : patrimoine antique et Méditerranée, page 5 > Picardie : un projet pour le patrimoine industriel, page 6 > Un entretien avec Marie-Guite Dufay, présidente de la Région Franche-Comté, page 7 > La Flandre française a son musée, page 8 > La chronique de Jacques Bertin : le pape, les Indiens, les poètes, page 9 > Clermont-Ferrand : les tissus de l'exil, page 10 > Un mois culturel en bref, page 11 > Notes de lecture : anthologies de combat, page 12 >

RENVERSEMENT

Une sorte de révolution s'est produite ces dernières années, sur laquelle les élections régionales donnent l'occasion de mettre l'accent : l'État s'est éloigné des artistes dans le même temps où ceux-ci se sont rapprochés des collectivités territoriales.

Plusieurs facteurs ont joué. On pensera d'abord, bien sûr, à ce que l'État lui-même a fait de ses politiques culturelles, du changement de son ton et de ses priorités. L'État n'a eu de cesse, et il a semblé, de servir le marché et d'en adopter les lois. Il avait bien là de quoi déstabiliser des acteurs habitués à entendre un discours public célébrant l'intérêt général.

Or dans le même temps, la relève de ce discours était prise par les collectivités territoriales, et singulièrement par les régions, quasiment toutes dirigées par la gauche. Ces mêmes artistes ont retrouvé là le discours, et les soutiens, qu'ils étaient allés chercher auparavant du côté de l'État. Ce fut d'autant plus facile que le mouvement artistique lui-même avait changé. Dans un monde artistique ayant fortement accru ses troupes, la création s'est mise à ce qu'on pourrait appeler la territorialisation. Équipes plus nombreuses allant plus en profondeur que les institutions classiques dans le tissu des territoires, rapports plus directs avec les populations : de quoi nourrir un autre rapport aux politiques. Voilà, les deux phénomènes se conjuguant, où nous en sommes.

Philippe PUJAS

L'ENVOL DES POLITIQUES CULTURELLES RÉGIONALES

Les conseils régionaux vont être renouvelés dans quelques jours. Il y a six ans, le scrutin avait été marqué par le succès éclatant de la gauche, qui ne laissait à la droite que deux régions métropolitaines, l'Alsace et la Corse.

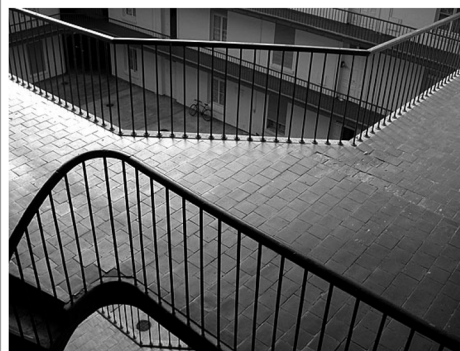
Six ans plus tard, on peut donc légitimement se demander si cette "vague rose" a produit des politiques d'inspiration identique ou voisine dans les régions. Nous pouvons quant à nous nous poser la question pour les politiques culturelles.

L'enquête que nous avons menée, le bilan qu'en a

dressé l'Association des Régions de France ne laisse aucun doute : les Régions ont accru considérablement leur effort pour la culture ces six dernières années.

Deuxième enseignement : les politiques régionales de la culture se sont affinées et autonomisées au fil des ans, donnant aux régions une place de plus en plus spécifique entre l'État et les agglomérations.

Lire nos pages focus 2 à 7



Les Régions ont, au fil des ans, construit des politiques culturelles de plus en plus autonomes. Elles n'ont pas négligé le patrimoine, auquel elles ont depuis 2004 consacré 20% de leur budget culturel. Ci-dessus : le Familistère de Guise (Picardie) photographié par Hugues Fontaine en 2000 - 2001.

L'observation de l'emploi culturel est-elle utile à la prise de décision publique ?

NOTES

- 1- Dans le secteur des arts plastiques, les mêmes questionnements appelleraient des réponses encore plus complexes.
- 2- En 2008, l'AMDRA fusionnait avec l'ARSEC (Agence régionale de services aux entreprises culturelles) pour devenir la NACRe (<http://www.la-nacre.org>).
- 3- La quatrième édition devrait sortir prochainement. Les données sur l'emploi et la formation sont accessibles sur le site de la NACRe : <http://www.la-nacre.org/fr/>

emploi-et-metiers/etudes-et-observation/situation-de-lemploi-et-de-la-formation/index.html.

4- <http://www.pfi-culture.org/>

5- <http://www.cpnfsv.org/>

6- <http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/eurostat/home/>



LA VILLE CRÉATIVE : CONCEPT MARKETING OU UTOPIE MOBILISATRICE ?

Dossier coordonné par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

L'Année européenne 2009 dédiée à la créativité et à l'innovation aura soulevé un paradoxe intéressant en juxtaposant, d'un côté, ce qui relève de la créativité et que nous assimilons inmanquablement à l'art, et de l'autre, ce qui relève de l'innovation et que nous reléguons à la technologie et au régime d'hyper concurrence qui la sous-tend. Posée comme telle, l'équation est complexe mais l'alliance entre créativité et innovation attise aussi de nombreuses questions : l'artiste serait-il le dernier atout des entreprises et des territoires dans le jeu d'une compétitivité mondiale ? La créativité serait-elle le nouveau dogme du développement des territoires ?

Car la créativité a, en effet, de multiples entrées qui ouvrent la voie aux interprétations désordonnées tout en créant un effet de mode. Ainsi que l'a rappelé récemment François Taddei dans une interview au *Monde*¹, la créativité, dans l'opinion commune française, reste traditionnellement prisonnière du domaine artistique « *Être créatif, c'est un peu être artiste. Point final* ». Ce qui jette aux oubliettes l'incontestable esprit créatif des grands scientifiques de ce monde et réduit le concept à la notion d'aptitude. Mais plus encore, il existe un obstacle majeur, en France, à l'appropriation d'un concept largement développé par un courant managérial libéral : « *Derrière la créativité, certains voient une émancipation, d'autres un assujettissement aux demandes de l'entreprise privée* ». Parce qu'il est vrai, effectivement, que la créativité désigne aussi une « méthode » – avec des techniques et des outils qui lui sont propres – utilisée dans les laboratoires d'idées tournés vers l'innovation ou dans les départements R&D des plus grandes entreprises mondiales. Ce qui est plus méconnu sans doute, et qui pourtant forme le plus petit dénominateur commun entre la créativité au sens d'aptitude et la créativité au sens de méthode, c'est sa philosophie, si l'on veut bien reconnaître dans la créativité « *cette capacité à inventer d'autres chemins, à sortir de nos schémas traditionnels, pour relever des défis nouveaux* ». C'est également faire des idées le pilier fondateur d'une société de la connaissance qui, à l'aune de la pensée complexe d'Edgar Morin, relierait les disciplines et les savoirs pour pouvoir

p.23 :
Lisa Pignot
Introduction

p.25 :
Charles Ambrosino,
Vincent Guillon
Les trois approches de la ville créative : gouverner, consommer et produire

p.29 :
Guy Saez
Une (ir)résistible dérive des continents. Recomposition des politiques culturelles ou marketing urbain ?

p.34 :
Christine Liefoghe
La ville créative : utopie urbaine ou modèle économique ?

p.38 :
Stéphane Vincent
La 27^e Région : un laboratoire pour de nouvelles politiques publiques à l'ère numérique

p.44 :
Terry Nichols Clark
Stephen Sawyer
Villes créatives ou voisinages dynamiques ? Développement métropolitain et ambiances urbaines

p.50 :
Boris Grésillon
Les « friches culturelles » et la ville : une nouvelle donne ?

p.54 :
Gabi Farage
Villes créatives et développement désirable : vers une meilleure coopération citoyenne

p.60 :
Ferdinand Richard
Quelques bonnes raisons de se pencher sur une rénovation de l'économie locale de la culture

p.63 :
Jean-Louis Bonnin
Olivier Caro
Le « Quartier de la création » : un cluster en émergence

p.69 :
Georges Viala
L'Institut des Deux Rives : un réservoir d'idées pour l'économie créative

p.73 :
Matthieu Giroud
Vincent Veschambre
Villes créatives, villes concurrentes : les candidatures françaises au titre de capitale européenne de la culture 2013

p.76 :
Emmanuel Wallon
La logique des pôles et ses limites dans le domaine culturel

penser l'enchevêtrement et la complexité du monde moderne dans lequel nous vivons.

Si la créativité et l'innovation ont été les maîtres mots de la Commission européenne mais aussi, en France, d'une stratégie nationale tournée vers la recherche et l'innovation, comment les territoires et les acteurs culturels se sont-ils appropriés concrètement cette question ?

La question de l'attractivité culturelle du territoire, étayée par les travaux de nombreux chercheurs, a permis de prendre la mesure du potentiel que représente la culture à la fois comme ressource attractive – et le patrimoine joue ici un rôle déterminant – mais aussi comme opérateur pour la mobilisation d'autres ressources au sein de projets politiques, économiques et sociaux. Les études portant sur les quartiers artistiques des grandes villes européennes et sur le développement des friches culturelles ou des nouveaux territoires de l'art ont, quant à elles, pointé le potentiel de régénération urbaine porté par l'art et la culture. Mais la créativité met sur la table un autre débat. Il y a, pour reprendre l'expression de Xavier Greffe, un basculement de la notion d'attractivité culturelle des territoires à celle de « nation culturellement créative ».

Dans une économie de la connaissance, la culture devient en effet – par le biais des industries créatives – le moteur du dynamisme social, économique, politique et scientifique à l'échelle mondiale. Il faut, pour s'en convaincre, prendre la mesure de la compétition territoriale que se livrent désormais les métropoles ou les régions en misant sur l'économie créative, dans le sillon tracé par la stratégie de Lisbonne qui promeut une stratégie de développement fondée sur l'innovation et le

partage des connaissances. Les *clusters* culturels fleurissent en faisant de l'innovation une nouvelle orthodoxie pour construire la société de demain. Le *cluster* symbolise à lui seul cette utopie : il concentre et rassemble toutes les énergies créatives disponibles sur un territoire (artistes, designers, architectes, enseignement supérieur, recherche et développement) pour créer une fertilisation croisée. En favorisant l'interdisciplinarité et en créant des passerelles physiques (architecturales) entre des secteurs la plupart du temps séparés, le *cluster* culturel devient le fer de lance d'une politique territoriale qui place l'économie créative au centre de sa stratégie. Pour autant, un *cluster* n'est pas une production *ex-nihilo*. Son montage n'est possible que grâce au terrain artistique et à la politique culturelle qui l'ont précédé.

S'il est vrai que le succès politique de l'économie créative s'est amplifié avec la thèse de Richard Florida sur la « classe créative » qui fonde la réussite du développement d'une ville sur la corrélation entre sa performance économique et sa capacité à attirer une certaine « masse critique » de talents créatifs qualifiés de « classe créative », les critiques opposées à cette théorie ont permis de pointer les limites opérationnelles et conceptuelles qui font son arrière-plan. La « ville créative » n'est ni un eldorado, ni un modèle absolu, mais un concept dont il faut désosser la mécanique pour comprendre ce qu'il bouleverse dans notre conception des politiques culturelles et dans leur évolution. Faut-il voir, derrière cet engouement, le risque de politiques excluantes centrées sur cette seule « classe créative » au détriment de la diversité culturelle ? La concurrence entre villes européennes, pour décrocher le titre de Capitale européenne de la culture, fait-elle des villes des laboratoires ou des vitrines ? La ville créative

n'est-elle qu'un label obéissant à une seule logique de marketing territorial ?

Le dossier auquel nous consacrons ce numéro n'entend pas faire la synthèse de ce débat mais en éclairer un moment où l'on voit s'opposer les visions des théoriciens à celle des praticiens. Ce dossier suggère donc de ne pas entrer dans ce concept de « ville créative » sans s'armer d'un certain nombre d'éléments critiques mais, en même temps, de considérer qu'il a incontestablement des vertus mobilisatrices pour les villes, en tant que point d'appui pour réinventer la pensée de l'action urbaine. Les quelques expérimentations concrètes visant à renouveler les politiques publiques ou à changer le rapport à l'espace urbain illustrent, à leur façon, l'élaboration d'une nouvelle « utopie » dont auraient besoin les villes et les territoires pour se doter d'un nouvel horizon d'action. Nous verrons à cet égard que les collectifs artistiques qui œuvrent aujourd'hui sur de micro territoires et qui mobilisent l'imaginaire des habitants pour agir sur leur environnement sont autant de manières de penser le territoire à partir du point de vue d'un artiste et de revisiter de façon sensible l'espace collectif. Comment la culture, par ses facultés créatives, participe-t-elle à l'invention de nouvelles formes de développement urbain, éducatif ou social ? Et quelle place occupent les populations locales dans ce questionnement ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles s'intéresse ce dossier.

Lisa Pignot
Rédactrice en chef

Introduction

NOTES

1- François Taddei, « l'urgence à développer une école innovante », in *Le Monde*, 15 septembre 2009

LES TROIS APPROCHES DE LA VILLE CRÉATIVE : GOUVERNER, CONSOMMER ET PRODUIRE

Charles Ambrosino, Vincent Guillon

Depuis le milieu des années 1990, l'idée de ville créative s'est progressivement immiscée dans le débat sur la gouvernance et le développement des territoires urbains et ce, particulièrement dans les pays anglo-saxons. Elle tend à séduire de plus en plus de décideurs politiques locaux et de professionnels de l'aménagement. Néanmoins, il est difficile de dessiner avec précision les contours d'une notion qui s'est constituée à mi-chemin entre le domaine de l'action publique et celui de la recherche scientifique.

C'est pourquoi nous proposons ici une grille de lecture de la ville créative, laquelle se décline selon trois approches : gouverner, consommer et produire. S'il est vrai que toutes trois interagissent, nous les dissocions volontairement dans un souci de clarté. Elles sont illustrées d'exemples internationaux de villes au Canada, en Grande-Bretagne et en France.

L'APPROCHE PAR LE GOUVERNEMENT

Tout d'abord, par ville créative, certains auteurs¹ entendent définir les principes d'une véritable recomposition des modes de gouvernement urbain. La ville créative renvoie alors à une approche de *cultural planning*² fondée sur une dimension territoriale et non plus sectorielle de l'action publique. Elle repose sur une acception large de la culture – entendue comme mode de vie – et inclut de nombreux domaines d'activité : développement économique, santé, éducation, action sociale, *empowerment*, tourisme, urbanisme, loisirs et, bien sûr, création artistique. D'une certaine manière, le *cultural planning* annonce la fin des politiques culturelles,

celles-ci perdant leur autonomie, leur spécification et leur différenciation. Il s'agit, en fait, d'une approche culturelle des politiques urbaines et d'un modèle alternatif à celui de *politique culturelle*, qui se base sur une logique de transversalité. Dès lors, le système politico-administratif n'opère plus de distinction entre la politique culturelle et les autres catégories d'interventions publiques. La ville créative se présente comme un lieu ouvert reconnaissant l'interdépendance des dimensions économiques, sociales, environnementales et culturelles qui participent à la définition du bien commun. Ainsi, gouverner la ville créative dépend fortement de la présence de *networkers*, capables de penser au-delà de disciplines ou de secteurs, et de créer des articulations entre différents domaines d'expertise.

À Montréal, c'est à travers la formation d'une coalition d'acteurs culturels souhaitant rompre avec les habitudes de revendication corporatiste des associations disciplinaires, qu'émergent les principes d'un mode de gouvernement fondé sur une approche de *cultural planning*. L'organisation *Culture Montréal*³ est à l'origine d'une controverse lo-

cale portant sur un positionnement « contribution vs revendication » des milieux culturels. Elle en appelle à un nouveau « parti pris culturel » qui permet de trouver des arrimages entre éducation et culture, santé et culture, citoyenneté et culture, ou encore développement économique et culture. *Culture Montréal* s'impose par sa capacité à opérer la traduction entre des mondes sociaux différents et à jouer un rôle de *networkers* permettant une transversalité effective dans le processus d'élaboration du projet de ville « Montréal, métropole culturelle ». L'action culturelle est considérée comme un point de convergence territorial entre les acteurs politiques, économiques, sociaux, éducatifs et, bien sûr, culturels. Mais cette approche de la ville créative et les nouvelles normes d'action qui en sont issues, ne sont pas partagées par une partie des professionnels de la culture montréalais qui s'engagent dans un mouvement de résistance collective. Ils défendent, au contraire, un retour au principe de « l'art pour l'art » qui suppose une logique de catégorisation contraire à la valeur de transversalité de l'action publique culturelle telle qu'elle est produite à Montréal. Cet appel à un repli sectoriel prend part



à un débat plus large en Amérique du Nord, comme en témoigne un rapport de la RAND Corporation⁴ qui incite à réintégrer la valeur intrinsèque de l'art dans les décisions publiques et exprime un désaveu de l'approche par le gouvernement de la ville créative.

L'APPROCHE PAR LA CONSOMMATION

La deuxième approche de la ville créative que nous distinguons est celle de la consommation. Elle renvoie à l'idée qu'il existe une population cible que Richard Florida⁵ appelle la classe créative et dont il lie directement la présence au développement économique des villes. Le principal enjeu serait de connaître les facteurs de localisation de ces travailleurs créatifs fortement scolarisés et mobiles, plus encore que ceux des entreprises qui les emploient. C'est sous l'angle de la vitalité de l'offre culturelle et de l'existence d'une culture urbaine authentique que l'au-

teur envisage la recomposition des éléments constitutifs de l'avantage urbain. On est ici dans une logique de distinction métropolitaine que la consommation culturelle justifie. La ville créative s'apparente alors à une marque commerciale mobilisée dans le cadre de la compétition interurbaine globale.

Depuis la fin des années 1980, la renaissance urbaine que promeut la ville de Birmingham s'appuie très largement sur la puissance symbolique de la culture et le développement des industries créatives pour renouveler son identité et se rendre attractive auprès des touristes, des investisseurs et des travailleurs hautement qualifiés. La « ville aux 1000 métiers » a fait place, dans les discours officiels du moins, à la « ville mondiale » créative et cosmopolite. Ville d'industries, manufacturières puis fordistes, le territoire de la capitale des West Midlands est marqué par l'urbanisme fonctionnaliste. Infrastructure routière et grandes emprises industrielles engoncent un centre

historique qu'aujourd'hui la municipalité s'attache à émanciper (physiquement et psychologiquement), à grand renfort d'équipements culturels et d'institutions artistiques prestigieuses (Symphony Hall, Central Library, Millenium Point). La reconquête des espaces motorisés désormais rendus au public, s'est accompagnée d'une politique soutenue de développement de l'art public – l'on retrouve dans le centre-ville, certaines des plus belles pièces du célèbre sculpteur anglais Anthony Gormley. De même, le quartier des joailliers, labellisé « village créatif de la région métropolitaine », demeure une priorité sur l'agenda municipal au double titre de cluster créatif de pointe et de site présenté à la candidature au patrimoine mondial de l'humanité de l'Unesco. Cette dernière initiative souligne d'ailleurs toute l'ambiguïté du recours au champ lexical de la création pour désigner certaines catégories de population. Autrement dit, comment distinguer le travailleur à l'esprit créatif du créateur ?

L'APPROCHE PAR LA PRODUCTION

Enfin, une dernière approche de la ville créative consiste à s'intéresser aux dynamiques territoriales de l'économie culturelle. Les analyses portent alors sur les liens qui s'établissent entre le développement des industries culturelles ou créatives et la performance économique d'un territoire métropolitain⁶. Les villes concentrent, dans une très large mesure, les capacités de conception, de production et de diffusion des biens culturels. Fortes de la grande diversité des marchés qu'elles offrent et des publics que l'on y croise, ce sont des lieux d'accumulation qui jouissent des effets de taille. Certaines métropoles confèrent également « une réputation qui fait marque » : la mode est parisienne, la musique électro londonienne, etc. En véritables écosystèmes, elles permettent les multiples interactions et situations de rencontre nécessaires à la création. Dans cette perspective, l'enjeu des politiques de soutien à la ville créative n'est pas tant de conforter l'offre culturelle que de pérenniser un savoir-faire industriel local et de mettre en place les conditions propices à l'émergence d'un milieu relationnel créatif. La logique est également celle de la distinction, mais c'est bien du système productif dont il s'agit.

Par exemple, la Cité du design nouvellement créée à Saint-Étienne revendique une vision élargie du design portant sur l'invention de nouveaux « modes de vie », à travers les objets, les images et les services. Elle contribue au repositionnement du territoire stéphanois dans le cadre d'une nouvelle économie culturelle, en présentant le design comme un outil permettant de convertir la créativité et le travail cognitif en activité économique. La Cité du design postule l'importance stratégique d'une coopération entre acteurs économiques



MUSEE GUGGENHEIM © ALICE-ANNE JEANDEL

et acteurs culturels pour l'innovation territoriale, qu'elle entend organiser localement et accompagner vers l'expérimentation et l'usage. Les effets de la proximité et de la concentration sur l'innovation territoriale sont escomptés à travers la circulation de connaissances et de savoir-faire spécialisés entre les différents acteurs locaux. La Cité du design œuvre ainsi à un rapprochement des artistes, des entreprises, des universités et de tout autres acteurs concernés par le design, en provoquant les occasions de rencontres, d'échange et de collaboration, et en assurant leur valorisation. Un autre exemple à Lille permet d'illustrer l'approche

par la production de la ville créative. Le programme *Digit@tion* consiste à mettre en relation les créateurs porteurs de nouvelles tendances artistiques avec les entreprises de la métropole spécialisées dans l'utilisation des nouvelles technologies. Il se situe au croisement de l'innovation artistique et industrielle, en incitant les créateurs et les acteurs économiques œuvrant dans les domaines des cultures digitales et des nouvelles technologies, à travailler ensemble sur différents thèmes : les nanotechnologies, la scénographie d'écran, l'intelligence artificielle, les textiles interactifs, etc. L'objectif du programme est de faire émerger un

« milieu innovateur » qui regroupe à la fois des artistes, des industriels et des professionnels de la recherche, en partenariat avec des organismes de la métropole transfrontalière tels que le pôle d'excellence *Euratechnologies*, le *Centre des écritures contemporaines et numériques* de Mons, le réseau d'entreprises Clubtex ou encore le *pôle Image-Culture-Média* de la zone de l'Union. Par ailleurs, la municipalité lilloise a lancé un premier appel à projet pour des bourses de création destinées à des consortiums d'artistes et d'entreprises. Il vise à établir des habitudes de travail entre les mondes de l'art, de la science et de l'économie. Dans la continuité du programme expérimental *Digit@tion*, la ville de Lille a déposé un label intitulé « *Ville d'Arts du Futur* », afin de renforcer son positionnement dans le domaine de l'innovation. L'approche par la production de la ville créative, conduit à reconsidérer la césure entre arts et sciences qui s'est instaurée au XIX^e siècle. À travers la créativité – dimension nécessaire à toute innovation artistique ou scientifique, c'est bien l'autonomisation des sphères d'activité qui est remise en cause.

	Modèle de la ville créative	Formes de résistances à la ville créative	Nouvelle grammaire culturelle/territoires urbains
Gouverner	- Principe du <i>cultural planning</i> - Logique de transversalité	- Critique de l'instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines	- La culture comme médiation territoriale
Consommer	- Principe de classe créative - Logique d'attractivité	- Critique de la ségrégation socio-spatiale	- L'émergence de « scènes urbaines »
Produire	- Principe du capitalisme cognitif - Logique d'innovation	- Critique de l'économicisation des questions culturelles	- Le « tournant culturel » des économies urbaines

Les différentes approches de la ville créative suscitent un certain nombre de critiques qui portent sur les craintes d'une instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines, d'un renforcement des ségrégations socio-spatiales et d'une « économicisation » accrue des questions culturelles. Les trois approches combinées de la ville créative s'apparentent, en définitive, à un idéal type ou un modèle auquel les décideurs locaux se réfèrent dans leurs stratégies de développement. Il est à l'origine d'une

« nouvelle grammaire » qui organise les rapports entre culture et territoires urbains. D'abord, gouverner la ville créative implique une prise en compte de la culture comme médiation territoriale. Ensuite, la ville créative conduit à l'émergence de « scènes urbaines »⁷, c'est-à-dire de modes de consommation culturelle propres à un lieu et qui le marquent en tant que territoire culturel ; enfin, la ville créative comme système productif local rend compte du « tournant culturel » des économies urbaines.

Charles Ambrosino

Institut d'Urbanisme de Grenoble
Université Pierre-Mendès-France
Grenoble 2 Sciences sociales

Vincent Guillon

Institut d'études politiques de Grenoble
Université Pierre Mendès France
Grenoble 2 Sciences Sociales/Sens publics

Les trois approches de la ville créative : gouverner, consommer et produire

NOTES

1- Voir Landry C. et Bianchini F. (1995) : *The Creative City*. Londres, Demos/Comedia; Landry C. (2000) : *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*. Londres, Comedia- Earthscan Publications Ltd.
2- Voir Bianchini F. et Parkinson (eds.) : (1993) : *Cultural Policy and Urban Regeneration, The West European Experience*. Manchester, Manchester University Press ; Evans G. (2001) : *Cultural Planning. An Urban Renaissance?* Londres, Routledge.
3- Voir le site internet de l'organisation, <http://www.culturemontreal.ca>
4- La RAND Corporation est une organisation américaine à but non lucratif qui a pour objectif d'améliorer les politiques publiques par la recherche et l'analyse. Voir le rapport de Mc Carthy K.F, heneghan Ondaatje E., Zakaras L. et Brooks A. (2004) :

Gifts of the Muse. Reframing the Debate About the Benefits of the Arts. Santa Monica: RAND Corporation.

5- Florida R. (2002) : *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.

6- Voir, par exemple, Scott A.J. (2006) : Creative Cities: Conceptual Issues and Policy Questions. *Journal of Urban Affairs* 28(1) : 1-17.

7- Voir Silver D., Clark T.N. et Navarro C. (2007) : Scenes : Social Contexts in an Age of Contingency. <http://tnc.research.googlepages.com/scenes%3Asocialcontextsinaageofcontingency>

UNE (IR)RÉSITIBLE DÉRIVE DES CONTINENTS

RECOMPOSITION DES POLITIQUES CULTURELLES OU MARKETING URBAIN ?

Guy Saez

La diffusion des théories sur le « capitalisme cognitif » ou l'« économie créative » ou encore la « société de la connaissance »¹ a atteint tous les niveaux de gouvernement et des milieux professionnels très divers. L'Union européenne, avec ce qu'on appelle la « stratégie de Lisbonne » considère comme sa priorité de « rendre l'Europe plus attrayante pour les chercheurs et les scientifiques, faire de la recherche-développement une priorité de premier plan et promouvoir l'utilisation des technologies de l'information et de la communication (TIC) »². Le rapport de l'OCDE *Competitive Cities in the Global Economy* va dans le même sens³. Tous les gouvernements, à quelque niveau qu'ils se situent, souhaitent participer à cette société de la connaissance, la développer, conserver un avantage comparatif, pour rester en tête de la course économique.

Toute une littérature a fleuri pour expliquer ce qu'il faut comprendre de ce nouveau monde : des agences, des *think tanks*, des experts se sont multipliés pour apporter leurs bons conseils. Ils expliquent, par exemple, que l'*intensité créative* désignerait le paradigme dominant des sociétés économiquement avancées, celles dont l'avancement reposait sur l'intensité productive du XX^e siècle et que l'économie créative est fondée sur le développement de certains types de savoirs particulièrement mobilisés pour participer à cette intensité créative. On désigne ainsi les secteurs de la publicité, de la mode, des artisanats, du design, de l'architecture, du film, de la musique. Il s'agit en fait des domaines traditionnels des beaux-arts, des arts décoratifs, des industries culturelles, en y incluant celles qui se développent à partir du numérique, plus généralement des TIC. Aussi la présomption selon laquelle l'industrie culturelle est au cœur du nouveau capitalisme n'est plus discutée. Tony Blair énonçait dans un discours de 2007 toutes les merveilles qui en résultent : 7% de l'économie, une croissance

de 5% par an, une part de 4,3% des exportations, un apport de 13 milliards de livres Sterling à la balance commerciale, et la place de Londres au sommet de la hiérarchie des villes créatives.

UNE IMAGE DE LA VILLE À PROMOUVOIR

S. Zukin avait pointé ce tournant en écrivant « Culture is more and more the business of cities »⁴. Il faut prendre cette formule au pied de la lettre : la croissance des industries culturelles et les activités qu'elles génèrent structurent l'économie de la ville, mais plus encore, son aptitude à produire des symboles et un sens aux lieux urbains, qui entrent dans une « image de la ville » à promouvoir. Un important courant de géographie urbaine a cherché à démontrer comment ce rapport s'est développé à la fin du XX^e siècle. R. Florida⁵ avec son concept de *classe créative* et Charles Landry⁶ avec celui de *ville créative* ont su articuler les avancées de l'économie du savoir avec le mouve-

ment de métropolisation pour donner une orientation nouvelle aux représentations du développement culturel urbain. D'autres chercheurs ont tenté de définir un peu plus précisément comment les villes créatives étaient structurées en grappes, les fameux clusters. On donne des exemples de ce type de clusters en étudiant l'organisation de la production de films à Bristol⁷, des organismes tels que Ubisoft, le Cirque du Soleil à Montréal⁸. H. Mommaas, qui décrit le processus de clusterisation de certaines villes des Pays-Bas, estime qu'il s'agit d'une véritable obsession. Ce qui apparaît comme une manière très à la mode de dynamiser le développement urbain en mariant revitalisation urbaine, créativité et économie s'avère à l'usage un mélange inextricable de représentations et d'intérêts conflictuels où certains groupes sociaux tirent mieux leur épingle du jeu que d'autres⁹. Le recyclage des activités industrielles en nouveaux projets culturels, The Northern Quarter de Manchester, le Cultural Industries Quarter de Sheffield, le Westergasfabriek d'Amster-

dam témoignent d'une active pratique de *ré-invention* et de *re-branding*¹⁰.

VILLE CRÉATIVE ET STRATÉGIE MARKETING

Sans avoir à multiplier les exemples, on voit que les villes et leurs responsables, après avoir pris le tournant de l'entreprenariat à la fin du XX^e siècle sont maintenant saisis d'une fièvre managériale : faire de « la ville créative » le cœur d'une stratégie marketing¹¹ devient une figure obligée. La « ville créative » apparaît alors comme un label pour attirer des investissements. La question du label devient elle-même obsessionnelle : les compétitions pour être reconnues « patrimoine mondial » par l'UNESCO ou nommée « ville capitale de la culture européenne » par l'UE sont les plus courues. La littérature managériale tend à promouvoir des modèles plus ou moins formalisés de « projets urbains » à destination des responsables des villes qui veulent toutes être perçues comme « leading international cultural capital »¹². Il s'agit essentiellement de *branding*¹³, expression majeure du tournant managériale des villes et de la conversion de leurs responsables au marketing urbain¹⁴.

Au-delà des théories économiques plus ou moins radicales ou des descriptions empiriques séduisantes, l'effet de ces discours sur le personnel politique des villes et sur les professionnels de l'urbanisme et de la culture est saisissant. Les termes *économie créative*, *ville créative*, etc. ont envahi le vocabulaire et les villes organisent désormais leur communication à travers ce nouveau lexique. Le marketing territorial et le marketing culturel-urbain se sont emparés de ces savoirs et se sont institués comme les médiateurs entre ces discours et ces nouvelles références et le monde de l'action publique culturelle.

Le marketing urbain commence avec cette devise : présenter une ville attractive pour la rendre compétitive. Le mar-

keting culturel-urbain y ajoute une présomption, sinon une croyance : toute stratégie autour des arts et de la culture suppose qu'ils ont un effet social¹⁵. Cet effet peut être de type économique (rentabiliser des investissements) ou bien de type « social » dans l'acception étroite du terme (réduire les fractures sociales, assurer la cohésion) ou bien seulement médiatique (exposer une belle image, exploiter une image). Dans tous les cas, cette stratégie contrevient à la représentation traditionnelle d'un monde de l'art autonome, fondé sur des valeurs spécifiques et sa propre rationalité, qui admet avec précaution et pas mal de difficultés d'être l'objet d'une « politique publique » à condition qu'elle soit elle-même spécifique, à l'image même du monde de l'art. Cette figure s'est délitée à la fin des années 80 quand on a, d'un côté, envisagé de poursuivre une action culturelle par « volets » comme dans la « politique de la ville », quand on vu la Commission européenne déployer ses projets culturels au sein de ses programmes de développement territorial plutôt qu'au sein de la Direction Culture et, plus généralement quand s'est institutionnalisée une forme d'*économisation* de la culture¹⁶. Dans les grandes villes, les élus entrepreneurs ont donc cherché comment utiliser au mieux le levier de développement que constitue la culture ; dans les petites villes et en milieu rural, c'est le patrimoine qui est devenu une « ressource territoriale ».

Quelle est la valeur de ces discours ? Elena Belfiore suggère avec humour qu'une grande partie des discours et des pratiques du champ professionnel de la culture, aussi bien d'ailleurs que du champ de la recherche relève de la catégorie du *bullshit*¹⁷. L'auteur définit le langage *bullshit* comme un écart, une désinvolture à l'égard de la vérité, une indifférence à l'égard des choses comme elles sont réellement. Il ne s'agit donc pas ici de fausse conscience ou d'idéologie. Il ne s'agit pas non plus du classique mensonge (qui suppose qu'on sache ce qu'est la vérité) simplement

celui qui parle *bullshit* ne se préoccupe pas du rapport de ce qu'il dit à la vérité : il dit ce qui sert son objectif ou son intérêt. À ce titre, chacun de nous est en permanence menacé de tomber dans l'écriture *bullshit*.

L'ÉVALUATION : UNE DISTANCE CRITIQUE NÉCESSAIRE

Le dossier d'un précédent numéro de cette revue consacré à la question des projets culturels métropolitains s'est trouvé confronté à notre dilemme. Quelle que soit l'approche plus ou moins critique de leurs auteurs, la distance plus ou moins grande qu'ils prennent à l'égard des discours intéressés des élus et des professionnels, ils témoignent tous d'une gêne que J.-P. Saez a bien synthétisée dans sa conclusion : une donnée essentielle est absente, celle de l'évaluation. En effet : « Si l'on veut comprendre rétrospectivement le sens de l'action culturelle entreprise, ou reformuler le sens du projet culturel métropolitain, il est capital de l'arrimer à une stratégie d'évaluation »¹⁸.

S'il n'est pas possible ici de détailler en quoi consisterait cette évaluation – sans doute un travail collectif et de longue haleine – on peut au moins indiquer les dimensions qu'elle ne devrait pas manquer.

“Tous les gouvernements, à quelque niveau qu'ils se situent, souhaitent participer à cette société de la connaissance, la développer, conserver un avantage comparatif, pour rester en tête de la course économique.”

“R. Florida⁵ avec son concept de *classe créative* et Charles Landry⁶ avec celui de *ville créative* ont su articuler les avancées de l'économie du savoir avec le mouvement de métropolisation pour donner une orientation nouvelle aux représentations du développement culturel urbain.”

La première dimension est celle qui nous amène à interroger l'histoire des politiques culturelles. L'expérience de près d'un demi-siècle d'action culturelle urbaine montre que, dans nos villes, un socle culturel solide s'est rarement créé à partir de slogans ou d'un plan marketing, aussi tonitruant fût-il. Il ne se crée pas plus à partir du seul volontarisme politique mais il naît de la constitution lente d'une action collective, c'est-à-dire de groupes d'acteurs qui en arrivent par différents moyens de mobilisations et de revendications à enclencher un processus de création d'un public et des institutions qui lui sont nécessaires. Ce processus est sans doute irréversible dès qu'il est en route parce qu'il est perçu comme légitime par la population, au-delà des cercles sociaux qui participent à sa mise en œuvre.

Ce processus d'institutionnalisation façonne la mémoire collective d'une ville qui peut à son tour être mobilisée pour de nouvelles aventures ; c'est en elle que l'action culturelle puise des ferments de renouvellement. Sans cette forme d'adaptation aux contextes sociaux, il y a un grand risque de voir les institutions se refermer sur elles-mêmes, se laisser aller aux comportements bureaucratiques et corporatistes. C'est alors aux marges de ces institutions, quelques fois dans leur critique radicale que s'inventent d'autres pratiques artistiques, d'autres comportements culturels, de nouveaux usages de la ville et un discours politique en rupture plus ou moins forte avec la mono-

tonie ambiante. Ce qu'on a qualifié de « cultures émergentes » rend compte de ce mouvement. Mais ici encore il faut faire appel à un autre résultat des travaux : il n'y a pas d'émergence sans médiation, c'est-à-dire à la fois sans l'existence de groupes de professionnels de la médiation et sans le processus qui permet aux produits artistiques eux-mêmes de modifier leurs codes esthétiques originaux pour en intégrer d'autres pour renouveler en bout de course certains aspects de l'institution. Très schématiquement, ce n'est pas parce l'on montre une fois du rap sur la scène d'un opéra que d'ex-rappeurs deviendront directeurs de centres chorégraphiques nationaux : il faut une longue chaîne d'interactions, qu'il est d'ailleurs sociologiquement passionnant de suivre, au sein de « communautés créatives » ou de « mondes de l'art » qui se constituent dans le mouvement même où elles objectivent ces interactions.

La deuxième dimension à considérer concerne « l'envers du décor » de la ville créative. Ce n'est pas parce qu'une ville concentre tous les attributs de la ville créative tels qu'ils sont définis par les *spin doctors* du nouveau marketing urbain, qu'elle est pour autant une ville : les statistiques nous font voir le revers de la médaille. Les recommandations de politique publique euphoriques, telle que « la concentration de la classe créative est une fonction du développement économique, il faut donc attirer les individus de la classe créative et pour cela investir massivement pour avoir un environnement urbain

riche d'aménités culturelles » risquent d'entraîner une grande déception. Ce n'est pas seulement que les individus de la classe créative sont souvent des *job hoppers* de passage qui consomment mais s'investissent peu dans la trame quotidienne de la ville, c'est aussi que cette trame elle-même n'est pas toujours aussi hospitalière qu'on le pense. On vu par le passé « Montpellier la surdouée » être très attractive au point que les nouveaux venus ne trouvaient plus à s'insérer dans l'économie locale et déstabilisaient le marché immobilier. Il est sociologiquement très téméraire de penser que des nouveaux venus en nombre non négligeable vont trouver à s'insérer facilement dans les réseaux existants, sans un coût d'entrée spécifique (apprentissage, cooptation, sociabilités, etc.), grâce à une programmation culturelle riche. Il n'y a pas d'automatisme dans la conversion du « capital culturel » en « capital social », ce processus ne dépend pas de la bonne volonté des individus mais d'un ensemble de facteurs contextuels qui le rende possible. En d'autres termes, la classe créative est plutôt l'horizon d'une socialité rêvée faite de flexibilité, de mobilité, d'imagination, de singularité, d'implication personnelle, d'anticonformisme que de jeux sociaux réels situés¹⁹.

Dans le meilleur des mondes que nous décrit le marketing urbain, la ville créative n'est pas exclusive d'autres manières de vivre la ville. Par exemple, on peut lire ceci sur le site du réseau canadien des villes créatives : « Par une heureuse coïncidence, les condi-

“Le marketing urbain commence avec cette devise : présenter une ville attractive pour la rendre compétitive. Le marketing culturel-urbain y ajoute une présomption, sinon une croyance : toute stratégie autour des arts et de la culture suppose qu’ils ont un effet social.”

“L’expérience de près d’un demi-siècle d’action culturelle urbaine montre que, dans nos villes, un socle culturel solide s’est rarement créé à partir de slogans ou d’un plan marketing, aussi tonitruant fût-il. Il ne se crée pas plus à partir du seul volontarisme politique mais il naît de la constitution lente d’une action collective..”

tions qui favorisent l’émergence des villes créatives stimulent aussi l’innovation économique, l’insertion sociale, la participation démocratique et la viabilité environnementale ». La « ville participative », celle dans laquelle l’impact social des arts et de la culture est aussi indiscuté que leur impact économique ou médiatique, est une promesse de renforcement de la cohésion sociale et de bien-être²⁰. Dans le monde réel, et si on reste sur le plan de l’insertion et de la participation démocratique, on voit que la

ville créative ne résout pas mais au contraire accentue le dualisme des conceptions de la culture et des rapports sociaux à la culture. Elle renvoie les groupes qui ne font pas partie de la *creative class* (soit 80 % de la population selon les comptes estimatifs de R. Florida) à vivre dans une *autre ville*.

La tentation qui guette les responsables des villes, élus et professionnel est de considérer la ville participative dans la même logique de communication et de marketing que la ville créa-

tive. Il y aurait alors une forme d’institutionnalisation du dualisme de la culture avec, d’un côté, la création et les productions pour une élite créative, de l’autre, le développement culturel pour tous²¹ : une (ir)résistible dérive des continents qu’une profonde et sérieuse évaluation de l’action culturelle devrait mettre à jour.

Guy Saez

Directeur de recherche CNRS,
directeur du laboratoire PACTE - CNRS,
université de Grenoble

Une (ir)résistible dérive des continents. Recomposition des politiques culturelles ou marketing urbain ?

NOTES

1- Bruno Amable, Philippe Askenazy « Introduction à l’économie de la connaissance », rapport UNESCO, *Construire l’économie des savoirs*, 2003 « L’économie de la connaissance se définit alors comme un stade du capitalisme où se généraliserait un modèle productif particulier organisé autour des complémentarités organisationnelles et technologiques entre les TIC, le capital humain des agents susceptibles d’utiliser ces technologies et une organisation réactive de la firme qui permettrait la pleine utilisation du potentiel de productivité des deux premiers éléments ».

2- *Relever le défi. La stratégie de Lisbonne pour la croissance et l’emploi*, Luxembourg, Office des publications des Communautés européennes, 2004. http://europa.eu.int/comm/libson_strategy/index_fr.html

3- OECD, *Territorial Reviews, Competitive Cities in the Global Economy*, Paris, 2006. <http://www.oecd.org/document/2/0,3343>

4- Sharon Zukin, *The Cultures of Cities*, Oxford, Blackwell, 1995.

5- Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2002.

6- Charles Landry, *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*, London, Earthscan, 2000.

7- Basset, K., Griffiths, R. & Smith, I. (2002) Cultural Industries, Cultural Clusters and the City: The Example of Natural History Film-making in Bristol, *Geoforum*, 33(2), 165-177.

8- Patrick Cohendet, Laurent Simon, Francesco Sole Perellada et Jaume Valls (dir.), « Les villes créatives : une comparaison Barcelone - Montréal », *Management International*, vol. 13, n° hors série, 2009.

9- Hans Mommaas, « Cultural Clusters and the Post-industrial City : Towards the Re-mapping of Urban Cultural Policy », *Urban Studies*, Vol. 41, No. 3, 507-532 2004.

10- Allen J. Scott, « Creative Cities: Conceptual Issues and Policy Questions », *Journal of Urban Affairs*, 28(1), 2006, p. 1-17.

11- Marc Dumont, Laurent Devismes, « Les Métamorphoses du marketing urbain » : « Le marketing urbain désigne [...] toutes les pratiques de communication territoriale qui consistent à s’appuyer sur des matières spatiales existantes ou en construction en vue de les promouvoir, de les faire exister, de les rendre attractives et d’inciter à les pratiquer, à y investir son temps, ses loisirs ou son capital ». <http://www.espacestemp.net/document1831.html>

12- C’est l’objectif que les responsables et les communicants de Toronto assignent à leur projet culturel. Ce type de formule abonde dans les réseaux des villes créatives partout dans le monde.

13- Graeme Evans, « Hard Branding on the Cultural City: From Prado to Prada », *International Journal of Urban and Regional Research*, 27(2), 417-440. 2003.

14- Patrick Cohendet, Laurent Simon « Knowledge intensive firms, communities and creative cities. », In Amin, A. & Roberts, J. (Eds), *Community, Economic Creativity, and Organization*, Oxford University Press, 2008.

15- Eleonora Belfiore and Oliver Bennett, *The social Impact of the Arts : an Intellectual History*, Palgrave Macmillan, 2008.

16- Ou de «culturalisation» de l’économie. En France, on doit ce changement d’orientation politique à Jack Lang qui avait plaidé en 1982 : « économie-culture : même combat ».

17- L’expression signifie « foutaises ». La référence est au livre célèbre de H. Frankfurt *On Bullshit, Princeton and Oxford*, Princeton University Press. Cf. E. Belfiore, « On bullshit in cultural policy practice and research », ICCPR, Istanbul, 20-23 august, 2008, 32 p.

18- « Comment les métropoles font-elles vivre la culture », sous la direction d’Aurélié Doumet et Jean-Pierre Saez, *L’Observatoire*, n° 34, 2008, p. 15-67.

19- Elsa Vivant « La Classe créative existe-t-elle ? », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 101, 2006.

20- François Matarasso, *Use or Ornament ? : The Social Impact of Participation in the Arts*, Stroud, Comedia, 1997.

21- On rendrait compte de l’une avec les outils théoriques et les problématiques de la sociologie de la culture, de l’autre avec ceux d’une sociologie culturelle. Ce débat fait rage actuellement aux États-Unis, cf. Jeffrey Alexander, *Meaning of Social Life. A Cultural Sociology*, New York, Oxford University Press, 2004, et Amin Ghaziani, « An "amorphous mist" ? The problem of measurement in the study of culture », *Theory and Society*, 38, 2009, p. 581-612 « The choice between the study of cultural dimensions of social life (sometimes called "cultural sociology ") and the cultural objects (sometimes called the "sociology of culture") reflects ontological debates over whether culture is a perspective or a subfield » p. 582.

LA VILLE CRÉATIVE : UTOPIE URBAINE OU MODÈLE ÉCONOMIQUE ?

Christine Liefoghe

Dans un monde déstabilisé par la mondialisation, les crises du capitalisme et les incertitudes environnementales, les acteurs sociaux, économiques et politiques sont à la recherche de nouveaux modèles de développement. Mais du modèle à l'utopie, il n'y a parfois qu'un pas, quand le désir de s'inventer un futur plus rassurant fait fi de l'analyse des contextes historiques et géographiques.

Côté modèle, des initiatives visent, par exemple, à reproduire le succès de la Silicon Valley, d'un écoquartier ou du musée Guggenheim de Bilbao. Côté utopie, des acteurs institutionnels, voire des chercheurs, transforment ces modèles en y projetant leur idéal de développement économique, d'harmonie sociale et d'ordre politique. Mais, dans un monde idéal, l'imaginaire n'a de limites que celles qu'on lui donne. Dans le monde des hommes de chair et de sang, la diversité des cultures, la complexité des relations humaines et la joyeuse incertitude de la vie donnent aux modèles et aux utopies une toute autre destinée.

UN AUTRE MODÈLE DE DÉVELOPPEMENT URBAIN

La « ville créative », version territorialisée de l'économie créative, s'ajoute ainsi à la liste régulièrement renouvelée des modèles de développement urbain. Dans les années 1980, la ville technopolitaine parie sur la recherche et les industries de haute technologie pour contrer la concurrence des pays à bas coût de main-d'œuvre. Puis le développement de la finance internationale a fait naître le modèle, plus sélectif, de la « ville globale ». Plus récemment, les questions environnementales ont fait émerger le modèle de la « ville compacte » et l'utopie de la « ville durable », tandis que la

diffusion des technologies de l'Internet permet d'imaginer des « villes numériques ». Paradigme environnemental et paradigme des technologies de l'information et des communications se déploient en parallèle d'un paradigme de la culture, celui qui structure les études sur les industries créatives, les quartiers culturels et les villes créatives. A priori, parler d'économie créative et des conditions urbaines qui favorisent son développement relève moins du genre de l'utopie que de modèles conceptualisant un type d'évolution des villes industrielles. Et de fait, la notion de « ville créative » émerge dans les milieux universitaires des années 90, au Royaume-Uni et aux États-Unis. L'échelle d'analyse n'est pas la même, mais les deux approches convergent quant aux recommandations faites aux politiques pour faire entrer leur ville dans l'ère de l'économie de la connaissance et de la créativité. Ce passage de l'analyse scientifique aux politiques d'aménagement et de développement transforme le modèle de la « ville créative » en utopie urbaine sur laquelle s'appuient à leur tour des stratégies de marketing urbain.

Nous souhaitons dans ces quelques lignes montrer à quel point ce modèle, comme bien d'autres souvent, est sujet à différentes interprétations, voire est devenu le support d'idéologies et d'utopies sous-jacentes et contradictoires¹. On peut d'ores et déjà distin-

guer quatre champs dans lesquels se développent ces imaginaires :

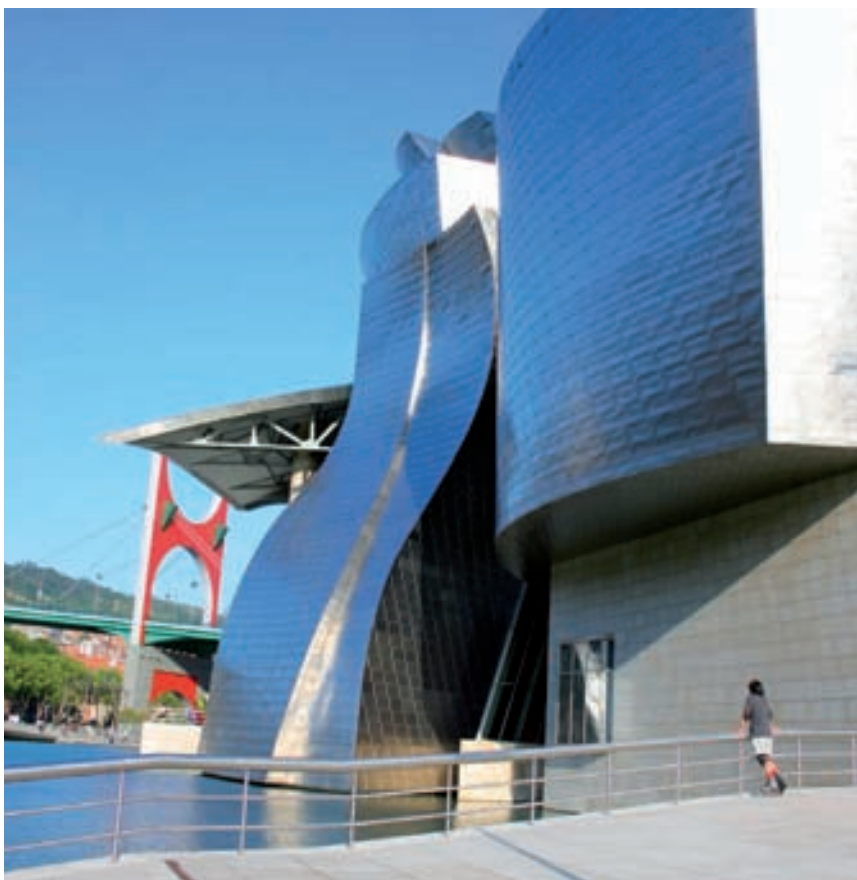
- une utopie économique : compétitivité mondiale, image et attractivité des villes ;
- une utopie sociale : appartenance, identité, inclusion sociale, dialogue interculturel ;
- une utopie politique : communautés, démocratie participative, nouvelle gouvernance ;
- une utopie culturelle : de la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle ; la créativité n'est pas l'expression d'un don naturel réservé à quelques uns.

Utopie ou idéologie, la frontière entre les deux genres est parfois subtile et varie selon la représentation que chaque personne se fait de l'ordre établi qui lui convient. Le lecteur pourra sans surprise contester l'in-

“La « ville créative », version territorialisée de l'économie créative, s'ajoute ainsi à la liste régulièrement renouvelée des modèles de développement urbain.”

interprétation que nous proposons de l'usage de la notion de « ville créative ».

Revenons d'abord sur les deux modèles proposés par les chercheurs anglo-saxons. Le britannique Charles Landry travaille à l'échelle de la ville et des transformations du paysage urbain, tandis que l'américain Richard Florida analyse les corrélations statistiques entre la performance économique des villes et l'importance dans ces villes d'une catégorie de population qu'il nomme « classe créative ». Alors que Richard Florida travaille les données économiques et démographiques à l'échelle des aires métropolitaines américaines, Charles Landry nous montre la régénération par la culture des villes industrielles du Nord de la Grande Bretagne. D'autres travaux, en Europe, aux États-Unis et même en Chine, confirment l'existence d'un modèle de régénération de ce genre : des quartiers industriels abandonnés sont réinvestis par des artistes en recherche de locaux peu chers, vastes, modulables et habitables ; la vie artistique et les échanges entre créateurs et amateurs attirent des outils de diffusion des œuvres, comme des galeries, voire des équipements culturels publics, ainsi que des activités offrant des lieux de rencontre et de loisirs, comme les bars, les restaurants et les night clubs. La redécouverte de ces quartiers populaires par des classes moyennes cultivées en recherche d'émotions nouvelles peut les inciter à venir s'y installer. L'attractivité retrouvée de ces quartiers entraîne à son tour une gentrification de la population et une revalorisation foncière et immobilière. Les artistes sont alors souvent contraints de quitter le quartier et sont remplacés par des activités créatives, telles la publicité, la production multimédia ou le design, qui peuvent supporter l'augmentation des loyers. Et le cycle recommence dans un autre quartier en déclin économique. L'analyse des quartiers culturels et districts



MUSÉE GUGGENHEIM BILBAO © ALICE-ANNE JEANDEL

créatifs rejoint celle de la « classe créative » de Richard Florida sur deux points. Le premier point est que les artistes, professions intellectuelles et autres créatifs recherchent des espaces qui répondent à leurs besoins personnels et professionnels, en l'occurrence des lieux d'animation culturelle propices à l'échange d'idées et au partage d'émotions, qui permettront l'émergence apparemment fortuite de nouvelles combinaisons d'idées. Le second point est la capacité qu'ont eu ces deux chercheurs à inscrire leurs travaux dans l'économie de la connaissance, en vendant presque à l'échelle du globe leur théorie et les préconisations politiques qu'ils en tirent. De sorte qu'aujourd'hui leurs études font référence dans le monde de la politique économique et de l'aménagement, même si nombre de recherches scientifiques en ont montré les limites opérationnelles, voire méthodologiques et conceptuelles. Le succès de ces thèses vient

de ce qu'elles proposent une nouvelle vision de la ville, un futur possible qui s'est transformé en une utopie politique et urbaine, moteur de l'action politique, au risque d'engendrer des inégalités économiques et sociales.

“Le discours des édiles municipaux mettent en avant le rôle social des artistes dans des quartiers socialement et économiquement défavorisés, et appuient financièrement des opérations d'échanges culturels entre artistes et habitants : la valorisation du potentiel créatif de chacun au profit du développement personnel et de l'harmonie sociale.”

“Si l'économie créative continue de se développer sur ces principes de concurrence exacerbée entre les « stocks de talents » des territoires, le modèle de la ville créative dans sa version communautaire et sociale deviendra une utopie dont l'horizon de réalisation sera de plus en plus lointain.”

UNE UTOPIE POLITIQUE ET URBAINE

Une première lecture critique du modèle de la « ville créative » porte sur son ambivalence, tantôt nouvel avatar du capitalisme libéral mondialisé, tantôt prototype de société communautaire viable. Côté idéologie libérale, l'émergence des villes créatives repose sur la création d'avantages comparatifs à l'échelle internationale, ici les industries créatives, l'archétype étant le cinéma hollywoodien. Ces avantages comparatifs sont en permanence remis en question par la concurrence entre territoires, y compris pour Hollywood quand la main d'œuvre créative est moins chère au Canada ou au Maroc. L'utopie d'un modèle économique qui assurerait une croissance à long terme trouve déjà ses limites dans les villes qui ont amorcé le virage créatif il y a moins de vingt ans. Néanmoins, les villes rivalisent de nouvelles stratégies culturelles susceptibles d'attirer la « classe créative », ces « talents » qui vont créer de la valeur ajoutée grâce à leurs capacités créatives. Dans le domaine de la finance internationale, la distribution de bonus aux traders est le symptôme, au sens clinique du terme, de cette course à l'attractivité entre les territoires, quitte à faire fi de l'accroissement des inégalités sociales qui se creusent. On devine les risques d'implosion d'un système qui généraliserait les très hauts revenus d'un certain nombre de « talents » au détriment des populations qui

n'ont pas de capacités créatives valorisables par les entreprises en milieu très concurrentiel.

À l'inverse de ce modèle de la ville créative très centré sur le développement économique, certaines approches insistent sur le volet cohésion sociale des communautés créatives. Les « talents » ne sont plus le cœur de la dynamique. Ici, les artistes représentent l'avant-garde non seulement culturelle mais aussi sociale, voire politique, des transformations urbaines. En dehors des quartiers culturels où les communautés d'artistes revendiquent effectivement une forme de résistance au capitalisme culturel, le discours des édiles municipaux mettent en avant le rôle social des artistes dans des quartiers socialement et économiquement défavorisés, et appuient financièrement des opérations d'échanges culturels entre artistes et habitants : la valorisation du potentiel créatif de chacun au profit du développement personnel et de l'harmonie sociale. La revalorisation économique et paysagère du quartier est quant à elle acceptable tant qu'elle ne dérive pas vers une gentrification qui remplace les artistes et les populations défavorisées par des créatifs et la classe moyenne très qualifiée à hauts revenus. La diversité culturelle, au sens ethnologique cette fois, est favorisée, au nom de l'interconnaissance, et non pour la valeur économique potentielle du cosmopolitisme prôné par Richard Florida. Certaines approches de cette « ville créative pour les citoyens »

intègrent même une réflexion sur la ville durable au sens écologique du terme. Enfin, la version la plus récente des propositions de Charles Landry plaide pour une gouvernance créative, qui développe une vision du futur de la ville, autour des notions de partenariat, de diversité culturelle, de démocratie participative, d'expérimentations sociales et institutionnelles. Cette vision communautaire et sociale de la ville créative a moins de cohérence idéologique que la version libérale de la ville comme terreau de l'économie créative capitaliste. Il s'agit plus de tendances perceptibles dans les discours, d'une utopie politique et urbaine en quelque sorte. Il existe certes des expérimentations à travers le monde, mais qui résistent difficilement au rouleau compresseur de la gentrification.

Le paradoxe fondamental de la « ville créative » repose sur le statut conféré à la créativité. S'agit-il d'une capacité partagée par tous, et que des politiques de formation, artistiques par exemple, peuvent encourager, au profit d'une société plus harmonieuse, d'un épanouissement des individus ? Ou bien s'agit-il d'un talent exceptionnel valorisé par un travail acharné, voire d'un don de la nature réservé à quelques uns, celui-là même que le capitalisme cherche aujourd'hui à transformer en valeur ajoutée ? En dépit des apparences, l'opposition n'est pas entre idéologie capitaliste libérale et utopie sociale renouvelée. Ou plutôt, si l'économie créative continue de se développer sur

ces principes de concurrence exacerbée entre les « stocks de talents » des territoires, le modèle de la ville créative dans sa version communautaire et sociale deviendra une utopie dont l'horizon de réalisation sera de plus en plus lointain.

Le capitalisme va continuer sa trajectoire classique d'exploitation des ressources rares, c'est-à-dire pour le moment la créativité des ingénieurs pour les innovations technologiques et la créativité artistique pour la création de contenus culturels. La convergence est même amorcée entre l'économie créative, l'économie numérique et l'économie dite « verte ». Parions que l'économie créative ne sera plus seulement le champ de l'économie culturelle mais que les stratégies créatives issues de ce type de capitalisme essaieront dans l'ensemble de l'économie pour répondre aux défis environnementaux et sociaux. Y aura-t-il alors assez de « talents » pour y répondre ? Soyons utopique et imaginons qu'il faudra bien développer les capacités créatives d'une plus grande part de la population pour y répondre. Restons réaliste, ou pessimiste, quand on sait que la diminution de la rareté d'une ressource en réduit toujours la valeur économique dans le système capitaliste. La connaissance et la créativité comme source de métiers rémunérateurs, voilà peut-être une utopie à venir !

L'ordre capitaliste a donc sa logique économique et territoriale. La « ville créative » qui privilégie la valorisation économique des individus peut être lue comme le *Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, où une caste dirigeante de « talents » mènerait une caste de

créatifs formatés par l'industrie culturelle et acceptant de bonne grâce leur servitude. À l'inverse, la « ville créative » qui privilégie le lien social et communautaire relève de l'utopie car elle remet en cause l'ordre capitaliste. Mais le propre de la créativité n'est-il pas de transcender les normes ? Le modèle du quartier culturel, dans ses premières phases de développement, est une forme d'auto-organisation à partir de l'anarchie initiale des quartiers industriels en déclin. La culture y imprime un nouvel ordre idéal, et la forme architecturale de ces morceaux de ville est le signe urbain de la société qui s'y est construite. Si E. Howard avait inventé la ville utopique des cités-jardins pour contrer l'anarchie de l'urbanisation lors de la révolution industrielle, la « ville créative » initiée par les artistes redonne le beau rôle aux centres urbains, comme le décrit la sociologue Jane Jacobs dès les années soixante. La ville permet la créativité grâce aux rencontres éphémères et aléatoires, si l'ordonnement du tissu urbain offre des lieux qui les autorisent.

À l'opposé des principes de la ville fonctionnaliste de la Charte d'Athènes, la ville créative n'existe aussi que par la mixité des fonctions. Pourtant, il ne suffit pas de planifier la mixité fonctionnelle et sociale pour qu'émerge un milieu créatif, et les opérations d'urbanisme créent souvent, en matière de ville créative, des coquilles vides. La faille vient peut-être de ce que les politiques s'inspirent de modèles élaborés dans des situations historiques et géographiques particulières, comme celles des grandes villes américaines. L'utopie est de croire que ces modèles

“Une première lecture critique du modèle de la « ville créative » porte sur son ambivalence, tantôt nouvel avatar du capitalisme libéral mondialisé, tantôt prototype de société communautaire viable.”

peuvent être dupliqués. L'espoir vient des artistes et créatifs qui inventent des futurs possibles et sont la respiration de sociétés urbaines souvent prêtes à se refermer sur l'ordre établi.

Christine Liefoghe,

Maître de conférences en géographie économique et urbaine,

Institut d'aménagement et

d'urbanisme de Lille, Université de Lille 1

Mél. : christine.liefoghe@univ-lille1.fr

La ville créative : utopie urbaine ou modèle économique ?

NOTES

1- Nous reprenons ici la distinction faite par le sociologue Karl Mannheim, en 1929, entre l'idéologie comme système de représentations qui vise à la reproduction de l'ordre établi, et l'utopie comme imaginaire social visant la rupture de l'ordre établi. On est proche de la définition que Paul Ricœur donne de l'utopie, comme fonction d'« exploration du possible » (*L'idéologie et l'utopie*, 1997).

LA 27^e RÉGION : UN LABORATOIRE POUR DE NOUVELLES POLITIQUES PUBLIQUES À L'ÈRE NUMÉRIQUE

Entretien avec **Stéphane Vincent**, propos recueillis par **Lisa Pignot**

Née des réflexions conjointes de l'ARF et de la Fondation Internet Nouvelle Génération (FING), la 27^e Région se présente comme un laboratoire de recherche et développement sur les politiques publiques à l'âge numérique et entend favoriser la production et l'échange d'idées innovantes entre les Régions. Son comité d'orientation, composé d'élus régionaux et de chercheurs, définit de nouveaux thèmes de travail qui sont au cœur des politiques régionales d'aujourd'hui et de demain, par exemple : quel lycée en 2020 ? Comment repenser l'innovation administrative ? Quels pôles de compétitivité dans 20 ans ? Stéphane Vincent, directeur de la 27^e Région, revient sur les objectifs qui guident cette démarche en s'appuyant sur quelques-unes des réalisations auxquelles à donné lieu l'opération *Territoires en Résidences* en 2009.

L'Observatoire – La 27^e Région se présente comme un laboratoire d'innovation publique soutenu par les Régions, dans quel contexte et à quelles fins a-t-il été créé ?

Stéphane Vincent - L'idée est née dans un ouvrage collectif, publié aux éditions Autrement en 2007¹. Nous y faisons le constat que les acteurs publics ne sont pas préparés aux transformations technologiques et sociales en cours. D'une part, beaucoup d'administrations pensent encore qu'il leur suffit de dématérialiser les services existants pour répondre aux défis des bouleversements numériques, alors que la transformation attendue est bien plus radicale. D'autre part, politiques et hauts fonctionnaires continuent à voir en l'utilisateur un *objet*, plutôt que d'y voir un *sujet* ; j'appuie un peu le trait, mais globalement le citoyen serait incapable de créativité et d'idées, et solliciter son expertise sur le fonctionnement des services publics serait une perte de temps... Chez les fonctionnaires eux-même, la capacité à contribuer est rigoureusement enca-

drée : l'obligation de réserve dont ils font l'objet date d'une mesure jurisprudentielle de 1983 ! À l'heure de l'Internet, comment peut-on s'arquerbouter sur des mesures aussi éculées ? En fait, depuis toujours, le processus est invariablement le suivant: des élus décident, des fonctionnaires exécutent, et délivrent des services à des populations qui n'y ont pas été associées, quand elles n'ont pas déjà construit leur propre réponse.

Nous pensons que l'ensemble de cette vision est en décalage avec les modèles qui transforment aujourd'hui la société, de *l'open source* à l'innovation sociale. On pourrait objecter que la démocratie participative a apporté une lueur d'espoir : c'est vrai, si ce n'est qu'elle intervient surtout aux moments nobles du processus, à savoir celui de l'arbitrage politique, et même le plus souvent le moment du vote. Mais une fois la décision prise, suis-je encore associé à la mise en œuvre ? ou dois-je faire confiance à cette boîte noire qu'est la machine politico-administrative ? Il nous semble qu'une forme de co-création

de l'action publique bien plus large est possible.

C'est donc pour examiner de près ces questions et imaginer des approches différentes, que nous proposons dans cet ouvrage de créer une région expérimentale, une utopie, un laboratoire pour les 26 « vraies » régions. Ce qui n'était alors qu'une page en conclusion d'un livre est devenu réalité. Avec le soutien de quelques personnes dont un élu sensible à ces questions², nous avons proposé à l'Association des

“Nous avons proposé à l'Association des Régions de France et à la Caisse des Dépôts de créer un lieu d'expérimentation neutre, où imaginer et tester des politiques publiques différentes, sans contrainte ni parti pris idéologique.”

“Le ministère des Finances du Danemark s’est doté d’un laboratoire, le MindLab, chargé d’aider les fonctionnaires à faire la chasse aux incohérences administratives et inventer des méthodes pour créer plus d’échanges entre les services. (...) l’administration associe les gens à la résolution de leurs propres problèmes, dans une véritable logique d’innovation sociale.”

Régions de France et à la Caisse des Dépôts de créer un lieu d’expérimentation neutre, où imaginer et tester des politiques publiques différentes, sans contrainte ni parti pris idéologique. Nos financements sont publics, et tout ce que nous produisons est ouvert et remis dans le collectif. Les 26 présidents de Région ont donné leur accord lors du Congrès des régions fin 2007, et l’équipe a été constitué mi-2008. Nous sommes pour l’instant trois salariés et le programme est incubé à la Fing (Fondation Internet Nouvelle Génération). Notre objectif est d’expérimenter, avec la complicité des Régions, de nouvelles formes

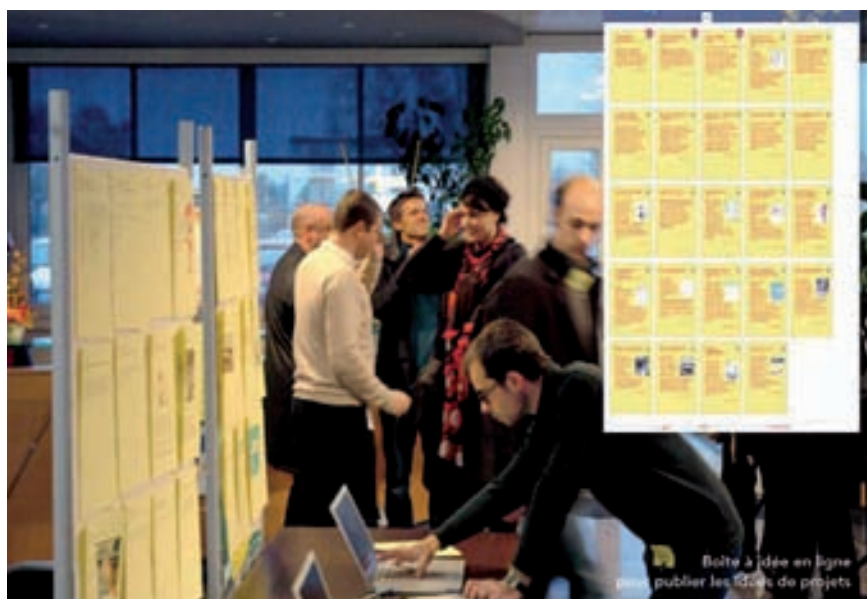
d’ingénierie publique et d’en tirer des enseignements politiques à leur attention. Un comité d’orientation³ nous aide à garder le cap...

L’Observatoire – Il y a, en France, un terreau fécond en matière d’innovation sociale, souvent portée à bout de bras par des acteurs de la société civile (associations, acteurs du développement local), la 27^e Région a-t-elle pour objectif d’amener les élus à intégrer cette dimension dans leur politique publique ?

S. V. - Tout à fait. S’il fallait préciser notre approche de l’innovation

sociale, je dirais que nous cherchons à faire entrer au cœur des Régions l’innovation « par les gens, pour les gens », qui passe par des changements de comportements. Dans cette définition, chacun est invité à prendre une part active à l’innovation, du fonctionnaire à la personne de la rue, sans restriction mais avec une attention toute particulière pour les publics habituellement exclus. Il faut également rappeler les vertus émancipatrices de l’innovation sociale : lorsqu’elle porte ses fruits, elle rend les gens plus autonomes plutôt que de les enfermer dans des solutions préfabriquées. Par ailleurs, l’expression « innovation sociale » est un faux ami ; elle ne couvre pas seulement les champs sociaux comme l’insertion ou la grande pauvreté, mais peut s’appliquer à tous les domaines de l’intérêt général, jusqu’au numérique ou au développement durable.

À l’origine, les Régions sont surtout attentives à l’économie sociale et solidaire, créatrice d’emplois nouveaux, utiles et durables. Elles ne réalisent pas toujours qu’il y a également là l’embryon d’une culture, des concepts et des méthodes différentes dont elles pourraient directement s’inspirer dans leur fonctionnement et dans leurs politiques. L’innovation (qui plus est lorsqu’elle est d’ordre social), est souvent jugée bonne pour les autres,



© 27^e RÉGION

mais plus difficile à s'appliquer à soi. Pour autant, il faut se garder de caricaturer : il y a au sein des administrations une capacité d'innovation très grande, en dépit de l'obligation de réserve dont je parlais précédemment. Une majorité des agents que je rencontre passent leur temps à inventer des stratégies de contournement,

tère des Finances du Danemark qui s'est doté d'un laboratoire, le MindLab, chargé d'aider les fonctionnaires à faire la chasse aux incohérences administratives et inventer des méthodes pour créer plus d'échanges entre les services. Dans ces deux exemples, l'administration associe les gens à la résolution de leurs propres problèmes,

Malheureusement, ces questions ne sont pas perçues comme nobles d'un point de vue politique, et ne passionnent pas beaucoup d'élus. Ils sont nombreux à s'en plaindre dans le quotidien, mais bien peu à faire preuve d'une réflexion critique et solide sur le dogme politico-administratif en vigueur. Ce n'est pas non plus dans la focale des think tanks, qui n'envisagent que la partie visible des politiques publiques. Un exemple parmi d'autres : un nombre croissant de politiques publiques européennes, nationales et régionales prennent la forme d'appel à projets... quel est le sens réel de ce mode d'intervention ? contribuent-ils vraiment à produire des projets innovants, transformateurs, émancipés ? Ce ne sont pas les audits qui vont nous le dire... il faudrait que des élus acceptent des mandats politiques autour de l'expérimentation sociale, de la créativité ou de la co-conception, ou même de l'économie, chère à Pierre Calame. Je vois des élus sensibles à ces questions, mais qui ont besoin d'être épaulés, qu'on mette « des mots sur leur maux ». Pour l'heure, dans les précédentes mandatures, je note qu'être délégué à la modernisation administrative passait presque pour une sanction ! Nous sommes clairement dans un angle mort de la réflexion politique. C'est très étrange, au fond, car à l'heure où l'on dit que toutes les politiques se ressemblent, il y aurait là des marges de manœuvre totalement nouvelles à explorer. Comme le dit Pierre Calame, « l'essentiel est aux cuisines⁶ ». Mais peut-être préférons-nous rester au salon...



à imaginer des arrangements « pour y arriver malgré le système ». Mon sentiment est qu'il est précisément temps de mettre au grand jour l'ensemble de ces pratiques souterraines, de comprendre comment les gens s'y prennent vraiment et d'inventer des solutions avec eux, plutôt que de leur plaquer des pratiques « rêvées ». Le Comté du Kent, en Grande-Bretagne, s'est doté en interne d'un laboratoire d'innovation sociale, le SILK⁴. Son rôle est d'inciter l'administration à réfléchir sur ses propres pratiques, et à développer des méthodes pour associer les utilisateurs à la conception des politiques du Comté. C'est ainsi qu'une politique au profit des familles monoparentales a été intégralement conçue avec et par les parents eux-mêmes. Au Danemark, c'est le minis-

trère des Finances du Danemark qui s'est doté d'un laboratoire, le MindLab, chargé d'aider les fonctionnaires à faire la chasse aux incohérences administratives et inventer des méthodes pour créer plus d'échanges entre les services. Dans ces deux exemples, l'administration associe les gens à la résolution de leurs propres problèmes,

Si l'on se remet dans une perspective historique, nous souffrons en France du fait que le « nouveau management public » n'a jamais été remplacé. C'est un mode de gestion comptable emprunté à l'entreprise et que l'on applique à nos administrations depuis les années 70. Or, il n'est plus adapté à la société d'aujourd'hui. Une bonne partie de ce qui en est sorti (le *consulting de masse*, la production effrénée d'audits, ou encore la rigidité implacable des marchés publics) a contribué à appauvrir la vision de l'acteur public, et à éloigner les populations de leur administration, le plus souvent sans atteindre les gains efficacité/coût attendus⁵.

L'Observatoire – Quelles sont les activités de la 27^e Région et quels sont les thèmes de politiques régionales sur lesquels elle travaille ?

S. V. - Nous avons 4 grands types d'activité. La première d'entre elles est assez classique : il s'agit d'un travail de veille, en France et à l'international, pour tout ce qui a trait à l'inn-

“L’activité qui mobilise le plus notre attention est l’expérimentation en immersion, dans l’espace public.

C’est vraiment là que nous pouvons tester, avec et pour la communauté locale, de nouvelles formes d’ingénierie. Nous avons pour cela imaginé et conçu un programme, appelé « Territoires en résidences », qui passe par la co-production, avec les Régions et les acteurs locaux, d’une quinzaine d’expérimentations sociales entre 2009 et 2010.”

vation sociale et numérique. Dans ce domaine nous essayons d’éviter la compilation de bonnes pratiques. L’objectif est davantage de décrire les méthodes et le processus qui ont été suivis, que de chercher à généraliser des résultats, qui, par nature, sont rarement transférables. Chaque année, nous organisons un déplacement pour des élus qui souhaitent aller à la rencontre d’approches innovantes ; c’est ainsi que nous avons rencontré une vingtaine d’initiatives innovantes à Londres, pendant 3 jours, en mars dernier⁷. Nous participons à des cercles d’échanges français, tels les Pactes Locaux, et à tout ce que produisent les réseaux innovants de développement local et de participation, mais nous sommes également actifs dans le réseau SIX – Social Innovation Exchange, piloté par la Young Foundation à Londres, et les réseaux de designers sociaux (EMUDE, DESIS), le réseau italien Kublai ou l’agence espagnole Iniciativa Joven, en Estremadure. En avril prochain, nous publions à la Documentation française « Design des services publics », un guide illustré des pratiques les plus intéressantes que nous avons identifiées.

Notre seconde activité est la prospective créative, ou « design prospectif ». La prospective territoriale est fami-

lière aux collectivités qui la pratiquent depuis longtemps. Le problème est que les méthodes s’appuient encore largement sur l’expertise d’une minorité et sur des formats classiques, alors qu’il nous semble possible de mobiliser une grande variété de formats (photo, vidéo, théâtre), et de populariser la prospective pour y associer un public beaucoup plus large. Lors d’une expérience menée avec la Région Nord-Pas de Calais, nous avons produit six petits films mettant en scène la vie fictive de six « ch’tis » en 2038 ; la presse a trouvé les spots

sur *Youtube*, et le journal télévisé de France 3 ainsi que la presse gratuite ont réalisé que leur région travaillait sur le long terme ! Nous essayons également de voir comment produire une prospective réellement transformatrice, qui s’inscrive dans le réel et ne produise pas que des rapports.

Nous expérimentons également de nouvelles formes d’événements. En effet, la réunion, qu’elle soit publique, devant plusieurs centaines de personnes (commission permanente, conférence, débat public), ou restreinte à quelques unes (réunion de service ou de travail), est un élément central dans le système de production des administrations. Dans l’usine du début du siècle, cet élément central était le métier à tisser ou la machine-outil ; dans les collectivités, c’est la réunion ! Pourtant, peu de choses mobilisent aussi peu d’attention que la façon de se réunir ou les conditions de succès des réunions, le sens qu’elles ont dans l’ensemble du processus de décision, etc. Toutes se ressemblent, en général pour le plus grand désarroi des participants... Nous organisons avec les Régions des événements qui s’inspirent des nouvelles pratiques issues de la communauté du logiciel



LE CAMPUS OUVERT

Le Conseil Régional de Champagne-Ardenne investit actuellement trente huit millions d'euros pour remplacer les bâtiments vétustes du lycée Jean Moulin à Revin, au fond d'une vallée en forte difficulté économique. Le projet architectural choisi qui sortira de terre en 2013, est très ambitieux. Mais suffira-t-il à inverser la courbe des inscriptions, aujourd'hui en baisse et à résoudre les difficultés auxquelles doit faire face le lycée ? De mars à juin 2009, une équipe de « Territoires en résidences » s'est immergée au sein du lycée pour imaginer un nouveau fonctionnement dans l'établissement. L'idée s'impose très vite que l'un des grands enjeux est d'ouvrir le lycée sur la ville, la société, son environnement. D'abord par la construction de récits fictifs avec les enseignants et les lycéens, puis le prototypage rapide d'idées proposées par les lycéens (*le Campus Wall*), la production de cartes-solutions pour imaginer ensemble des pistes possibles. Douze projets vont progressivement émerger de la communauté du lycée, du plus simple au plus élaboré, à court ou à long terme : on y trouve, pêle-mêle, le Jardin Aromatique, la Grande médiathèque, le Pique-nique autour du carnet de correspondance, le club Haute Qualité Environnementale, Electrotech'Artistique, Papi dans la classe... À noter également : les lycéens ont travaillé sur les plans du futur lycée, puis fait leurs propositions à l'architecte du futur établissement qui s'est engagé à les intégrer (accès aux salles informatiques, acoustique, etc.).

libre, des barcamps – « non conférences » prenant la forme d'ateliers-événements participatifs – et des ateliers créatifs. Nous avons par exemple testé un service de micro-blogging au sein d'un hémicycle régional, pour que chacun puisse enrichir la discussion en temps réel. Chaque année, en « off » du Congrès des Régions, nous invitons des élus régionaux à une journée créative. Cette année, à Marseille, la veille du Congrès des Régions et à quelques semaines des élections régionales, nous leur propositions à 70 agents, élus, habitants, de préparer les élections régionales de... 2028 !

Mais l'activité qui mobilise le plus notre attention est l'expérimentation en immersion, dans l'espace public. C'est vraiment là que nous pouvons tester, avec et pour la communauté locale, de nouvelles formes d'ingénierie. Nous avons pour cela imaginé et conçu un programme, appelé « Territoires en résidences », qui passe par la co-production, avec les Régions et les acteurs locaux, d'une quinzaine d'expérimentations sociales entre 2009 et 2010. Ce programme, qui détourne le principe des résidences d'artistes, s'inspire pour partie de Parcs en résidences⁸, mené par nos amis des Parcs naturels régionaux, et de DOTT, mis en place en 2007 et 2009 par le Design Council en Grande-Bretagne⁹. Grâce

à la Commission européenne qui nous soutient, nous cofinançons ces expériences. C'est essentiel si nous voulons conserver une partie des arbitrages et ne pas être dans la posture d'un simple prestataire.

L'Observatoire – En quoi consiste plus précisément le programme « Territoires en résidences » et dans quelle mesure peut-il aider les régions à imaginer de nouvelles façons de concevoir les services destinés aux habitants ?

S. V. - Le principe de « Territoires en résidences » est simple : une petite équipe de trois ou quatre personnes, composée en général d'un ou deux designers de service, d'un sociologue ou anthropologue, de chercheurs spécialisés, de programmistes ou d'architectes, d'innovateurs sociaux ou numérique, va passer plusieurs semaines au sein d'une communauté de personnes. À partir d'un thème ou d'un mot d'ordre (repenser la maison de santé, lutter contre le consumérisme lycéen, ouvrir le campus sur la société, activer numériquement le territoire), ils vont aider les habitants à concevoir ensemble des solutions, des améliorations à des services existants, à court et à long terme. Le protocole est assez précis : le coût total de la résidence ne doit pas excéder 30 000 euros TTC ; la résidence ne doit pas durer plus de 3 à 4 mois ; les résidents entreront

en immersion au moins 3 semaines complètes, chez l'habitant, en observant une phase d'exploration, une phase de conception, et une phase de prise en main ; enfin, ils devront documenter en temps réel leur travail, via un blog¹⁰, une couverture photo voire un podcast, et une publication au terme de la résidence.

Le thème et le lieu sont choisis sur le mode de la cooptation, au fil de nos rencontres avec les Régions, les élus locaux ou les dirigeants des structures où nous prévoyons une résidence. Notre objectif est de couvrir tous les « hauts lieux » de l'action publique régionale, dans ses principaux champs de compétences : nous menons déjà des résidences dans deux lycées en Champagne Ardenne (dont le lycée Jean Moulin à Revin, voir l'encadré) et bientôt en Rhône-Alpes, dans une future maison de santé en Auvergne, dans un quartier de la rive droite de Bordeaux en Aquitaine et de Rennes en Bretagne. Aujourd'hui nous aimerions trouver une gare, une maison de l'emploi ou encore un espace public numérique – ce que nous préparons pour 2010 avec la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur. Une université est également prévue. Et nous venons de terminer une résidence au sein même du cabinet de la Région Nord-Pas de Calais, avec des élus comme terrain d'exploration...

La résidence terminée, l'objectif est d'une part que la communauté locale soit en mesure de mener ses projets de façon autonome, d'autre part que nous en tirions des enseignements méthodologiques et politiques avec la Région et l'ensemble des Régions réunies au sein de l'Association des Régions de France. Si les Régions veulent ouvrir l'ensemble de leurs

lycées (cf. encadré), doivent-elles intégrer cette dimension dans leur « schéma fonctionnel régional des lycées » ? Introduire le 1% innovation sociale dans leurs appels d'offres lorsqu'elles lancent des marchés pour les lycées ? mettre sur pied une brigade d'intervention créative ? L'objectif n'est pas de tirer des enseignements généralisables à tous les

contextes, mais bien d'enrichir leur grille de lecture, d'imaginer des solutions différentes.

Entretien avec **Stéphane Vincent**
Directeur de projet à la 27^e Région

Propos recueillis par **Lisa Pignot**
Rédactrice en chef

à paraître DESIGN DES POLITIQUES PUBLIQUES



La 27^e Région : un laboratoire pour de nouvelles politiques publiques à l'ère numérique

NOTES

1- Le défi numérique des territoires – repenser l'action publique ; Éditions Autrement, Mars 2007

2- Christian Paul, député de la Nièvre et vice-président de la Région Bourgogne
3- On y trouve notamment Bernard Stiegler (Ars Industrialis), Claudie Lebreton (Président des Côte d'Armor), Marjorie Jouen (Comité des Régions), Alain Cadix (École nationale supérieure de création industrielle), des élus régionaux, etc.

4- Social Innovation Laboratory of Kent, créé par Sophia Parker

5- Pour s'en convaincre, on lira l'article « Vers une révolution du service public ? Sur la conception des services d'intérêt général », Marjorie Jouen, numéro de décembre 2009 de *Futuribles*

6- « Mission Possible », Pierre Calame, 1993

7- Le bilan de ce déplacement est téléchargeable sur www.la27eregion.fr

8- En 2008, 5 collectifs d'artistes vont passer plusieurs jours dans tout le Massif central pour « repenser l'accueil » ;

9- En 2007, une dizaine de projets associant des designers et les habitants ont été menés sur toute la région du North East England. La même opération débute actuellement dans les Cornouailles ;

10- www.territoiresenresidences.net

VILLES CRÉATIVES OU VOISINAGES DYNAMIQUES ?

DÉVELOPPEMENT MÉTROPOLITAIN ET AMBIANCES URBAINES

Terry Nichols Clark, Stephen Sawyer

Nous constatons que la culture est un moteur du développement métropolitain. L'étude que nous présentons ici vise à renforcer les politiques d'équipements culturels par des politiques de valorisation des « ambiances urbaines ». Grâce à une approche pluridisciplinaire, l'équipe de recherche se propose de mettre en œuvre une façon nouvelle d'étudier les pratiques culturelles en exploitant les résultats de recherche acquis dans différentes métropoles mondiales, notamment aux États-Unis. Notre conviction est que les ambiances culturelles des villes et quartiers sont un des éléments majeurs de l'attractivité métropolitaine et que ces ambiances sont le résultat d'une co-construction entre les pouvoirs publics, les fournisseurs de services culturels et les habitants.

Si l'attractivité d'une métropole se mesure au nombre de grands équipements (pour le tourisme et la compétition mondiale) et de petits équipements (pour la cohésion sociale et l'insertion des quartiers difficiles), nous voulons démontrer qu'elle est encore davantage le produit de la conjonction de différents modes de « consommation culturelle ». Cette nouvelle approche aura des incidences fortes sur la manière de concevoir les politiques culturelles. Elle n'implique plus en effet de choisir entre « grands projets » d'une part et soutien aux cultures populaires d'autre part ; ce qu'elle vise avant tout, c'est de travailler à partir des *ambiances* existantes, de les valoriser ou de les orienter. Il s'agit alors moins de partir d'un a priori sur ce qu'est la culture que d'une réelle compréhension des pratiques quotidiennes et de leurs rapports avec les équipements.

Ainsi, en mobilisant des théories récentes sur le rôle de la culture et de la consommation culturelle dans la ville du XXI^e siècle, nous souhai-

tons passer d'une cartographie des équipements culturels à une cartographie des ambiances et des modes de consommation culturels. La ville du XXI^e siècle est désormais autant un lieu de consommation qu'un lieu de production. D'après Richard Florida, les citadins opposent de moins en moins lieu de travail à lieu de loisir. Les autorités publiques et les citadins cherchent à fusionner travail et loisir et définissent la ville comme un kaléidoscope de lieux offrant un mélange unique d'histoire, de vie de quartier et d'aménagements culturels. En somme, ce n'est plus en fonction d'une distinction nette entre consommation et production dans un quartier ou une commune que l'on choisit son lieu de résidence. C'est la perspective sur les opportunités culturelles et les structures mises en place qui importe.

Loin de nier l'importance de l'infrastructure, notre contribution systématisera la compréhension des *ambiances urbaines* dans leurs rapports quotidiens avec les infrastructures. Paris, comme nous le montrerons, est animé

d'une quinzaine d'*ambiances* dont chacune est essentielle pour bâtir la politique culturelle de la métropole de demain.

QU'EST-CE QU'UNE « AMBIANCE URBAINE » ?

Considérer un quartier du point de vue de son *ambiance* ne privilégie pas tant le nouveau résident en quête d'une école, d'infrastructures diverses proches de son lieu de travail que le consommateur culturel qui entend bien tirer profit de la « vie » du quartier, des loisirs, des expériences nouvelles susceptibles d'enrichir son quotidien. À ce titre, un supermarché n'est pas seulement un lieu où l'on achète des vivres, où l'on travaille ; il devient une occasion de consommer de façon équitable, de découvrir les cuisines exotiques et/ou de rencontrer d'autres personnes partageant ces mêmes intérêts. De même, le vieux café de quartier est bien plus qu'un simple lieu de restauration : il incarne l'âme du lieu, il est le gardien de son authenticité. C'est sans doute

“Les autorités publiques et les citoyens cherchent à fusionner travail et loisir et définissent la ville comme un kaléidoscope de lieux offrant un mélange unique d’histoire, de vie de quartier et d’aménagements culturels.”

Baudelaire qui a le mieux capté l’impact de cette « idée » du lieu, de la chose, lors de ses déambulations dans l’exposition universelle de 1855 : « [...] les mets ne différaient les uns des autres, abstraction faite de leur utilité ou de la quantité de substance nutritive qu’ils contiennent, que par l’idée qu’ils révèlent à la langue ». Dans la droite ligne de la pensée de Baudelaire, les infrastructures, les lieux de vie, les aménagements nous aident à formuler l’idée que l’on se fait du quartier, une idée dont l’impact est fondamental et guide les choix et les pratiques des résidents, présents ou futurs. Le quartier devient un lieu à apprécier, à goûter, à habiter. L’ambiance ne se résume donc pas à un espace où vivre et travailler ; c’est un lieu d’identification dessiné par nos désirs et nos rêves, défini par un imaginaire.

Au croisement d’un lieu et d’une atmosphère, l’ambiance est donc bien plus qu’une salle de musique, un musée, un festival en plein air ; elle doit aussi prendre en compte les gens dans la rue, le mélange d’activités commerciales et résidentielles, la diversité des cafés et restaurants – les petites choses qui font que l’on se sent bien dans un quartier, que l’on a envie d’y rester. Ce projet entend offrir les outils de mesure de ces ambiances urbaines qui déterminent, plus qu’on n’a voulu le croire, les choix concrets des habitants, qui devraient déterminer davantage les choix concrets des politiques d’aménagement.

Nous cherchons donc à renouveler les perspectives en matière de politique publique de la culture, aider les autorités publiques et leurs partenaires privés à valoriser l’image d’un quartier, tels sont les objectifs de notre étude qui offrira, de surcroît, les outils nécessaires pour mesurer les coûts et les retombées d’un projet d’envergure. Le rôle fondamental de la culture dans le développement urbain n’est plus à démontrer. Mais notre compréhension du paysage culturel reste partielle, limitée à une mesure quantitative des équipements, ou à une impression subjective des atmosphères urbaines. Notre étude vise à faire sortir du flou les motivations qui déterminent les choix culturels, leurs effets sur la consommation culturelle. Nous montrerons que ces choix ne relèvent pas uniquement de préférences personnelles ; leur incidence sur l’organisation de la ville se trouvera enfin mesurée de façon concrète.

La mesure concrète de ces ambiances sera précieuse pour les autorités publiques et leurs partenaires privés qui manquent cruellement d’informations en matière de prospective : comment valoriser l’image d’un quartier ? Quels outils permettent de mesurer les effets à court et moyen terme d’un projet culturel de coût important ? Comment déterminer les types d’aménagements culturels les plus efficaces (festivals, musée, scène, théâtre, cinéma) ? Comment structu-

rer la vie culturelle d’un quartier pour contribuer à l’intégration et l’emploi ? Nous avons développé de nouvelles méthodes pour mesurer les ambiances en les corrélant aux indicateurs plus traditionnels que sont l’emploi, la démographie, les coûts environnementaux, l’engagement civique et la participation politique. Ces informations seront essentielles pour l’élaboration des prochaines politiques culturelles de Paris Métropole.

Une cartographie des ambiances qui structurent la vie quotidienne de Paris Métropole et sont susceptibles, dans les vingt prochaines années, d’y attirer Francilien(ne)s, Européen(ne)s, étranger(e)s du reste du monde, reste à faire. Cartographier la capitale culturelle relève désormais de l’urgence à en croire des études récentes (Davezies) qui montrent que l’Île-de-France doit faire face à un déficit croissant de consommation des Parisien(ne)s. Renforcer la consommation culturelle dans Paris Métropole est donc un enjeu essentiel pour les années à venir, d’autant que le Paris de 2030 sera culturellement polycentrique, bouleversant ainsi nos représentations de la ville. Cette nouvelle géographie, qui n’aura plus pour schéma directeur le rapport centre-périphérie, exigera une nouvelle répartition des équipements, de nouvelles politiques adaptées aux nouvelles pratiques culturelles, aux nouvelles dynamiques de consommation culturelle, conçues cette fois à

des micro-échelles, au nouveau réseau d'*ambiances* urbaines.

Historiquement, les grands moments de l'urbanisation de Paris ont toujours été préparés par des bouleversements dans la façon de concevoir la ville : le premier plan de Voltaire s'inspirait des rêves utopiques des Lumières ; la commission des artistes de 1793 était issue de nouveaux rapports transversaux entre des quartiers qui avaient été économiquement, socialement et administrativement séparés sous l'Ancien Régime ; le plan de Paris de Haussmann et de Napoléon III est né d'une culture électorale contestataire consécutive à la création d'élections municipales à Paris sous la Monarchie de Juillet. Nous allons être les témoins, dans les trente prochaines années, de bouleversements similaires dans notre façon de concevoir la ville ; ce projet vise à donner à Paris Métropole les moyens de se « ré-imaginer » en conséquence.

Nous générons une base de données qui enregistre les équipements culturels pour tous les départements de Paris Métropole par code postal. Quatre départements seront concernés par cette étude : Paris, Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis et Val-de-Marne. La base de données s'intéressera à une cinquantaine d'équipements culturels du plus « léger » au plus « lourd » (en termes de coût mais aussi d'organisation et d'infrastructure) : cafés, caves, fromageries, restaurants, librairies, galeries d'art, cinémas, théâtres, centres chorégraphiques, scènes musicales, monuments historiques, universités, stades...

Les équipements seront ensuite analysés, par code postal, en fonction de quatre variables : le nombre, la densité, la variété et, si possible, la qualité. La base de données tiendra également compte d'autres indicateurs, plus traditionnels, classés selon trois critères : le critère social (taux de chômage, type de contrat d'embauche, âge, taux et

type de criminalité) ; le critère politique (niveau d'engagement associatif, niveau d'abstention, nombre de militants) ; le critère environnemental (niveau de pollution, taux de déchets, recyclage, coût carbone des ménages). Nous avons procédé à la collecte et à la construction d'une base de données qui servira de support à toute analyse ultérieure. Nos données s'appuient principalement sur les statistiques fournies par l'INSEE, les mairies du Grand Paris, l'APUR, et le ministère de la Culture, mais aussi, de vastes informations tirées directement du Web par le biais d'un « web-crawler ».

L'analyse de cette base de données se fera en vue d'identifier une quinzaine de types d'*ambiances* dans le Paris Métropole. En déterminant les pratiques quotidiennes qui correspondent à ces différents types d'*ambiances*, nous analyserons à la fois l'impact des équipements isolés ainsi que leur rôle dans l'ensemble de l'offre culturelle d'un quartier ou d'une commune. Nous proposons, à titre d'exemple, quelques types d'*ambiances* potentielles (voir la note en fin d'article).

- A. L'ambiance « Vivre à la campagne en plein cœur de Paris » : cette annonce de type publicitaire correspond à un rêve cher à certains citadins. Les espaces verts, les parcs mais aussi les vélos, les restaurants et supermarchés bios, contribuent à créer le sentiment de vivre en harmonie avec la nature en plein cœur de la ville. Le résultat est une *ambiance* dans laquelle les citadins se définissent davantage à travers leur rapport avec la nature.

- B. L'ambiance « vieux Paris » : nous connaissons tous le Paris de Carnet, de René Char, de Jacques Brel, ou plus récemment, celui de Jean-Pierre Jeunet dans le film *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*. Attraction ou épouvantail, cette ambiance, avec ces petits cafés, musiciens, et poètes, est aussi reconnaissable qu'insaisissable. Elle structure pourtant formes de consom-

mation et choix de résidence pour nombre de Franciliens, d'expatriés, de touristes qui viennent à Paris de partout dans le monde.

- C. L'ambiance « exotique » : Paris est une ville cosmopolite dont l'un des attraits est de convoquer sur sa scène la diversité du monde entier. Mais cette diversité n'est pas seulement attractive pour ceux qui y vivent, d'autres peuvent être attirés par les restaurants, magasins, et pratiques culturelles de ces quartiers. Cette *ambiance* peut devenir critère de choix de résidence.

Ces exemples sont amenés à être affinés et complétés en fonction des résultats de la base de données construite pendant la première étape.

ANALYSE ET RÉPARTITION DES AMBIANCES

Ambiances culturelles et aménagement urbain

Ce projet, coordonné par Francis Beaucire, Xavier Desjardins et une équipe d'étudiants en Master d'aménagement de Paris-1 Panthéon-Sorbonne, repose sur l'idée que, à l'heure où la ville est structurée en réseaux, penser l'aménagement culturel à travers le seul prisme de la proximité n'est plus suffisant. Les réseaux d'*ambiances* dégagés par la présente étude aideront à repenser l'aménagement du territoire pour le Paris Métropole des trente prochaines années. Les réseaux d'*ambiances* ainsi dégagés seront précieux pour repenser les rapports entre les citadins, leur milieu, leur ville et leur région. La politique d'équipements culturels est fondée sur le principe d'une localisation au plus près du public visé. On pense à l'implantation de théâtres dans des communes de banlieue dite populaire, à l'implantation de la Cité de la Musique dans le nord-est parisien. Toutefois, en raison d'une mobilité accrue et facilitée au sein de la métropole, les usagers de ces équipements ne sont pas toujours

“Quel est l'impact de la culture dans la mobilisation des citoyens ? Y a-t-il des *ambiances* qui favorisent la pratique de la « contre-démocratie » ?”

ceux qui habitent à proximité. Nous nous proposons de répondre à deux séries de questions : la géographie des *ambiances* culturelles est-elle modelée par les réseaux de transport (automobile ou transport collectif) ? Il s'agira d'étudier l'organisation spatiale d'une ambiance urbaine (par exemple l'*ambiance* exotique) afin de voir comment se structure sa géographie.

Deuxièmement, il s'agit d'étudier le rôle de quelques grands équipements culturels. Créent-ils des *ambiances* culturelles ? à proximité ou à distance ? Telles sont les questions que nous nous poserons pour étudier l'effet urbain de trois grands équipements culturels (on peut envisager d'étudier par exemple l'impact du théâtre de la Commune à Aubervilliers ou celui du théâtre des Bouffes du Nord, à Paris, sur les environs de la Porte de la Chapelle). Nous nous demanderons de quelle manière ces équipements peuvent créer à proximité (ou à certains nœuds des lignes de métro qui y mènent) des polarités et *ambiances* culturelles particulières.

La culture de la démocratie métropolitaine à l'âge de la défiance

Cette enquête, menée par Stephen Sawyer, pose la question des rapports entre les grandes métropoles et les nouvelles voies de la démocratie métropolitaine : les métropoles, seront-elles les berceaux de la participation démocratique au XXI^e siècle ? Un soutien

fort apporté aux cultures ou ambiances locales est-il le garant d'une vie démocratique robuste et vivace au XXI^e siècle ? La vision dite « toquevillienne » d'un État jacobin, surpuissant et centralisateur, est progressivement remplacée par un modèle plus nuancé laissant davantage de place à la vivacité de la société civile. La vigueur accrue de la vie associative culturelle dans les grandes villes de France depuis dix ans suggère que c'est précisément dans le domaine de la culture que la société civile est la plus robuste. Ce projet se propose d'analyser les rapports entre vie associative et participation politique dans les *ambiances* de Paris Métropole afin de comprendre leurs effets sur deux tendances de nos démocraties contemporaines.

Tout d'abord, les politologues constatent une transformation des formes de mobilisation politique en Europe. À l'heure où la mobilisation politique par classe sociale semblerait s'infléchir en faveur d'une mobilisation davantage déterminée par la culture et les identités (Houtman/Achterberg, 2008), nous nous proposons d'analyser l'impact des ambiances sur la mobilisation électorale. Certaines *ambiances* favorisent-elles une plus forte participation électorale ? Y en a-t-il, au contraire, qui sont propices à une forte abstention ? Lesquelles suscitent un intérêt particulier pour les questions locales, nationales ou européennes ?

Dans un deuxième temps, nous nous proposons également d'explorer l'hy-

pothèse d'une corrélation entre cartographie des ambiances et autres modes de participation politique en dehors du vote. Des ouvrages tels que *Distrust and Democracy, Why People don't Trust Government, Disaffected Democracies, Political Mistrust and the Discredit of Politicians* suggèrent que le citoyen est devenu passif et méfiant. En revanche, des études récentes (Rosanvallon, 2006) montrent que la participation des citoyens est toujours aussi forte, mais s'est transformée. Le nouveau citoyen se méfie des modalités traditionnelles de représentation et de vote, mais exerce davantage des pouvoirs d'audit, de surveillance, et de restriction sur les élus. Nous analyserons comment des groupes ad hoc et des associations culturelles se sont formés autour des questions de politique de la ville pour infléchir les décisions politiques et faire obstacle aux propositions des autorités publiques. Quel est l'impact de la culture dans la mobilisation des citoyens ? Y a-t-il des *ambiances* qui favorisent la pratique de la « contre-démocratie » ?

Portraits et parcours culturels : psychologie et espace métropolitain

La troisième équipe, coordonnée par Brian Schiff et une équipe d'étudiants en dernière année de psychologie à l'Université Américaine de Paris, part du constat que la ville se dévoile dans ses vies. Suivre des parcours culturels à travers la ville peut alors fournir des portraits culturels pour comprendre le rapport intime entre les Francilien(e)s et leurs *ambiances*. À travers des entretiens avec une centaine de personnes choisies dans différentes *ambiances* de Paris Métropole, le volet quantitatif du projet sera complété par un échantillon de récits de vie. La troisième équipe entend démontrer qu'il existe un tissage complexe entre les vies des Parisiens et la consommation de la culture dans la métropole. Nous choisirons une dizaine de personnes représentatives de la diversité des choix de vie à l'intérieur de chaque *ambiance*. Nous chercherons

“Nous allons être les témoins, dans les trente prochaines années, de bouleversements similaires dans notre façon de concevoir la ville ; ce projet vise à donner à Paris Métropole les moyens de se « ré-imaginer » en conséquence.”

“Il s'agit alors moins de partir d'un a priori sur ce qu'est la culture que d'une réelle compréhension des pratiques quotidiennes et de leurs rapports avec les équipements.”

ensuite à comprendre comment la définition qu'elles donnent à cette *ambiance* infléchit la compréhension de soi et le rapport avec la ville.

Deux principaux critères ont été retenus pour l'échantillonnage des personnes : les rencontres autour des équipements culturels ; les renvois à d'autres personnes à l'intérieur d'une même *ambiance*. Les entretiens seront menés par des membres du projet et par des étudiants en psychologie qui auront suivi des cours de méthodologie portant sur les techniques narratives propres aux récits de vie. De tels entretiens mettront à jour comment ces personnes conçoivent leurs rapports avec la ville, comment s'articulent, dans ces récits de vie, le moi et la ville.

Les données issues de cette enquête permettront ainsi de comprendre comment les Franciliens « habitent » leur *ambiance* et s'approprient le milieu urbain pour donner sens à leur vie et leurs choix personnels. Nous publierons ensuite les résultats dans un texte « grand public » qui contiendra des entretiens de parisien(ne)s et de Fran-

cilien (ne)s ; enfin, les originaux des entretiens pourront être archivés à la Mairie de la ville de Paris afin d'être mis ultérieurement à la disposition des administrateurs et des chercheurs.

CONCLUSION

Passer d'une cartographie des équipements culturels à une cartographie des *ambiances* et des modes de consommation culturels. Si l'attractivité d'une métropole se mesure par le nombre de grands équipements (pour le tourisme et la compétition mondiale) et de petits équipements (pour la cohésion sociale et l'insertion des quartiers difficiles), nous voulons démontrer qu'elle est encore davantage le produit de la conjonction de différents modes de « consommation culturelle ». Il ne s'agit plus de choisir entre « grands projets » d'une part et soutien aux cultures populaires d'autre part ; ce que cette nouvelle approche vise avant tout, c'est de travailler à partir des *ambiances* existantes, de les valoriser ou de les orienter. Il s'agit alors moins de partir d'un a priori sur ce qu'est la

culture que d'une réelle compréhension des pratiques quotidiennes et de leurs rapports avec les équipements. Cette nouvelle cartographie de la métropole aura des incidences fortes sur la manière de concevoir les politiques culturelles.

Au croisement d'un lieu et d'une atmosphère, l'*ambiance* est donc bien plus qu'une salle de musique, un musée, un festival en plein air ; elle doit aussi prendre en compte les gens dans la rue, le mélange d'activités commerciales et résidentielles, la diversité des cafés et restaurants – les petites choses qui font que l'on se sent bien dans un quartier, que l'on a envie d'y rester. Ce projet entend offrir les outils de mesure de ces *ambiances* urbaines qui déterminent plus qu'on n'a voulu le croire les choix concrets des habitants, qui devraient déterminer davantage les choix concrets des politiques d'aménagement.

Notre équipe, composée de spécialistes d'urbanisme, d'histoire, de sociologie et de psychologie, a développé une méthode originale pour mesurer les *ambiances* en les corrélant aux indicateurs plus traditionnels que sont l'emploi, la démographie, les coûts environnementaux, l'engagement civique et la participation politique. Ces informations seront essentielles pour l'élaboration des prochaines politiques culturelles de Paris Métropole. Car, en 2030, Paris Métropole ne sera pas seulement un lieu de travail ou un lieu de résidence, elle sera aussi un lieu de production et de consommation culturelle à l'échelle mondiale¹.

Terry Nichols Clark

Professeur de sociologie, Université de Chicago

Stephen Sawyer

Titulaire de la chaire d'Histoire et sciences sociales à l'Université américaine de Paris

Villes créatives ou voisinages dynamiques ? Développement métropolitain et ambiances urbaines

NOTES

1 – Nous poursuivons les mêmes analyses pour l'ensemble du territoire français afin de comparer les régions et diverses communes avec Paris, mais pour plus de simplicité ici nous ne mentionnons que les aspects parisiens. Les éléments internationaux sont disponibles sur deux sites : <http://www.tnc-newsletter.blogspot.com/> et <http://www.scenes.uchicago.edu>.

LES « FRICHES CULTURELLES » ET LA VILLE : UNE NOUVELLE DONNE ?

Boris Grésillon

Depuis quelques années, grâce notamment aux apports des écoles européennes (française et anglaise) et américaines (Canada et États-Unis), l'approche culturelle en géographie s'est renouvelée, en approfondissant ses concepts et en élargissant le cadre de ses travaux empiriques. Néanmoins, l'art et les artistes sont encore trop rarement placés au centre des préoccupations des géographes.

Même si depuis peu, on constate que de (jeunes) géographes s'intéressent à l'art et aux pratiques artistiques en ville, la réflexion suivante de Maria Gravari-Barbas, elle-même géographe, reste d'actualité : « *Assez étonnamment, les géographes n'ont pour l'instant pas abordé la question de l'appropriation des friches industrialo-militaires par les artistes, malgré les implications importantes de ce mouvement pour l'espace urbain, ce qui témoigne peut-être d'une certaine frilosité de la discipline devant des objets qui touchent à des domaines tels que la production culturelle contemporaine et ses impacts spatiaux* »¹.

Ce bref article se veut une contribution à la réflexion actuelle sur les rapports complexes qu'entretiennent les lieux artistiques avec leur quartier d'implantation voire avec l'agglomération dans son ensemble, mais aussi, plus généralement, avec l'économie métropolitaine et les politiques urbaines. Cette présentation s'inscrit dans la suite des travaux amorcés lors du premier colloque international organisé en France sur les « Nouveaux territoires de l'art » (à Marseille en février 2002), et prolongés depuis par de nombreuses études, souvent empiriques, portant sur le rôle et l'impact des « friches culturelles » dans les politiques urbaines.

Il est frappant de constater la montée en puissance de l'économie et du marketing urbain dans le champ de l'art et de la

culture. Autrefois opposées de manière caricaturale, la culture et l'économie semblent aujourd'hui quasiment indissociables dans la compétition exacerbée que se livrent les métropoles. Ce nouveau paradigme urbain trouve son point d'appui théorique dans le concept de « ville créative » très en vogue aux États-Unis (Cf. R. Florida). Dans la pratique, les municipalités affectent à la culture en général, et aux « nouveaux territoires de l'art » en particulier (friches culturelles, *Art factories*, etc.), des propriétés disparates qui dépassent de loin leur objet même : ces lieux pourtant fragiles, parfois conçus comme éphémères, doivent être tout à la fois « lieux de vie », outils de requalification urbaine et leviers économiques. N'est-ce pas leur prêter trop de qualités ? N'est-ce pas trop en attendre ?

QUELQUES ÉCLAIRAGES SÉMANTIQUES

Avant d'évoquer les « friches culturelles » et leurs impacts, quelques précisions de vocabulaire s'imposent. En effet, s'agissant à la fois d'un type de lieu et d'un phénomène émergents, les vocables pour les décrire sont nombreux, et aucun ne s'est jusqu'à maintenant véritablement imposé. Les acteurs de ces lieux mais aussi les chercheurs qui les étudient parlent ainsi tantôt de « lieux alternatifs », tantôt de « friches culturelles », tantôt de « fabriques artistiques » (en

référence aux *art factories* d'Amérique du Nord et de Grande-Bretagne), tantôt de « centres culturels off » voire simplement de « culture off » (par rapport et en opposition à une « culture in » ou « officielle » qu'il faudrait aussi définir), de « squats artistiques » (en référence au côté souvent illégal de l'occupation de ces lieux), etc. Bien que ces expressions mettent l'accent sur un ou plusieurs aspects – artistique, spatial, morphologique, social – d'un même phénomène, elles sont employées indistinctement, l'une pour l'autre, la plupart du temps comme synonymes les unes des autres. Malgré la richesse du champ sémantique des friches à vocation culturelle, ces appellations ne nous informent pas vraiment sur des points fondamentaux : s'agit-il de lieux éphémères

“Les municipalités affectent à la culture en général, et aux « nouveaux territoires de l'art » en particulier (...) des propriétés disparates qui dépassent de loin leur objet même : ces lieux pourtant fragiles, parfois conçus comme éphémères, doivent être tout à la fois « lieux de vie », outils de requalification urbaine et leviers économiques. N'est-ce pas leur prêter trop de qualités ? N'est-ce pas trop en attendre ?”

“De nos jours, que ce soit à Montréal, à Buenos Aires, à Londres, à Berlin ou même à Shanghai, les friches urbaines ne sont plus automatiquement considérées comme du rebus (...) en les recyclant, les villes se recyclent elles-mêmes en « villes post-industrielles » voire en « villes créatives ».”

ou pérennes ? Subventionnés ou non ? Légal ou illégal ? Nés d'une initiative artistique et citoyenne ou voulus par les pouvoirs publics ?

Plus récemment est apparue une nouvelle expression, qui a tout de suite retenu l'attention : les « nouveaux territoires de l'art », appelés NTA dans le jargon des experts et des politiques de la culture. Cette expression n'est pas venue du terrain. Elle a été forgée par la Délégation interministérielle à la Ville (la DIV), au début des années 2000, alors que le ministère de la Culture de l'époque ainsi que la DIV souhaitaient davantage prendre en considération le phénomène des « friches culturelles », en plein essor en France comme en Europe. Le « rapport Lextrait », du nom de son auteur Fabrice Lextrait, spécialiste de la question et lui-même acteur des lieux artistiques alternatifs, fut publié en 2001 suite à une commande du secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle Michel Duffour. C'est le premier document de synthèse officiel qui présente un panorama complet des initiatives artistiques alternatives en France, rassemblées sous l'appellation : « les nouveaux territoires de l'art ». Même si cette dénomination ne fait pas l'unanimité, elle a le mérite d'associer deux notions fondamentales et indissociablement liées : la notion de territoire – au cœur de la réflexion de la géographie – et l'art – sous toutes ses formes. *Last but not least*, l'expression NTA, ne serait-ce que parce qu'elle a été fabriquée et officialisée par les experts du ministère, comporte en elle-même un caractère politique.

D'ailleurs, elle sert parfois de label à certaines municipalités qui souhaitent mettre en avant leurs stratégies culturelles progressistes et leur soutien à des projets artistiques alternatifs.

L'ART, L'ÉCONOMIE CRÉATIVE ET LA VILLE : NOUVEAU TIERCÉ GAGNANT ?

La situation d'un lieu culturel dans la ville n'est pas anodine. Sans chercher à lui conférer plus de propriétés qu'il n'en a, il est indéniable qu'un établissement culturel influe de diverses manières sur son environnement urbain, économique et social. Non seulement un équipement culturel peut contribuer au développement culturel d'un quartier, il peut en améliorer l'image, mais il peut aussi jouer un rôle non négligeable dans les processus de requalification, de revivification ou de gentrification actuellement à l'œuvre dans les grandes métropoles mondiales. Pour tous ces aspects, les « nouveaux territoires de l'art » sont particulièrement sollicités. De nos jours, que ce soit à Montréal, à Buenos Aires, à Londres, à Berlin ou même à Shanghai, les friches urbaines ne sont plus automatiquement considérées comme du rebus, et, pour peu qu'elles présentent un intérêt architectural ou géostratégique, elles sont réhabilitées par des acteurs publics ou privés. Ce mouvement de « réemploi », pour emprunter à l'architecte Patrick Bouchain un terme qui lui est cher, est particulièrement fort dans les anciennes villes industrielles des pays développés, dont les friches industrielles constituent une des caractéristiques

du paysage urbain. Or, en les recyclant, les villes se recyclent elles-mêmes en « villes post-industrielles » voire en « villes créatives ».

C'est le cas, en France, de Saint-Étienne, de Marseille ou encore de quelques villes du Nord-Pas-de-Calais, y compris des plus inattendues – car très longtemps bastions de l'industrie puis touchées de plein fouet par la crise –, comme Roubaix (avec La Condition publique), Lens (avec le Louvre-Lens dont l'ouverture est prévue en 2012, mais aussi et surtout avec Culture commune, créée et animée par Chantal Lamarre à Loos-en-Gohelle, en plein cœur de l'ancien bassin minier), et Calais, qui aimerait ne pas être connue que pour sa « jungle » et ses sans-papiers étrangers, mais aussi pour son programme culturel et son Channel. Voici ce que disait Hugues Falaise, directeur général de la Ville de Calais, à propos du Channel, nouveau centre culturel conçu par Patrick Bouchain et inauguré fin 2007 dans les anciens abattoirs de la ville : « *Nous avons une image de ville pauvre, de désert culturel. Nous avons besoin de vitrines artistiques, ce qui permettra d'attirer des investisseurs privés pour prendre part à la rénovation urbaine, même si nous en attendons d'abord une rentabilité culturelle et sociale* »². En un mot comme en mille, tout est dit : on espère du Channel qu'il redorera le blason de la ville de Calais, qu'il contribuera à y faire venir des entreprises qui, elles-mêmes, pourraient participer à la rénovation urbaine. Même en matière sociale et culturelle, le Channel se doit d'être un équipement rentable pour la ville. En clair, la municipalité n'en

“Par son rayonnement, par sa réputation, un équipement artistique va attirer curieux et touristes, il peut avoir un effet d’entraînement sur les cafés, restaurants voire salles de cinéma qui s’ouvriront alentour ; il peut même, surtout lorsqu’il est associé in situ à d’autres structures du même type, déclencher un phénomène de mode et de « buzz économique et urbain »...”

attend pas une rentabilité économique mais elle lui assigne une mission d’animation socioculturelle. Certes, il faut faire la part des choses et notamment la part de la rhétorique politique. Il n’empêche : Hugues Falaise ne manie pas ici la langue de bois, et les attentes exprimées par la municipalité à l’égard de cette scène nationale d’un nouveau genre paraissent réellement très – trop ? – fortes.

Dans le cadre limité de cette contribution, il n’est pas possible de passer toutes les attentes ici énumérées au crible de l’analyse critique et de vérifier leur validité. Je voudrais néanmoins revenir sur deux assertions qui me paraissent discutables : les NTA comme acteurs de l’urbain et comme ressource économique.

LES FRICHES : ACTEURS DE L’URBAIN ?

Considérer les friches à vocation culturelle comme des outils potentiels de requalification urbaine semble aujourd’hui aller de soi, du moins pour les municipalités et les collectivités territoriales. Que ce soit en France ou ailleurs en Europe, les exemples sont légion de ces villes qui assignent désormais aux lieux culturels alternatifs une fonction sociale et urbaine. Certes, les choses sont

rarement affirmées aussi crûment, mais il existe quand même une espèce de contrat tacite liant les acteurs politiques locaux et les fabriques artistiques subventionnées, contrat qui stipule qu’en échange du soutien financier des municipalités, les friches culturelles sont priées de « faire du socioculturel », d’animer et de revivifier les quartiers où elles sont implantées, de participer à la politique de la ville via différents dispositifs, bref de colmater les brèches et les blessures du tissu urbain et social. On en veut pour preuve le fait que de nombreuses friches culturelles sont partie intégrante de programmes de requalification et qu’elles sont censées y jouer un rôle majeur. C’est le cas de la Laiterie à Strasbourg, intégrée au Grand Projet de Ville (GPV) du Neuhof, un quartier réputé sensible, ou de la Station Alexandre à Marseille, luxueux hôtel d’entreprises doté d’un programme culturel ambitieux, inséré dans la Zone Franche Urbaine (ZFU) du Canet.

Il est vrai que l’implantation d’acteurs culturels et associatifs sur une zone urbaine en déshérence change quelque peu la donne territoriale. Mais de là à leur attribuer un pouvoir de requalification réel, profond et pérenne, il y a un pas... à ne pas franchir. Pour jouer un tel rôle à l’échelle de tout un quartier, voire de l’agglomération, il faut qu’une friche culturelle ait atteint une certaine

masse critique – à la fois en termes d’événements proposés, de financement et de nombre de spectateurs accueillis ; il faut qu’elle soit connue et reconnue à l’intérieur comme à l’extérieur du quartier d’implantation ; il faut, enfin, que ses responsables soient capables (et aient envie !) de dialoguer d’égal à égal avec une multitude d’interlocuteurs, qui vont des chargés de mission à la politique de la ville jusqu’aux urbanistes en passant par les travailleurs sociaux, le maire ou ses adjoints, le secrétaire général de la mairie, les investisseurs et promoteurs éventuels, les directeurs d’école et chefs d’établissement situés dans le secteur (par exemple pour monter des opérations de jumelage ou proposer des ateliers dans les classes), le CIQ, les commerçants, etc. De fait, seules les friches culturelles les plus importantes, à l’instar de la Friche Belle-de-Mai à Marseille ou de la Kulturbrauerei à Berlin, peuvent relever ce défi et s’imposer comme des pôles structurants à l’échelle du quartier et de l’agglomération.

LES NTA : DES RESSOURCES ÉCONOMIQUES ?

Envisager les nouveaux territoires de l’art comme ressource économique est également une idée séduisante mais

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE :

BOUCHAIN P., « Une architecture de la transformation », in Lextrait F., Kahn F. (dir.), *Nouveaux territoires de l'art*, Paris, Éd. Sujet-Objet, 2006, p. 259-262.

FLORIDA R., *Cities and Creative Class*, Londres, Routledge, 2004.

GIRARD N., GRÉSILLON B., « Équipements culturels et métropolisation dans la région marseillaise », in Siino C., Laumière F., Leriche F., *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004, p. 217-234.

GRAVARI-BARBAS M., « Les friches culturelles : jeu d'acteurs et inscription spatiale d'un 'anti-équipement' culturel », in SIINO C., LAUMIÈRE F., LERICHE F., *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004, p. 277-300.

GRÉSILLON B., *Berlin métropole culturelle*, Paris, Belin, coll. Mappemonde, 2002.

LEXTRAIT F., *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets interdisciplinaires : une nouvelle étape de l'action culturelle*, rapport remis à Michel Duffour, Secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle, 2000.

LEXTRAIT F., KAHN F. (dir.), *Nouveaux territoires de l'art*, Paris, Éd. Sujet-Objet, 2006.

SAEZ G., « L'action des collectivités territoriales en matière culturelle », in *Culture, État et marché*, Cahier réalisé sous la direction de Philippe TRONQUOY, Paris, La documentation Française, Cahiers français, n°312, Janvier - Février 2003.

VIVANT E., *La ville créative*, Paris, PUF, 2010.

à nuancer. Tout d'abord, on l'oublie parfois, mais une friche culturelle n'a pas a priori à créer de la richesse, si ce n'est artistique, esthétique et symbolique. Cela dit, l'attrait des villes dites « créatives » et de certains lieux culturels « off » – mais très « in » ! – est tel qu'il nous oblige à repenser la question de l'impact économique des friches culturelles. Cet impact est-il réel ? Oui, mais il est indirect : par son rayonnement, par sa réputation, un équipement artistique va attirer curieux et touristes, il peut avoir un effet d'entraînement sur les cafés, restaurants voire salles de cinéma qui s'ouvriront alentour ; il peut même, surtout lorsqu'il est associé in situ à

d'autres structures du même type, déclencher un phénomène de mode et de « buzz économique et urbain », de telle sorte que des entreprises du multimedia, de l'Internet et du jeu vidéo viennent s'implanter à proximité, comme dans le quartier du multimedia à Montréal ou, de manière encore embryonnaire, près de la Custard Factory à Birmingham. Prudence cependant : les modes sont passagères et l'économie créative est volatile. Ce qui est « in » aujourd'hui peut être « out » demain. Quant à l'impact économique direct d'un NTA, il est beaucoup plus difficile à mesurer, et pas seulement en termes de création d'emplois. Objet polymorphe et multifonctionnel, la friche culturelle échappe aux catégories habituelles de l'économie de la culture, plus à l'aise pour comptabiliser les entrées des musées ou le nombre d'abonnés d'un théâtre national que pour évaluer les retombées économiques d'un centre culturel alternatif.

tionnel, la friche culturelle échappe aux catégories habituelles de l'économie de la culture, plus à l'aise pour comptabiliser les entrées des musées ou le nombre d'abonnés d'un théâtre national que pour évaluer les retombées économiques d'un centre culturel alternatif.

CONCLUSION

Ne serait-ce qu'en matière d'emplois, une friche culturelle ex-industrielle, même dynamique, ne créera jamais autant d'emplois que l'usine qu'elle a remplacée. De plus, ces emplois ne sont pas de même nature : à durée déterminée, mal rémunérés, ils n'assurent ni pouvoir d'achat ni retraite à leurs titulaires, qui sont souvent jeunes. Plutôt que de se focaliser sur les effets secondaires attendus des friches culturelles, les politiques urbaines n'auraient-elles pas intérêt à mettre au centre de leurs préoccupations et de leurs dispositifs les artistes eux-mêmes, qui font vivre ces lieux ? Pour la plupart, ces derniers conservent un statut très précaire alors que les lieux alternatifs, mieux acceptés par l'opinion et par les pouvoirs publics que par le passé, ont tendance à s'institutionnaliser. Pour forcer le trait, les uns se précarisent, les autres se pérennisent. N'y-a-t-il pas là un paradoxe à corriger ?

Boris Grésillon

Maitre de conférences en géographie à l'Université d'Aix-Marseille I. Spécialiste de géographie urbaine et culturelle. Auteur de *Berlin, métropole culturelle* (Belin, 2002) et de *L'Allemagne, vingt ans après...* (La Documentation Française, 2009)

Les « friches culturelles » et la ville : une nouvelle donne ?

NOTES

1- Gravari-Barbas M., « Les friches culturelles : jeu d'acteurs et inscription spatiale d'un « anti-équipement » culturel », in Siino C., Laumière F., Leriche F., *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004, p. 217-234.

2- Cité par le journal *Le Monde*, souligné par nous

VILLES CRÉATIVES ET DÉVELOPPEMENT DÉSIRABLE : VERS UNE MEILLEURE COOPÉRATION CITOYENNE

Entretien avec **Gabi Farage**, propos recueillis par **Lisa Pignot**

Collectif multidisciplinaire, *Bruit du Frigo* met en place des dispositifs pour stimuler la réflexion citoyenne sur l'organisation de l'espace urbain et ses enjeux sociaux, en impliquant les usagers de la ville dans des stratégies d'appropriation collective. Comment les citoyens détournent-ils l'usage d'un lieu public de façon spontanée ? Comment se réapproprient-ils un espace de vie selon leurs besoins et leurs aspirations en détournant des cadres urbains imposés ? Voici quelques-unes des questions lancées par Gabi Farage, architecte et directeur du collectif.

L'Observatoire – Vous développez, avec *Bruit du frigo*, des démarches participatives, artistiques et culturelles qui proposent des façons alternatives d'imaginer et de fabriquer un cadre de vie, quels sont les « ingrédients » au cœur de cette démarche ?

Gabi Farage - Parmi ces ingrédients, il y a des motivations, des objectifs et une manière de procéder. La motivation est toujours la même depuis la fondation du *Bruit du Frigo*. Lorsque nous avons monté ce collectif dans les années 90, il y avait plusieurs préoccupations : trouver des moyens pour mieux associer les habitants, les usagers, toute personne susceptible d'être concernée par des processus de modifications de son environnement (réhabilitation, destruction, transformation, etc.) et trouver des méthodes pour mieux l'impliquer dans un processus qui va de la définition des problèmes jusqu'à la conception de solutions et leur mise en œuvre.

Quand nous avons créé *Bruit du Frigo*, nous étions étudiants et salariés de structures de maîtrise d'œuvre et nous

constatons que, dans les projets, la plupart du temps, les usagers étaient considérés comme des sujets de négociation et comme des objets d'étude sur lesquels on teste un principe de fonctionnement dans l'espace afin de prendre partiellement en compte les besoins qu'ils pourraient avoir. Cette manière de faire était pour nous en contradiction avec les travaux menés par Chambard de Lauwe ou Michel De Certeau par exemple. Ceux-ci montrent que nous avons non seulement toute une capacité à fabriquer et modifier notre environnement artificiel et à agir sur notre environnement naturel, mais que nous avons surtout toute une nécessité à exercer ce potentiel afin, à la fois, d'adapter notre environnement à nos besoins pratiques concrets et bien sûr à nos besoins culturels et symboliques. C'est dans ce sens, complet, que doit se comprendre la nécessité chez chacun d'avoir prise sur son environnement direct, ce que l'on nomme l'appropriation. Si ce n'est pas le cas, nous nous trouvons en souffrance et cela peut induire des effets d'aliénation, de pathologies sociales dont l'origine peut

à la fois venir de dysfonctionnements chez les individus et en partie d'erreurs, de choix et de modes d'aménagement de l'espace. Notre préoccupation fondatrice est de travailler avec et à partir du potentiel créatif des gens. L'hypothèse que nous faisons était qu'en trouvant un mode culturel diffus, plus permanent, plus outillé sur la façon de dialoguer de contemporain à contemporain sur nos vies, sur la façon dont on les pense et dont on les gère, on irait vers des solutions plus créatives et adéquates. Le postulat étant que ce qui vient de la créativité directe de l'utilisateur apporte des solutions performantes qui

“Notre préoccupation fondatrice est de travailler avec et à partir du potentiel créatif des gens.”

ont plus de chances d'être utilisées et appropriées. Cependant, la multiplicité des usages pose problème : comment coopérer avec la multitude des individus et simultanément avec des spécialistes qui ont des pratiques, des méthodes et des langages très différents ?

Dans les projets que nous menons, nous ne cherchons pas l'innovation à tout prix, nous cherchons à produire des démarches ouvertes à des développements, pertinentes et « épicées » de singularité poétique où la définition des besoins, d'orientations de programmes, d'actions de transformation procèdent d'un cheminement basé sur la coopération. Dans les « ingrédients » qui composent notre façon de faire il y a une partie de méthodes et d'outils basés sur la compréhension : comment fonctionnent les techniciens, les élus, les professionnels les commanditaires ? quel est le temps et le rythme des usagers ? les contradictions, les conflits... Nous débutons toujours un projet par un temps d'observation et d'immersion passé sur le territoire. Nous glanons des récits et nous observons comment ces récits croisent les pratiques pour déduire notre approche, notre entrée en matière.

Nous définissons ensuite des lignes de conduites poétiques basées sur le décalage, le détournement, l'accentuation pour stimuler et construire un cadre de collaboration formel ou informel.

L'Observatoire – Bruit du Frigo est un collectif qui regroupe des professionnels issus de champs disciplinaires variés (architecture, urbanismes, art, vidéo, graphisme, sociologie...) et donc d'imaginaires différents, qu'apporte cette interdisciplinarité à votre démarche ?

G. F. - Il est facile de s'accorder sur le fait qu'il n'y a pas une approche univoque pour comprendre et décrire une situation humaine et spatiale.



Utiliser des analyses et des méthodes issues de champs multiples nous permet de combiner des savoir-faire et des éclairages complémentaires sur un contexte. Cela peut permettre de reformuler autrement une conduite de négociation, de dialogue ou l'identification d'un besoin, d'un problème et des moyens d'y remédier.

Dès le départ, nous avons associé différents regards disciplinaires pour travailler sur des sujets complexes ou apparemment simples. Nous avons mobilisé des artistes, des personnes issues des sciences humaines, de l'urbanisme, de l'architecture. Cette pratique n'est pas nouvelle ni extraordinaire, ce qui est spécifique c'est que nous avons constitué un groupe interdisciplinaire permanent qui s'est donné un rythme d'échanges, d'actions, de recherches en rupture avec ce que peut s'autoriser la plupart du temps un bureau d'étude dans quelque secteur que ce soit. Cela est venu en observant la difficulté qu'il y a à construire une culture de travail interdisciplinaire réelle dans des organisations où la pression d'efficacité et de rentabilité et où l'enjeu de valorisation de chacun territorialise l'exercice collectif (chacun sa compétence, chacun son moment d'intervention).

L'Observatoire – Pour quels types d'action ou de projets les collectivités locales vous sollicitent-elles ?

G. F. - Après avoir mené essentiellement des démarches éducatives que nous désignons comme ateliers d'exploration urbaine et qui ont pour vocation de constituer un socle de culture dialectique commune sur la ville et ses usages, des municipalités nous ont sollicité pour mener des démarches participatives en urbanisme. Notre première action d'envergure s'est faite avec une commune de 20 000 habitants à qui nous avons proposé de concevoir quelque chose de spécifique pour leur territoire en commençant par identifier tout ce qui était déjà latent ou existant en termes de dispositions participatives afin de ne pas monter des dispositifs contradictoires. Cette étude nous a permis d'aboutir ensuite à des préconisations méthodologiques qui permettaient de mettre en place des outils et des ateliers. Depuis, les démarches pour lesquelles on nous sollicite se sont étoffées diversifiées, parfois elles sont très précises, parfois trop, parfois elles sont très ouvertes, elles peuvent aller de l'échelle d'une micro transformation à des questions d'échelle intercommunale. Elles peuvent s'inscrire

“Les collectivités publiques considèrent de plus en plus nos démarches comme des démarches de créativité territoriale, plus que comme des actions de gestion de conflit ou de médiation, ce qui développe l’étendue des possibles.”

dans des problématiques de renouvellement urbain, de développement culturel sur un territoire, de programmation architecturale ou urbaine...

Nous avons plusieurs façons d’être sollicités par un territoire : par une demande urbanistique (c’est-à-dire les services urbanismes des collectivités), soit par une demande d’acteur social, soit par une demande d’acteur culturel mais avec une capacité de levier pour de la transformation spatiale ou politique.

La capacité d’engagement et de prise de risque et d’expérimentation est souvent plus forte et volontariste quand c’est un opérateur culturel qui nous invite que lorsque c’est un commanditaire politique, probablement parce que la culture de la gouvernance est modélisée sur la gestion du risque, des délégations de responsabilités, du contrôle de la décision.

L’inventivité et la réactivité est aussi plus difficile parce qu’il faut convaincre un nombre de relais et de services plus important et désamorcer en permanence des malentendus au sein de l’appareil politique, entre les services. Beaucoup de communes avec qui nous avons travaillé ont longtemps émis des résistances parce qu’elles ont très souvent en tête un type de concertation publique qu’elles connaissent déjà et elles attendent le même résultat. Elles s’accrochaient à

une forme qui est assez éloignée de ce que nous proposons qui est en général plus décalé, bricolé ou poétique. Cependant nous constatons de plus en plus que ces positions sont en train de bouger, certainement pour plusieurs raisons, la vulgarisation et la « démarginalisation » croissante de nos types de pratiques, la sensibilité aux démarches de développement durable, les collectivités publiques considèrent de plus en plus nos démarches comme des démarches de créativité territoriale, plus que comme des actions de gestion de conflit ou de médiation, ce qui développe l’étendue des possibles.

L’Observatoire – Vous avez récemment mis en place un événement intitulé « Lieux possibles - Ville créative et développement désirable », quelle était l’ambition derrière ce projet ? Dans quelle mesure est-ce que cela encourage les habitants à se réapproprier leur rapport au territoire ?

G. F. - On constate aujourd’hui, que la production spatiale des 40 dernières années a produit et continue de produire, dans beaucoup de situations la plupart du temps périphériques, un environnement urbain fade, un paysage ordinaire déceptif qui crée parfois une confusion : assimiler fade et ordinaire. Alors que les gens sont habités par un désir de saveur, de surprise, de bien-être, par une sensibilité au potentiel érotique des lieux, ce qui est souvent réservé

au traitement des centralités, des sites patrimoniaux ou de « l’évidence urbaine » et occasionnellement instrumentalisé dans de l’aménagement événementiel. Or, de manière plus diffuse et plus modeste, on peut distiller quelque chose qui contribue à rendre notre environnement quotidien plus désirable. Au-delà de ce que nous pouvons désigner comme l’habitus des lieux où l’on vit, il s’agit d’interroger ce qui fait un lieu où l’on a envie de rester ou de revenir, dont on transporte la mémoire avec nous, non pas parce que c’est un repère quotidien mais pour certaines qualités qui peuvent être modestes et singulières en même temps. C’est un sujet qui nous intéresse.

Le projet *Lieux possibles* est une démarche concrète de prospective urbaine qui interroge ce que la ville a encore à nous offrir et défend l’idée que l’on pourrait donner plus de place aux pratiques d’urbanisme temporaire. Les pratiques de construction de la ville sont devenues extrêmement rapides, et on sait qu’il y a toujours un décalage entre le temps d’évolution de production de la ville et le temps des usages, leurs modes d’appropriation. Dans les villes, il y a toujours des espaces qui sont en attente, des espaces « gelés », en modification ou dans un usage qui pourrait être questionné. Les pratiques d’urbanisme temporaire proposent une facette complémentaire de la programmation urbaine, pour tester des potentiels d’usage avant de livrer des formes durables. De ce point de vue, on peut dépasser le cadre de la concertation pour faire de l’expérimentation. On peut créer du dynamisme en activant des choses sur un territoire pour vérifier si, effectivement ou non, cela vaut le coup de mettre en œuvre tel projet d’urbanisme, en observant notamment les détournements d’usage qu’en font les habitants. Par exemple, dans une rue de Bordeaux, on avait observé que l’été les gens installaient des palettes dans la rue qui leur servaient de



© BRUIT DU FRIGO

terrasses. Cela bloquait évidemment la circulation des voitures. L'acte était donc vécu comme transgressif alors qu'on aurait pu ou que l'on pourrait le voir aussi comme un acte créatif. Au lieu de limiter les rapports d'usage des habitants à l'espace public par la réglementation, par l'interdiction ou par la transgression, l'acte de créativité pourrait consister à donner plus de permisivité à ces pratiques d'appropriation de l'espace sans craindre le chaos !

Pour le projet *Lieux Possibles*, nous avons repéré des situations sur lesquelles nous avons envie de travailler. Nous avons aménagé un *dance floor* sur les berges de la Garonne ainsi que des baignoires où les gens pouvaient venir prendre des bains publics et se faire masser ou coiffer, pour tester comment fonctionnerait cet aménagement de l'espace public. C'est de l'éphémère

qui a pour but de provoquer du désir durable. Et l'on a vu que ça fonctionnait, que ça pouvait durer.

Dans le prochain *Lieux Possibles* nous avons retenu cinq sites d'échelles très différentes, allant de l'invisible à l'hyper visible, avec des propositions allant de l'intime, aux pratiques foisonnantes et denses. Aux deux extrêmes, nous souhaitons monter une grande plateforme d'usages urbains (université populaire, *street food*, *co-working spaces*, douches publiques, non stop cinéma...) dans la boule arborée (entre les branches) de grandes allées boisées prises entre deux rames de tramway et mitoyennes d'un espace patrimonial emblématique de Bordeaux la Place des Quinconces. C'est un usage éphémère très visible qui évoque des possibilités d'urbanisme nomade et interroge la façon d'aborder les usages temporaires possibles à déployer sur les futurs

grands sites d'aménagement urbain de l'agglomération. Auparavant nous allons travailler sur un espace inaccessible, situé sur un promontoire de la ville, dans l'idée de créer l'accessibilité à cet espace comme jardin public et de révéler une zone inconnue dans la ville. L'objectif est ici clairement durable. C'est un peu le même scénario que nous avons expérimenté à Bordeaux avec le « Jardin de ta sœur ». Ce projet a débuté suite à une enquête sur ce qui pourrait être désirable pour les gens d'un quartier. Un travail d'expérimentation a été engagé sur un terrain en friche où nous avons créé de toutes pièces un jardin temporaire suite à quoi des personnes du quartier se sont mobilisées pour garder le terrain. Une brèche s'est ouverte avec la ville pour qu'elle concède ce bout de terrain et elle a fait réaliser une étude par l'agence d'urbanisme. Nous avons alors encouragé les habitants à présenter eux aussi des propositions

“Au lieu d’enfermer les rapports d’usage des habitants à l’espace public à de la réglementation, de l’interdiction ou de la transgression, l’acte de créativité pourrait consister à donner plus de permissivité à ces pratiques d’appropriation de l’espace sans craindre le chaos !”



© BRUIT DU FRIGO

et des hypothèses pour réaménager cet espace. Et au final, ils ont eu gain de cause : leur proposition était d'investir l'ensemble du terrain, d'aménager un jardin support de projets, avec un principe de gestion collective, un lieu pour accueillir des résidences artistiques, des modes évolutifs pour accueillir des choses très différentes. La ville a interrompu le processus de promotion immobilière sur lequel elle s'orientait sur ce site et a même préempté des terrains supplémentaires autour pour continuer de déployer ce projet. La démarche a été présentée au Sénat en tant que jardin public de la ville de Bordeaux issu d'une démarche de créativité citoyenne, en gardant le nom que lui avait donné les enfants du quartier « Le jardin de ta sœur »... C'est un noyau de développement urbain qui est né d'une initiative citoyenne.

L'Observatoire – Est-ce que vos actions donnent naissance à des installations pérennes ou à des lieux d'expérimentation durables pour permettre aux habitants de poursuivre ces actions de convivialité urbaine ?

G. B. – Cela arrive de plus en plus. Nous avons mené beaucoup d'actions qui reposent sur la convivialité et sur le principe de gratuité. Souvent nous cherchons à créer des situations d'étrangeté qui perturbent et renouvellent les perceptions et perspectives des personnes. Cela peut avoir des incidences durables. Par exemple, nous proposons à une époque une cartographie des terrains délaissés de la ville et nous emmenons des dizaines de personnes en expédition. Les gens venaient par bouche-à-oreille et se retrouvaient régulièrement

dans ces lieux inattendus et inconnus pour pique-niquer. On a vu des réseaux de sociabilité se construire grâce à ça. Aujourd'hui, en plus de réseaux relationnels, ce sont des micro programmes d'usages et des espaces fabriqués sur une base d'expérimentation éphémère qui semblent s'engager sur une exploitation durable. Nous observons des expériences de ce type et dont nous sommes à l'origine à Bordeaux, à Marseille, à Bourges, à Mérignac, dans des villages...

Entretien avec **Gabi Farage**
Directeur du collectif Bruit du Frigo

Propos recueillis par **Lisa Pignot**
Rédactrice en chef

QUELQUES BONNES RAISONS DE SE PENCHER SUR UNE RÉNOVATION DE L'ÉCONOMIE LOCALE DE LA CULTURE

Ferdinand Richard

C'est un lieu commun de le dire, mais chacun aura senti que, dans le jeu de construction européen, l'effritement des pouvoirs nationaux ne laisse que deux options possibles. Soit nous pouvons glisser vers une confédération de « triangles d'or » concentrant ressources, artistes, médias, pouvoirs et cynismes, abandonnant de vastes zones à l'ombre de la dégénérescence démocratique, soit nous nous battons pour une autonomie négociée des périphéries, entendues comme laboratoires d'un certain fédéralisme, centres de rénovation des processus démocratiques, émergences de nouveaux circuits commerciaux courts.

Si, en tout cas, rester maîtres de nos choix est prioritaire, plutôt que de subir le plus médiocre dénominateur commun que veut nous imposer le marché unique, nous recommandons l'autonomie négociée, cela va de soi. Transposée dans notre petit champ culturel, intéressant car à la fois périphérique et transversal, cette lente et puissante accélération du paquebot Europe fait d'abord apparaître le désir de ne plus en rester à notre passivité face à des « objets culturels » nés de duplications industrielles, mais de contribuer à la floraison de nos cultures communes, de maîtriser localement le cycle supposé vertueux de la créativité (tout en dépassant la contradiction qui veut que chaque bassin de population se revendique plus attractif que ses voisins, alors que chacun des démocrates qui les peuple milite pour plus d'égalité entre tous les territoires).

Nous passons inéluctablement d'une déjà vieille Europe réduite au seul service des marchandages entre États, âpre compétition où chaque moyen compte (y compris l'Art national, garantie du rayonnement patriotique), à une sorte de bourse multilatérale aux projets culturels inter-régionaux, mêlant le pire et le meilleur. La recherche de l'attractivité y côtoie les dangers de « l'identité régionale excluante », une trop efficace mise en

réseau peut y supplanter la consultation citoyenne, certains pôles d'excellence en marginalisent les périphéries, de même qu'un salutaire anti-jacobinisme peut aussi y alimenter l'ascension politique de redoutables « amis des Arts ».

En tout cas, ce foisonnement plus ou moins contrôlable fait apparaître que bon nombre de nos protocoles nationaux sont devenus inadaptés. Si la garantie suprême concédée à l'autonomie du geste artistique, un des grands fondements de « la culture à la française », semble toujours faire consensus, à l'exception des sphères ultra-libérales et economicistes, le financement de cette autonomie pose d'urgentes questions. Parlons clair et osons le trait : subventionner un artiste si on ne le soutient pas dans le contrôle de son propre marché, financer publiquement un laboratoire « créatif » sans l'aider à organiser lui-même son service après-vente, ses propres stratégies de développement, confine à l'asservissement.

De ce point de vue, nos gouvernements successifs ayant de longue date imperméabilisé la frontière entre « vertueux » artistes d'État et « diabolique » marché culturel, ont fait prendre un risque certain au secteur artistique en ayant trop tardé à assimiler l'ampleur de ces mutations politiques et économiques.

Cachés derrière l'ambiguë défense de l'exception culturelle française (au passage, rappelons cette douloureuse contradiction : notre pays reste l'un des derniers à accepter la directive européenne sur les langues régionales, et donc à reconnaître « l'exceptionnalité culturelle » de chacune de ses propres composantes), son seul quitus est de prétendre, chaque fois que l'occasion leur en est donnée, que l'État n'a plus aujourd'hui les moyens d'être le « protecteur exclusif des Arts ». Il faut donc se pencher sur la rénovation des « finances culturelles » locales (pour autant que ce pécule puisse continuer à exister), s'en servir en guise de levier pour organiser le futur de cette gouvernance, quand bien même la notion d'économie territoriale en matière de culture ne soit pas une question nouvelle.

Et plus que de répondre dans l'urgence à une simple commande politique (chaque collectivité se prétend plus « créative » que sa voisine, et donne de fermes instructions dans ce sens à son « ministère de la Culture » local), faut-il rappeler qu'il convient en toute circonstance de commencer par l'élaboration d'un cadre démocratique, que ce soit celui des droits de l'homme, en particulier des droits culturels tels que décrits dans la Déclaration de Fribourg, ou des principes et méthodes « équitables »

tels qu'énoncés dans l'Agenda 21 de la culture. Beaucoup plus prosaïquement, l'examen des initiatives expérimentales et inter-régionales menées par l'A.M.I. peut sembler instructif à ce stade, mais il conviendra cependant d'en limiter la portée théorique, ne serait-ce qu'en raison de l'absence d'analyse d'impact.

L'A.M.I. : UN DISPOSITIF CONCRET DE SOUTIEN ÉCONOMIQUE TERRITORIAL POUR LES ARTISTES

Comme tant d'autres, l'A.M.I. est partie modestement de la défense de la parole d'artistes. Elle en fait encore son principe essentiel et, « depuis vingt cinq ans déjà, passant de l'improvisation à l'accumulation empirique, sans nier quelques cuisantes erreurs », elle présente aujourd'hui un dispositif concret en matière de soutien économique territorial à ces paroles d'artistes. Au plus proche du terrain pendant ces longues années, pionnière de la Friche de la Belle-de-Mai à Marseille, elle y a été poussée par des nécessités, et même par des drames. En effet, il faut dire ici qu'aujourd'hui, faute de débouchés commerciaux/professionnels, il peut arriver que de vieux artistes en fin d'intermittence se suicident (vraiment) aux portes de l'eldorado des villes créatives. Le coût du label est cruel...

Comme tant d'autres, confrontée à la noria désespérée des jeunes créateurs que l'on renvoie au RSA-artistique, confondue par l'aggravation du syndrome de la culture-à-deux-vitesses, elle a tenté d'ébaucher des processus *bottom-up*, des solutions de fortune, des alliances contre-nature, des réseaux locaux ou inter-régionaux, face à la disparition progressive des directives publiques en la matière, à la vacuité des statistiques globales, à l'arrogance des « triangles d'or » évoqués plus haut. Il faut bien dire qu'elle a pris ses propres initiatives en dehors des grands labels et de leurs réseaux insitutionnels.

Pour autant, ne pas reconnaître un incontestable début d'intérêt de certains « joueurs économiques », publics ou privés, serait injuste, de même qu'ignorer le précieux bénéfice d'actions précédentes menées hors du champs culturel. Ici ou là, sans aucune garantie de résultat, des initiatives d'une « économie éthique de la culture » se bricolent, s'affinent, s'affirment, et finissent par entrouvrir une voie possible. Ce que je présenterai ici des tentatives de l'association A.M.I. n'aura d'autre but que de stimuler d'autres initiatives, forcément plus perfectionnées.

LE CADO : UNE COUVEUSE D'ENTREPRISES ET D'ACTIVITÉS CULTURELLES

Maladroitement préfigurée par l'A.M.I. dès 1996 par l'éphémère dispositif de réinsertion Progédièse, la couveuse d'entreprises et d'activités culturelles CADO (Cellule d'Appui au Développement des Opérateurs) nous est apparue, dès 2005, comme étant le maillon manquant d'une chaîne de soutien à la création.

Après plusieurs années de réflexion et deux années d'exercice, elle semble avoir prouvé sa nécessité et trouvé ses méthodes. Elle escompte un taux de pérennité important (au moins cinq ans) pour ce qui concerne les projets/opérateurs qui bénéficieront de son apport, bien consciente qu'il s'agit du principal critère (voire du seul) de sa propre réussite. La couveuse accueille des promotions successives (entre 10 et 15 opérateurs sur contrat bi-annuel) après validation par un comité d'admission. Sa « maison » est un petit bâtiment sis au cœur de la Friche de la Belle-de-Mai, équipé, fonctionnel, ouvert.

Soumis à des critères de réalisme économique, mais aussi d'utilité par rapport au territoire dans lequel il souhaite s'inscrire, chaque opérateur est sélectionné sur un projet à naître ou naissant, et suit trois protocoles :

- une phase de diagnostic général, mais particulièrement focalisé sur ce qu'on

appellera « la flottabilité » du projet, à savoir sa zone idéale d'opération (évidemment variable selon la nature des activités), son marché potentiel (il s'agit bien pour chacun d'atteindre l'autonomie financière), sa capacité de résistance au passage des modes, le « retour sur investissement » que peut en espérer la population de cette zone en termes d'image et de bien-être culturel, et bien entendu le potentiel de compétences nécessaire à cette activité.

- une phase de renforcement des capacités « à la carte », modulable, éventuellement externalisée chez des formateurs spécialisés extérieurs à la couveuse, éventuellement complétée par des stages chez des professionnels susceptibles de renforcer par l'exemple une capacité insuffisante.

- une immersion importante dans la dynamique de groupe de la promotion, celle-ci n'étant pas voulue comme un assemblage aléatoire de projets individuels, mais plutôt comme l'ébauche d'un « réseau potentiel », car il semble indispensable de semer dès le stade de la couveuse les germes d'un réseau d'entraide territorial. Notons au passage cet apparent paradoxe : plus il est trans-disciplinaire, plus il est efficace. Les gens du spectacle vivant ont aussi besoin des savoir-faire des gens de l'image et du livre, et réciproquement.

LES 4 LABORATOIRES DE SOSTENUTO

Sostenuto est un projet collaboratif entre sept partenaires de cinq pays riverains de la Méditerranée soutenu par un financement européen MED (Interreg IV), dont le thème est « l'innovation économique dans le champs de la culture ». Il est programmé pour une durée de trois ans, et a débuté au printemps 2009. Ses activités sont menées au sein de quatre laboratoires. Dans son extension internationale, CADO, porté par l'A.M.I./Marseille (par ailleurs chef de file de l'ensemble du projet), en est un d'entre eux. Proposé par la CITEMA, en Toscane, un cluster local autour d'une vingtaine de métiers d'artisanat d'art en est l'un

autre. Il vise à mutualiser entre porteurs indépendants un certain nombre de ressources communes, en particulier dans le domaine de la communication et de la promotion. BUNKER, producteur artistique slovène, pilote le troisième laboratoire autour d'un *système d'échange local* (SEL) démonétarisé, sorte de troc de services entre structures culturelles appartenant à un même quartier. Associé à EXPEDITO, association d'urbanistes sise à Kotor, Montenegro, le cabinet d'architecte ZUNINO & Partners d'Albenga, Ligurie, mène le quatrième laboratoire autour de l'introduction des notions d'économie de la culture auprès de la gouvernance locale et de la planification. En position centrale, le Relais Culture Europe à Paris assume la communication interne (animation) et externe (dissémination, communication) de l'ensemble.

Enfin, ECONCULT, le département de l'Économie de la Culture de l'Université de Valencia, en Espagne, assurera la modélisation et la compilation des résultats des différents laboratoires, et les publiera.

Quatre objectifs méritent d'être soulignés dans cette tentative :

- développer pour le secteur culturel une offre la plus efficace et la plus adaptable possible en ce qui concerne de nouveaux modèles économiques territoriaux.
- ébaucher un réseau transnational et transrégional concret et opérationnel dans la zone sud-Europe.
- créer une émulation vis-à-vis d'autres réseaux potentiels intéressés par l'économie de la culture.
- témoigner auprès des institutions communautaires et locales des nombreux intérêts qu'il y a à soutenir l'économie territoriale de la culture (attractivité, création d'emplois, cohésion sociale, etc.). Appartenant à un groupe d'une cinquantaine de projets sélectionnés par les institutions européennes, Sostenuito y fait figure de projet singulier, seul et premier à être profilé sur le champs culturel non-patrimonial. C'est aussi le rare projet dont le chef de file n'est pas une institution publique. En conséquence, les autorités

de tutelle du programme semblent accorder une attention toute particulière à son déroulement et à ses résultats.

LE PROGRAMME PÉPITES

Le programme Pépites se veut une adaptation de CADO dans le cadre d'une coopération internationale avec la Province du Katanga en R.D. Congo, autour d'un partenariat singulier composé d'institutions congolaises (province, ville), d'entreprises privées (banques, téléphonie mobile, brasseries, etc.), d'éléments des coopérations française, espagnole et belge.

La situation du Katanga, plateforme d'échanges tournée vers l'Afrique anglophone, présente un réel potentiel en terme de marché culturel, les produits culturels « africains francophones » étant de plus en plus prisés en Afrique australe, d'autant que les langues africaines y sont largement partagées. Le pilotage de cette future couveuse d'entreprises culturelles sera graduellement transmis à l'association Kalolo (« filon » en swahili), de droit congolais. Le montage financier tente de s'appuyer sur des fonds européens (RelEx), français (FSD), et espagnol (AECID), mais il est à ce jour inabouti, bien que toujours envisageable. L'année 2010 devrait être décisive de ce point de vue, Pépites correspondant parfaitement aux nouvelles orientations de la coopération culturelle française ou européenne.

DYNAMO : UN CLUSTER CULTUREL

Postulant au soutien de Marseille-Provence Capitale Culturelle 2013, Dynamo se veut un cluster autour de l'économie de la culture. Son étude de faisabilité devrait être entamée dans le premier semestre de l'année 2010, et laisse espérer une mise en œuvre vers la fin de la même année. À l'initiative de l'association A.M.I., le projet est de réunir, sur environ 800 m² de la Friche de la Belle de Mai à Marseille, les bureaux ou succursales de 6 à 8 structures dont

l'objet principal touche l'économie de la culture, de manière à ce qu'elles puissent mutualiser un certain nombre d'activités et de ressources. Chacune d'entre elles, cela va de soi, resterait indépendante quant à ses activités, ses perspectives, ses financements, comme cela est déjà le cas pour les structures résidant à la Friche.

L'objectif de Dynamo vise cependant à dépasser un simple voisinage d'intérêt. Sa principale manifestation sera la mise en place d'une cellule d'animation, pilotée par l'A.M.I., chargée d'une triple mission :

- autant que faire se peut, mutualiser les informations, les fichiers, les bénéficiaires des programmes .
- aller aussi loin que possible dans la communauté de communication.
- monter des projets ponctuels communs, qui pourront prendre la forme de réponses conjointes à appels d'offres, ou encore la coproduction d'événements de type salons/rencontres autour de l'économie de la culture, dont une première édition pourrait se tenir en 2013.

CONCLUSION

On l'aura compris, à la manière des poupées russes, l'ensemble de ces dispositifs s'emboîte dans la Friche de la Belle de Mai, dans sa Société Coopérative d'Intérêt Collectif, de même que celles-ci ont l'obligation morale de s'insérer dans un schéma territorial de développement culturel.

Ce « rhizome régional à croissance naturelle », sorte d'écosystème, ne saurait porter ses effets sans un degré certain de singularité. Et ce qui sera probant ici le sera peut-être moins dans d'autres territoires. En cela, il dépasse bien l'Europe des Nations et les plans ministériels de normalisation nationale, incarne la diversité des émergences de terrain et, de fait, préfigure ce vers quoi s'avance cahin-caha une Europe des territoires et des diversités.

Ferdinand Richard,
Directeur de l'A.M.I.

LE « QUARTIER DE LA CRÉATION » : UN CLUSTER EN ÉMERGENCE

Entretien avec **Jean-Louis Bonnin** et **Olivier Caro**, propos recueillis par **Lisa Pignot**

Depuis début 2006, Nantes Métropole, avec six autres villes européennes (Aachen, Angers, Eindhoven, Huddersfield, Rennes, Utrecht), pilote le projet européen baptisé ECCE (Developing Economic Clusters of Cultural Enterprises). Son objectif : stimuler la croissance économique et la création d'emplois dans le secteur culturel en créant un nouvel axe de développement au carrefour de la culture, des technologies et de l'économie. Situé au cœur du grand projet urbain de l'Île de Nantes, le « Quartier de la création », cluster culturel en émergence, vise à réunir sur un même site les secteurs de l'industrie créative mais aussi l'université et la recherche pour créer des collaborations inédites et fécondes. Outre l'enjeu économique, quel est le potentiel d'un cluster culturel pour le développement d'un territoire ? Et comment prolonge-t-il les grands axes de la politique culturelle nantaise ? Jean-Louis Bonnin, directeur du projet ECCE mais aussi conseiller culturel du Maire de Nantes et Olivier Caro, chef du projet « Quartier de la création » répondent à nos questions.

L'Observatoire – Nantes Métropole porte un important projet intitulé « Quartier de la création », comment est-il né ?

Jean-Louis Bonnin - Le projet « Quartier de la création » est issu d'un long cheminement de projets culturels et d'une prise de conscience assez précise du rôle économique de la culture. Mais il ne pouvait avoir de réalité que par une vision transversale globale entre le projet de développement urbain et l'évolution des projets culturels intégrant de plus en plus leur insertion dans l'espace public, dans l'aménagement urbain de la ville, de Nantes Métropole et du territoire de l'Estuaire (Nantes/Saint-Nazaire).

À la fin des années 90, alors Directeur culturel de la ville, j'étais souvent sollicité par de petites entreprises de « tourneurs », agents artistiques, sociétés de disques, de communica-

tion culturelle, maisons d'édition, entreprises artisanales liées au patrimoine ou entreprises techniques du spectacle vivant qui souhaitaient une aide de la Ville, un accompagnement dans leur développement. Nous ne pouvions pas alors soutenir, par le biais de subventions, ce secteur privé, tout en sachant leur importance dans l'accompagnement des artistes, leur rôle dans le foisonnement artistique et créatif de la ville. Mais ces mêmes entreprises (de 3 à 6 salariés la plupart du temps) n'étaient pas reconnues par les services économiques de la ville, par la Chambre de Commerce et d'Industrie, par les banques, pour les aider dans leur développement, pour leur accorder des prêts selon les différentes phases de leur projet d'entreprise. Ils représentaient des « niches économiques » trop petites pour tous ces partenaires.

La grève des intermittents en 2003 a révélé le rôle économique direct ou

indirect de ce secteur et nous a incité à mener des études sur la place économique et l'emploi que représentait ce secteur dans la métropole et la région. Dans le prolongement de ces

“Il y a une véritable conscience du rôle économique du secteur créatif et qu'une métropole doit s'engager dans une politique qui lui permette de se positionner parmi les « villes créatives » dans le cadre d'une société de la connaissance de plus en plus internationale.”

(J. L. Bonnin)



© J.D. BILLAUD / SAMOA

enquêtes, qui faisaient apparaître, en 2003, que 176 entreprises privées dans le secteur technique représentaient 2680 emplois et un chiffre d'affaires de près de 53 M€, auxquels il fallait ajouter les emplois dans le secteur culturel public, ce qui situait la Région en 3^e position nationale, après Rhône-Alpes et l'Île-de-France, nous avons décidé d'ouvrir un nouvel axe de travail autour de l'implantation de PME culturelles ou créatives et rechercher de nouvelles formes d'accompagnement de ces entreprises. Dans ce cadre, nous avons déposé en 2005 un projet auprès de la Commission Européenne, appelé ECCE (Developing Economic Cluster of Cultural Enterprises) regroupant les villes d'Aix-la-Chapelle, Eindhoven, Utrecht, l'agence anglaise CIDA (Creative Industries Development Agency) implantée à Huddersfield et les villes de Rennes et Angers.

Nous avons donc croisé, avec ces villes, nos analyses sur l'impact économique du secteur culturel dans le dévelop-

pement des territoires, sur les conditions d'accueil de petites et moyennes entreprises, et la création de filières culturelles dans nos régions, principalement dans les grandes villes.

L'Observatoire – Quels axes de travail avez-vous privilégiés ?

Jean-Louis Bonnin - Nous avons développé quatre grands axes de travail :

1. comment valoriser et faire prendre conscience du poids économique, des emplois du secteur culturel auprès des pouvoirs publics, des Chambres de Commerce, des banques ?
2. comment organiser la relation avec les banques et développer des systèmes de prêts ou microcrédits pour ces entreprises ?
3. comment intégrer dans les formations supérieures – écoles d'art, d'architecture, de design, etc. – des formations, des informations sur la

création d'entreprise, le marketing, la vente des productions ?

4. comment créer les conditions de développement d'un « district culturel », la création de filières dans la formation, la recherche, la production et la distribution, etc., tout en tenant compte des spécificités du secteur créatif et artistique ?

Aujourd'hui le programme ECCE a obtenu de nouveau le soutien de l'Europe et les villes de Cardiff, Stuttgart, Birmingham et Dublin ont rejoint ce réseau. Dans chacune de ces villes existe une structure de conseil, d'interface entre le milieu créatif et l'environnement économique de la région, et la volonté de créer des espaces d'accueil pour les PME culturelles¹.

Olivier Caro - Ces réflexions sur le rôle économique de la culture ont croisé le projet urbain de l'Île de Nantes. La SAMOA, maître d'ouvrage du projet urbain a très tôt porté l'idée d'une construction partagée

de ce projet avec les acteurs culturels. Ce dialogue entre la dynamique culturelle du territoire et le renouvellement urbain a notamment été à l'œuvre dans la revitalisation du site des anciens chantiers navals, à l'ouest de l'Île.

L'accueil d'initiatives relevant des métiers de la culture à l'ouest de l'Île est devenu un axe particulier du projet urbain. Les Machines et l'Atelier Galerie, la construction d'un équipement dédié aux musiques actuelles et à la création numérique, ou les réalisations de la biennale Estuaire ont permis de créer une « atmosphère culturelle » dans la partie ouest de l'Île, sur laquelle s'appuie le développement des activités du « Quartier de la création ».

L'Observatoire – Ce projet s'inscrit dans le prolongement de la politique culturelle menée à Nantes depuis 20 ans, mais ne préfigure-t-il pas aussi un changement de conception consistant à passer d'une politique culturelle à une politique économique de la culture ?

Jean-Louis Bonnin - Ces projets culturels et d'aménagement urbain ont favorisé une réflexion collective sur la nécessité de créer un pôle de développement autour des formations et de la recherche artistique et l'implantation de PME culturelles. Nous ne pouvons pas dire aujourd'hui que nous sommes passés d'une politique culturelle à une politique économique de la culture. Mais je crois qu'il y a une véritable conscience du rôle économique du secteur créatif et qu'une métropole doit s'engager dans une politique qui lui permette de se positionner parmi les « villes créatives » dans le cadre d'une société de la connaissance de plus en plus internationale.

Nous sommes aujourd'hui engagés dans des réseaux de créateurs, d'économistes, de chercheurs² internatio-

naux autour de cette thématique du rôle du secteur créatif, de son pouvoir d'attractivité, de la qualité de vie, de l'environnement dans le développement des territoires. Par exemple l'ensemble du projet « Quartier de la création » est suivi par le philosophe Bernard Stiegler et son association Ars Industrialis.

L'Observatoire – Quels sont les partenariats en présence sur le projet ?

Jean-Louis Bonnin - Les partenariats sont nombreux et complexes. Mais là réside la force de ce projet, la capacité à mobiliser des milieux différents, trop souvent cloisonnés : les pouvoirs publics (collectivités locales et État), le secteur de l'enseignement (l'École d'Archi, l'École des beaux-arts, l'École de Design, les écoles de graphisme et de l'imprimerie, Sup de Co, et l'Université comme principal interlocuteur), le secteur des entreprises privées qui viennent s'implanter sur le site, la Chambre de commerce, etc.

Olivier Caro - Le projet urbain fonctionne dans une logique d'accueil. Le « Quartier de la création » favorise les initiatives de toutes sortes dans le champ de la culture et de la création. L'opportunité de s'y regrouper et d'y développer des projets fait naître des partenariats inédits sur le territoire. À titre d'exemple, le lieu d'exposition du Hangar à bananes, que nous gérons, a été l'occasion d'un travail entre le FRAC et l'École des beaux-arts. L'école va y inventer avec le FRAC de nouvelles unités pédagogiques autour de la régie d'exposition et de la médiation.

Dans un autre registre, nous avons favorisé, depuis 2006, l'installation d'artistes et de très petites entreprises du secteur de la création au sein des anciennes halles industrielles d'ALSTOM. 50 entreprises et une quinzaine d'artistes y construisent un milieu

en réseau qui constitue pour eux une sorte d'écosystème. Le quartier se développe à partir des partenariats qui émergent et des réalisations qui naissent, à l'envers d'une programmation trop rigide. Le « Quartier de la création » se construit dans une logique de décloisonnement entre disciplines et entre types d'acteurs. Les écoles d'architecture et des beaux-arts imaginent actuellement un master de Design avec l'Université. Entreprises et établissements d'enseignement supérieur construisent avec la Région une plateforme de recherche et d'innovation sur les croisements entre matériaux et design.

Le projet urbain joue le rôle d'une matrice, où les stratégies des acteurs viennent converger et se mettre en réseau.

L'Observatoire – Le « Quartier de la création » est un cluster culturel, c'est-à-dire un ensemble d'entreprises, d'institutions, d'individus dont le regroupement sur un site ou le fonctionnement en réseau sont censés développer l'inventivité collective, le bouillonnement créatif et l'innovation. Comment organise-t-on concrètement cette mise en synergie ? Y a-t-il un chef d'orchestre ?

Jean-Louis Bonnin - C'est effectivement l'un des enjeux dans l'avenir de décider d'une forme de gouvernance du projet qui, à la fois, respecterait l'autonomie, le parcours et les enjeux de chaque institution tout en préservant et en favorisant une démarche collective, l'organisation souple de réseaux intra-institutions. Les réflexions de John Hawkins sur le management dans les « villes créatives » sont à ce titre très intéressantes et montrent les nombreux obstacles de nos modes de fonctionnement très cloisonnés et pyramidaux de nos institutions françaises, peu ouvertes à l'émergence et à l'innovation (ce serait en soi un sujet de dossier). Pour l'instant, dans la phase d'élabora-

“Il nous faut trouver une dynamique économique qui ne remette pas en cause les fondements et les valeurs liés à notre histoire culturelle, mais intègre de nouveaux rapports économiques et d'échanges, préserve la diversité culturelle et l'implication des citoyens.” (J.L. Bonnin)

tion et de mise en œuvre notamment urbaine du projet, la SAMOA est responsable de la coordination et de l'ensemble des chantiers par délégation de Nantes Métropole.

Auprès du maire, deux élus suivent l'ensemble du projet : Yannick Guin, vice-président de Nantes Métropole chargé de l'Enseignement supérieur et de la Recherche et Patrick Rimbert 1^{er} adjoint à la ville de Nantes chargé notamment des Grands projets urbains et de la politique de la ville. Enfin, chaque projet a un responsable. Ainsi pour l'implantation de l'École des beaux-arts qui vient de passer d'une régie municipale en EPCC et qui sera au cœur du projet, son directeur assurera auprès de la SAMOA et de Nantes Métropole le suivi du chantier (9200 m²) ; l'ouverture de la nouvelle école étant prévue en 2013.

L'Observatoire – Bien que la France soit un peu en retard sur ses voisins européens qui ont déjà créé des modèles de clusters culturels proches de celui-ci, la tendance semble s'accélérer dans les grandes métropoles françaises. Le cluster nantais a-t-il une spécificité ?

Jean-Louis Bonnin - Non, au sens où nous pouvons dire que Saint-Étienne s'est engagée dans une réflexion spécifique sur le design et qu'il en est de même dans de nombreuses villes européennes. Notre axe de travail est autour de l'art et des modes de vie, de l'éco-conception et du design, avec un pôle de médiation important en direc-

tion des publics dans les domaines des arts, des sciences et des techniques. La multiplicité des lieux de formation et de recherche indique notre volonté de transversalité maximum, de création de pôles de connaissance et d'innovation.

La part de veille technologique est importante, notamment dans la recherche de partenariats au niveau international. Pour ce qui me concerne, je suis très attentif aux réflexions et aux échanges avec des établissements de villes asiatiques, notamment japonaises comme Yokohama, qui sont engagées dans les processus de villes créatives et qui ne développent pas d'axe spécifique unique. Il est vrai que les pays anglosaxons ont une certaine avance liée à une conception de la culture plus large et ouverte que les domaines jusqu'ici couverts par les politiques culturelles du ministère de la Culture ou des collectivités, leur rapport au marché, à l'économie libérale, est différent.

Il nous faut trouver une dynamique économique qui ne remette pas en cause les fondements et les valeurs liés à notre histoire culturelle, mais intègre de nouveaux rapports économiques et d'échanges, préserve la diversité culturelle et l'implication des citoyens.

L'Observatoire – En créant un lieu où l'on fait converger différentes disciplines universitaires, ne craignez-vous pas que ce quartier

devienne un immense campus coupé de la société civile ? Associez-vous les Nantais à la mise en œuvre de ce projet ?

Jean-Louis Bonnin - Des rencontres de concertation régulières ont lieu avec les habitants et les associations. Plusieurs projets de l'île de Nantes seront en réseau avec d'autres lieux de la Ville. Ainsi la Fabrique sera en réseau avec des « Fabriques », espaces de travail dans les quartiers de Nantes (Dervallières, Bellevue...). Nous engageons un travail sur la place des pratiques « amateur » (au sens de contributeur comme le définit Bernard Stiegler), sur le nouveau rôle des consommateurs/producteurs ou consommateurs/prescripteurs (web2.0) ce qui suppose une forte implication citoyenne dans les processus de création notamment avec l'apport des nouvelles technologies. Les « espaces pépinières » ou « incubateurs d'entreprises » ne seront que des passages pour les entreprises qui devront trouver un nouveau site dans la métropole ou la région, en fonction de leur développement. Enfin, les espaces de médiation, d'expositions seront ouverts aux habitants, et dès maintenant nous avons des réunions avec des responsables d'associations ou d'entreprises.

Olivier Caro - Le « Quartier de la création » s'installe dans un quartier habité où plus de 500 logements ont été construits ces dernières années. Il est un « projet dans le projet ». L'île de Nantes vise à développer la ville sur



© J.D. BILLAUD / SAMOA

elle-même, et comprend la création de logements, de locaux d'activités, dont les métiers de la création ne sont qu'une composante. Le projet de transfert de l'hôpital sur l'Île est par exemple à l'étude et représente à lui seul près de 300.000m². Le projet de l'Île de Nantes vise le mélange des activités et des populations et le « Quartier de la création » ne correspond donc pas à l'image que nous avons des campus en France. L'enjeu des établissements qui convergent sur l'Île réside justement dans une plus grande ouverture sur la ville et ses habitants. La nouvelle école d'architecture incarne cette métamorphose. Elle offre une place publique de plus de 1000m² sur son dernier étage et multiplie les conférences et expositions ouvertes au plus grand nombre, depuis sa mise en service il y a un an.

Le « Quartier de la création » existera bien au-delà des seuls établissements d'enseignement supérieur. Dans les

halles ALSTOM réside une grande diversité d'acteurs qui préfigurent la richesse et le foisonnement que nous souhaitons développer : un luthier d'art voisine avec un photographe professionnel. Nous accueillons également Terra Eco, le magazine du développement durable. Des architectes ou Euradionantes (radio en langues européennes) sont présents aux côtés de structures liées aux musiques actuelles comme le collectif Bar Bar.

Au-delà des grandes institutions qui feront la richesse de ce quartier et sa capacité à exister au plan international, il existe donc un enjeu à entretenir un tissu d'acteurs plus petits, qui garantit une percolation et une continuité avec la société civile et les acteurs de la ville. Enfin, Jean-Louis soulignait le travail engagé avec Ars Industrialis et B. Stiegler. L'enjeu du « Quartier de la création » et de la dynamique d'acteurs à l'œuvre résidera tout autant dans

sa transcription urbaine que dans le développement d'une infrastructure technologique susceptible d'irriguer le territoire. Au titre du projet urbain, nous avons missionné Ars Industrialis pour être en capacité d'aborder ces deux questions de manière continue.

L'Observatoire – Avez-vous prévu de faire une évaluation en continu des retombées qu'aura créée l'émulation créative de ce quartier ? Sur quoi porterait-elle ?

Jean-Louis Bonnin - Nous avons fixé des objectifs pour 2014 / 2015 en nombre d'étudiants, de formations, de pôles de recherche et de valorisation économique avec des objectifs d'emplois.

Olivier Caro - Ce travail a déjà commencé, notamment dans l'évaluation des processus à l'œuvre entre locataires des halles ALSTOM. Nous

“Au-delà des grandes institutions qui feront la richesse de ce quartier et sa capacité à exister au plan international, il existe donc un enjeu à entretenir un tissu d’acteurs plus petits, qui garantit une percolation et une continuité avec la société civile et les acteurs de la ville.” (O. Caro)

avons accueilli l’équipe de D. Sagot Duvaurox durant l’été, avec qui nous étudions les coopérations et synergies qui naissent du partage d’un lieu comme les halles. Cette étude nous sert à imaginer de nouveaux projets et de nouvelles formes d’hébergement à mettre en œuvre au sein du Quartier. La biennale *Estuaire*, imaginée par

J. Blaise, nous a montré comment la création pouvait, sur les territoires, être la source d’un nouveau développement, qui ne se limite pas à une approche économique. Ces enjeux sont très présents dans le modèle de développement que nous souhaitons faire émerger du projet de « Quartier de la création », ils sont également à

l’origine de l’engagement de nombre d’acteurs dans cette démarche, y compris économique. Cette logique, très présente dans les analyses de Ars Industrialis, qui laisse une large place à la mise en culture du territoire dans les logiques de développement, est à n’en pas douter un nouveau champ ouvert pour la mise en œuvre de nos futurs indicateurs.

Entretien avec **Jean-Louis Bonnin**, conseiller culturel du Maire de Nantes et **Olivier Caro**, chef de projet « Quartier de la création » SAMOA

Propos recueillis par **Lisa Pignot**
Rédactrice en chef

CREATIVE CITY PERSPECTIVES

Ouvrage numérique au graphisme sophistiqué, coordonné par Ana Carla Fonseca Reis et Peter Kageyama et préfacé par Charles Landry, *Creative City Perspectives* rassemble une quinzaine de contributions d’experts de l’économie créative et des villes créatives. Il permet notamment de mettre en parallèle des exemples aussi contrastés que Nantes, Medellin, Lisbonne, Taipei ou Cape Town pour s’interroger sur les points communs qui fondent et rapprochent ces « villes créatives ». Outre les expériences concrètes portées par les métropoles, plusieurs articles complètent le sujet en abordant les questions liées à l’écologie, la gouvernance urbaine et la régénération urbaine.

Ouvrage en téléchargement gratuit sur le site :
<http://www.garimpodesolucoes.com.br/downloads/Creative%20City%20Perspectives.pdf>

« Recherche, créativité, innovation », *Culture et recherche* n°121, automne-hiver 2009, ministère de la Culture et de la Communication, 44 p.

La réorganisation en cours du ministère de la Culture, avec la mise en place d’un nouveau Service de la coordination des politiques culturelles et de l’innovation, atteste de la priorité donnée à l’innovation en tant que levier de modernisation de l’action publique et des politiques culturelles. Ce numéro de *Culture et recherche* s’attaque donc au triptyque unissant « culture/recherche/innovation » en illustrant les différentes formes auxquelles il peut donner lieu.

La première de ses applications est celle attachée au développement des usages culturels numériques innovants pour le grand public : cela va de la mise en place de services culturels numériques pour accompagner les visites de musées ou de monuments, de dispositifs numériques sur site (3D, guides nouvelles génération, téléphones mobiles, *podcast*) jusqu’aux dispositifs sur Internet à travers des services en ligne, des plateformes collaboratives ou encore des services numériques dédiés à l’éducation artistique et culturelle. Un autre de ses aspects, sans doute moins connu, concerne les dispositifs conçus pour accompagner le duo artistes/chercheurs qui investissent dans des technologies de pointe mais aussi les différents niveaux d’interface permettant de les relier.

Le « Quartier de la création » : un cluster en émergence

NOTES

- 1- Pour Nantes : « Nantes création » www.nantescreation.fr
- 2- <http://www.garimpodesolucoes.com.br/downloads/Creative%20City%20Perspectives.pdf>

L'INSTITUT DES DEUX RIVES : UN RÉSERVOIR D'IDÉES POUR L'ÉCONOMIE CRÉATIVE

Entretien avec **Georges Viala**, propos recueillis par **Lisa Pignot**

L'apparition, en France, de structures de réflexion s'intéressant à des problématiques territoriales est relativement récente en comparaison des think tanks apparus depuis plusieurs années chez nos voisins anglo-saxons. Elles n'ont pas les mêmes dimensions ou ambitions mais elles aspirent à rassembler des acteurs influents de la société civile – dans des domaines aussi variés que l'architecture, l'enseignement supérieur, le développement durable, les nouvelles technologies, la gestion d'entreprises, etc. – pour proposer de nouvelles idées susceptibles d'orienter les politiques publiques. De nombreuses villes françaises ont vu émerger des groupes de réflexion plus ou moins formalisés : l'Institut Aspen à Lyon, l'Institut Kervegan à Nantes, le Labo 76 à Rouen, l'Institut des Deux Rives à Bordeaux pour ne citer que quelques exemples concrets. Mais qui sont-ils ? comment fonctionnent-ils ? Nous avons souhaité approfondir cette réflexion en compagnie de Georges Viala, fondateur et président de l'Institut des Deux Rives à Bordeaux.

L'Observatoire – Quel est le projet de l'Institut des Deux Rives et quelle est l'originalité de cette démarche ?

Georges Viala – L'Institut des Deux Rives a été créé à Bordeaux il y a deux ans. Nous l'avons conçu sur le modèle des think tanks, même si cet objectif n'est pas tout à fait atteint pour l'instant car il n'est pas encore véritablement structuré comme tel. Nous avons estimé, à quelques-uns, que nous étions à un moment de l'histoire du monde, de la société et de ses modèles, qui justifiait que des structures non partisans puissent s'emparer des sujets susceptibles d'intéresser la société dans son ensemble sans qu'il y ait de biais confessionnels ou politiques. Nous l'avons donc construit comme une structure non confessionnelle et apolitique alors que certains think tanks ont des positionnements très marqués. Nous avons fait le choix d'un positionnement neutre pour que nos travaux et nos réflexions ne soient pas suspectés de défendre des intérêts, quels qu'ils soient. L'Institut des Deux

Rives rassemble 25 personnes qui sont tous des acteurs engagés dans différents domaines de la société bordelaise et qui partagent la même volonté de remettre l'homme au centre du jeu, c'est-à-dire faire en sorte que l'individu soit repris en compte dans toutes les réflexions, notamment dans le contexte actuel de la crise économique mondiale. C'est notre positionnement pour avoir une société où l'on vivrait mieux ensemble et qui soit un peu mieux régulée dans ses rapports humains.

L'Observatoire – L'Institut a-t-il été impliqué dans le projet « Bordeaux Créative » porté par la Ville ?

G. V. – Nous avons participé indirectement à la formalisation de « Bordeaux créative » suite à une série de recommandations que nous avons émises à l'issue de nos travaux sur la question de l'économie créative. C'est d'ailleurs sur ce principe que repose notre fonctionnement : nous commençons par explorer un sujet de manière assez exhaustive

et nous essayons d'en balayer tous les aspects, puis nous mettons ce travail à la disposition des responsables politiques ou économiques pour qu'ils s'emparent du repérage effectué. Nous n'avons pas vocation à influencer outre mesure les choix politiques, nous souhaitons au contraire garder une certaine légitimité démocratique qui fait parfois défaut à certains think tanks qui peuvent être considérés comme des structures à part de la société.

Pour revenir à « Bordeaux Créative » et aux propositions que nous avons faites pour promouvoir ce nouveau paradigme d'économie créative, l'une de nos suggestions était justement d'avoir une structure de gouvernance du projet car nous avons observé, et nous continuons de l'observer aujourd'hui, que les villes dites « créatives » ont toutes mis en place des structures de gouvernances ad hoc – par exemple « London Creative », « Montréal créative » – et ce, parce que même si le concept d'économie créative est un concept spontané qui vient du terrain, il existe un besoin pour réguler

“Les villes dites « créatives » ont toutes mis en place des structures de gouvernances ad hoc – par exemple « London Creative », « Montréal créative » – et ce, parce que même si le concept d'économie créative est un concept spontané qui vient du terrain, il existe un besoin pour réguler et organiser les projets qui s'y réfèrent.”

et organiser les projets qui s'y réfèrent. Nous avons également suggéré que ce concept soit développé au niveau de la métropole et pas uniquement au niveau de la ville-centre en partant du principe qu'il y a un espace minimum à prendre en considération.

L'Observatoire – Plus généralement, quels sont les liens que le think tank a noué avec les collectivités d'Aquitaine ?

G. V. – L'implantation de l'Institut au sein de l'Agence de développement économique de Bordeaux au Bureau de Recherche et d'Accueil a justement été motivée par la volonté d'engager des échanges avec l'ensemble des collectivités territoriales. Le Conseil régional est d'ailleurs très impliqué dans ce projet depuis le début et, à la suite de nos travaux, un conseiller régional, Frédéric Vilcocq, a été nommé Vice-Président du Conseil régional d'Aquitaine chargé de la Culture et de l'Économie créative. Ceci montre que même si l'économie créative est plutôt un concept métropolitain, cela n'empêche pas qu'une région s'en saisisse. Au niveau de la Communauté urbaine, c'est la direction des affaires économiques¹ qui a pris en considération ce sujet puisque la CUB n'a pas la compétence culturelle. D'autres communes se sont également investies dans ce projet. Par exemple : la Ville de Carbon-Blanc à travers la bande dessinée ou encore la Ville de Bègles dans le réaménagement du quartier Terres Neuves.

L'Observatoire – Est-ce que le concept d'économie créative n'est pas un « nouvel habillage » pour parler tout simplement des industries culturelles ? Quel est le changement de paradigme sur lequel repose ce concept et quel est son réel potentiel ?

G. V. – Nous avons privilégié le terme d'économie créative mais il faut tenir compte des contextes socioculturels dans lesquels on se situe. La France n'a pas encore complètement fait le pas et l'on parle plus volontiers d'industrie culturelle alors qu'en Grande-Bretagne on a aucun mal à parler d'industrie créative. Ce terme, en soi, n'est effectivement pas extrêmement novateur puisqu'il ne fait qu'assembler des secteurs qui ont des caractéristiques communes et qui préexistent au concept lui-même. La grande nouveauté, à travers ce que nous avons pu observer dans nos recherches et nos observations à travers le monde, repose sur la mise en réseau de ces différents acteurs qui relèvent de l'économie créative. C'est donc le principe de transversalité qui fait le changement de paradigme. Habituellement, les architectes parlent aux architectes, les designers parlent aux designers, les plasticiens parlent aux plasticiens, etc. Là, l'idée est d'introduire de la transversalité dans tous les projets et dès que l'on aborde un projet sous un angle quelconque. C'est ce qu'a fait, par exemple, le Cirque du Soleil à Montréal, en associant au cirque d'autres acteurs relevant de l'économie créative tels que des designers, des architectes, etc.

Ce qui a eu un effet démultiplicateur sur l'ensemble de ces domaines.

Nous avons réussi à démontrer dans nos travaux que ce secteur économique avait une croissance deux fois supérieure au secteur traditionnel. Quand le secteur traditionnel augmente de 5 à 6 %, celui de l'économie créative augmente du double. De surcroît, le développement de l'économie créative a un impact sur le secteur traditionnel, en particulier sur le tourisme, l'hôtellerie... Nous essayons aujourd'hui d'aller plus loin pour cerner le poids de l'économie créative, mais pour l'instant les outils statistiques à notre disposition ne sont pas satisfaisants. Si nous prenons, par exemple, le cas de l'architecture, il faut à la fois prendre en compte l'ensemble de la chaîne à l'intérieur de cette activité pour comprendre le chiffre d'affaires d'un architecte : c'est-à-dire la partie création et conception en amont, mais aussi toute la partie de suivi de chantiers qui ne relève pas forcément de l'économie créative. Il faut donc extraire de son bilan la partie qui relève proprement de l'innovation et de la création. Or, aujourd'hui, il n'y a pas d'outils pour le faire. Des travaux sont en cours au niveau européen et il existe également un programme de recherche lancé au niveau d'Eurostat et de la Commission européenne qui a commandité plusieurs études sur le thème des industries culturelles. Ces études démontrent que ces industries sont probablement aujourd'hui le deuxième ou le troisième secteur en Europe. Ce qui est tout à fait considérable ! Cela représente deux fois

le secteur automobile, ce qui se chiffre par centaines de millions d'euros. De son côté également, l'OCDE a fait faire une étude, publiée en 2008, qui va dans le même sens au niveau mondial et qui en démontre le potentiel considérable. Il faut néanmoins rester prudent sur ces analyses compte tenu du biais statistique. La Grande-Bretagne a réalisé des évaluations plus conséquentes et plus précises qui montrent, par exemple, qu'à Londres, le secteur des industries créatives est le deuxième secteur d'activité avant les services financiers. Ceci va dans le sens de ce que nous avons pu observé à Bordeaux, où l'économie créative, à travers le nombre d'établissements qui relèvent de ce secteur, représente le troisième secteur.

L'Observatoire – Comment impulsez-vous cette transversalité ? Faut-il, par exemple, que l'université, la culture et les entreprises agrègent leurs talents, dans l'esprit de ce que font les clusters ?

G. V. – On s'aperçoit effectivement que l'économie créative se développe plus volontiers à partir du moment où l'on met ensemble des acteurs de ces différents secteurs sans qu'ils aient besoin d'être proches géographiquement. Le projet Darwin, sur la rive droite de Bordeaux, est à ce titre un projet assez emblématique puisqu'il a pour ambition de rassembler des acteurs économiques, des acteurs culturels et des acteurs sociaux.

Mais une fois que vous avez mis ces personnes ensemble, il faut accepter une certaine part de « désordre ». Il ne faut surtout pas chercher à canaliser leurs énergies ou leurs créativité respectives. *A contrario*, le simple fait de réunir des gens d'horizons différents ne suffit pas à les rendre particulièrement talentueux et créatifs. Encore faut-il qu'ils soient ouverts au principe de transversalité et qu'ils acceptent de faire bouger leur façon de voir les choses pour parvenir à développer des projets innovants. Dans le secteur de l'économie créative, il faut accepter les échecs et il y en a énormément !

Ceci s'explique en partie par le fait que les personnes issues du monde de l'entreprise ont tendance à vouloir un retour sur investissement à court terme alors que l'économie créative s'inscrit dans le moyen ou le long terme. Nous avons encore beaucoup de mal à convaincre le milieu économique parce que c'est un modèle qui prend à revers la pensée économique traditionnelle. C'est d'ailleurs ce point d'achoppement qui permettra de redonner du sens à l'économie.

L'Observatoire – Donc il y a quand même une culture et un état d'esprit à « instaurer » pour que l'économie créative imprègne aussi le monde économique classique ?

G. V. – C'est à la fois un état d'esprit à instaurer et une formation à mettre en place. Des formations commencent à voir le jour en France, notamment à Polytechnique, à HEC. Il y a un certain nombre d'écoles qui ont essayé de faire évoluer les mentalités des futurs étudiants.

L'Observatoire – Comment fonctionne concrètement un think tank tel que le vôtre ? Avec quels outils travaillez-vous ?

G. V. – Nous menons environ deux chantiers par an. Nous essayons de trouver un sujet qui nous paraît majeur et qui

correspond à la mission que nous nous sommes donnée pour remettre l'homme au centre du jeu. Chacun des membres est ensuite appelé à faire une première recherche approfondie sur le sujet. Puis nous faisons des réunions d'échange tous les mois pour travailler sur ce que l'on a compris ou lu du sujet en question. Il y a également des apports extérieurs que nous essayons d'amener, de grands témoins qui viennent nous éclairer sur tel ou tel thème du chantier principal. Par exemple nous avons passé un long moment aux côtés de Patrick Duval, directeur de Musiques de Nuit Diffusion autour de son projet du Rocher de Palmer qui est un vrai projet d'économie créative nous permettant d'identifier un modèle.

Nous nous assignons enfin comme objectif d'avoir une publication qui rende compte des réflexions que nous avons menées. C'est ce que nous avons fait avec le livre sur l'économie créative paru chez Mollat². Notre rôle en termes de production et de diffusion des idées s'arrête là. La poursuite du travail consiste à « entretenir » et à enrichir la réflexion menée sur tel ou tel chantier. Nous ne souhaitons pas nous positionner en tant qu'experts sur un sujet mais plutôt en tant que médiateurs. Nous travaillons actuellement sur les innovations sociétales qui est un sujet assez connexe du premier. Le premier abordait le lien entre culture et écono-

“La grande nouveauté, à travers ce que nous avons pu observer dans nos recherches et nos observations à travers le monde, repose sur la mise en réseau de ces différents acteurs qui relèvent de l'économie créative. C'est donc le principe de transversalité qui fait le changement de paradigme.”

mie, le second interroge plutôt le lien entre l'économie, le social et le politique sans que la culture ne soit très loin.

L'Observatoire – Ce « réservoir d'idées » est-il ouvert à tous les acteurs de la société civile qui souhaiteraient en faire partie ?

G. V. – Je souhaite vivement que l'on y parvienne puisque c'est au cœur de notre ambition de départ de faire en sorte que les individus se sentent

concernés par les sujets portés par la société, et que ce ne soit pas un « truc technocrate » de plus qui leur tombe dessus et qui ne soit pas en phase avec leurs attentes. Pour le chantier sur les innovations sociétales nous travaillons avec des associations de quartiers et c'est un bon début pour nous imprégner des attentes de la population. Je crois qu'il existe un véritable besoin et le mouvement des think tanks me semble coïncider avec une époque où les lieux de réflexion traditionnels se déplacent notamment parce que la

société civile est en train de se réapproprier le champ de la réflexion. Cet individualisme forcené qui a été amené par la société de consommation que nous connaissons entraîne le besoin de recréer du collectif à partir de l'individuel. Aujourd'hui cela signifie inverser en permanence toutes les pyramides.

Entretien avec **Georges Viala**,
Président de l'Institut des Deux Rives

Propos recueillis par **Lisa Pignot**
Rédactrice en chef



ABÉCÉDAIRE DE L'ÉCONOMIE CRÉATIVE

L'ouvrage collectif *Économie créative, une introduction* publié en 2009 par l'Institut des Deux Rives aux Éditions Mollat se propose d'éclairer les perspectives et opportunités en jeu. À travers 50 mots-clés (Attractivité, capitalisme cognitif, compétitivité, créativité, développement durable, indicateur, tourisme créatif...) et une quinzaine de témoignages de personnalités (Philippe Stark, Jacques Séguéla, Daniel Buren, Richard Coconier, etc.), l'ouvrage dresse le portrait de l'économie créative, concept qui réunit divers secteurs économiques et culturels fondés sur les talents, l'imagination, la création et les ressources individuelles.

L'introduction annonce d'entrée de jeu le flou et le besoin de clarification qui ont motivé cet ouvrage : « *Nul ne sait très bien ce qui doit être "comptabilisé" au rang des industries créatives [...] où commencent, où se développent, où meurent la création, la créativité, les industries créatives ?* »

Cette publication fait donc le point sur une notion qui traduit un nouveau modèle de développement, dans lequel l'économie et la culture sont liées et englobent des aspects économiques, culturels, technologiques et sociaux du développement à grande ou petite échelle. Bien que le concept ne soit pas tout à fait neuf,

en regard de ce qui a déjà été écrit au sujet des industries culturelles, cet opuscule permet d'en dresser les caractéristiques pour montrer en quoi les deux mots associés d'économie et de créativité bouleversent les perspectives et intègre une nouvelle logique fondée sur les convergences et l'utilisation du savoir dans une économie fortement immatérielle.

Cinq caractéristiques sont retenues pour expliciter ce concept :

- la transversalité : l'économie créative prend appui sur la mise en réseau des talents, des métiers et des structures.
- l'ancrage dans le territoire : l'économie créative s'oppose à la centralisation et revendique au contraire un ancrage territorial en vue d'un développement urbain et rural.
- la cohésion sociale : l'économie créative contribue au développement durable et à la cohésion sociale des régions et des villes.
- le processus collaboratif : tous les acteurs, dans leurs interactions, sont porteurs d'idées et ont leur place pour contribuer à la dynamique d'ensemble.
- la propriété intellectuelle : le succès du développement et de la commercialisation de l'activité créative dépend en grande partie du respect de la propriété intellectuelle.

Économie créative, une introduction, Institut des Deux Rives, Éditions Mollat, 2009, ISBN 978-2-90951-93-3, 9 €.

L'Institut des Deux Rives : un réservoir d'idées pour l'économie créative

NOTES

1- Cette responsabilité au sein de la CUB est prise en charge par André Delpont, directeur général adjoint en charge des affaires économiques.

2- *Économie créative. Une introduction*, Institut des Deux Rives (dir.), Éd. Mollat Bordeaux, 2009, 160 p.

VILLES CRÉATIVES, VILLES CONCURRENTES : LES CANDIDATURES FRANÇAISES AU TITRE DE CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE 2013

Matthieu Giroud, Vincent Veschambre

En phase avec l'OMC, l'Union européenne s'est fait une spécialité d'organiser la concurrence en son sein, dans tous les domaines. La culture n'y échappe pas, compte tenu des enjeux considérables en matière d'attractivité et de dynamisme économique. C'est ainsi qu'en 2007 a été lancé le premier concours interne aux deux pays membres (France et Slovaquie) désignés pour accueillir le label *Capitale européenne de la culture 2013*¹. Cet article a pour objectif de décrire les argumentaires développés par les quatre villes françaises finalistes du concours (Bordeaux, Marseille, Lyon, Toulouse) et d'évoquer les dynamiques impulsées par ces candidatures.

« ÊTRE CAPITALE » POUR DEVENIR COMPÉTITIVE SUR LA SCÈNE INTERNATIONALE

Selon David Harvey² (2008), les villes, pour pouvoir s'imposer dans le concert des grandes métropoles attractives, innovantes, mondialisées, doivent développer des rentes de monopole, susceptibles d'accroître un capital symbolique collectif à même d'attirer des flux de capitaux. Les traditions et innovations culturelles locales, les champs de la création, de l'esthétique et du sens sont des leviers de ce processus de singularisation et d'appropriation de rentes de monopoles. Le titre de Capitale européenne de la culture représente en soi l'une de ces rentes. De sa désignation à 2013, et bien au-delà, comme en témoigne l'impact de Lille 2004, Marseille détiendra le monopole du label « Capitale européenne de la culture » en France. Avec Kosice³, ville de Slovaquie, Marseille consti-

tuera le porte drapeau de l'innovation culturelle à l'échelle de l'Union. À travers sa désignation et compte tenu des expériences antérieures⁴, Marseille espère attirer ainsi capitaux et touristes, transformer sensiblement son image et son tissu urbain, expérimenter de nouvelles façons de développer et de faire vivre la ville.

L'un des objectifs de la réforme de 2006 dans la désignation des Capitales européennes de la culture était de fournir des critères afin d'organiser la compétition entre villes. Ces critères s'avèrent nombreux et précis, ce qui explique que l'on retrouve un certain nombre de « figures imposées » dans les dossiers de candidatures, qui sont conçus comme des questionnaires. Deux grandes rubriques sont prévues : « la dimension européenne » et « la ville et les citoyens », ce qui se décline à Marseille en « partage des midis » et « Cité radieuse ». À ces deux échelles, il s'agit de « mettre en valeur la richesse,

la diversité des cultures européennes et leurs traits communs »⁵, de concilier à la fois références communes et singularité.

DES CONSTANTES : CULTURE(S) ET VALEURS EUROPÉENNES, DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

Du côté des « figures imposées », les projets insistent tous sur la valeur du « vivre ensemble » promue à travers le dialogue interculturel, l'implication de tous les acteurs locaux dans la programmation et l'animation de l'événement (acteurs institutionnels, économiques, culturels, associatifs, habitants), le développement culturel et social durable (via la mobilisation des acteurs, l'action sur les territoires et la constitution de réseaux), ou encore la mobilité des biens culturels et des personnes, à travers trois figures type : le « mobile » qui relie

les lieux, le « migrant » qui relie les habitants, et « l'artiste » qui relie les deux à la fois.

Pensée comme condition de la rencontre, de l'échange interculturel, la mobilité est érigée en valeur suprême, en lien avec l'hospitalité, l'attractivité, le mouvement. Lyon se présente comme une « terre de confluences », Bordeaux comme une « ville ouverte ». Marseille est « généreuse, accueillante depuis vingt siècles ». À Toulouse, le slogan retenu est « l'Europe en chemin »⁶.

À l'échelle locale, les pratiques culturelles sont censées « faire territoire ». On retrouve cette rhétorique holiste extrêmement répandue dans les discours politiques, mais aussi scientifiques, selon laquelle des références culturelles localisées favoriseraient la cohésion sociale. La candidature bordelaise vise à « révéler une ville et son territoire (à ses habitants) ». Un territoire qui est lui-même constitué de lieux où se jouerait cette alchimie du lien social. À Bordeaux, ce sont les quais qui auraient cette vertu ; Lyon développe la notion de « lieux de culture(s) » ; à Marseille, ces lieux privilégiés sont les « Ateliers de l'Europe méditerranéenne »⁷. La ségrégation sociale, qui n'est pas remise en cause par les politiques du logement, pourrait donc être résorbée par la création de lieux de culture : il suffirait de ne plus hiérarchiser les pratiques culturelles et donc les lieux de ces pratiques pour créer du lien social et « faire territoire ».

INNOVATION CULTURELLE ET MOBILISATION DES TERRITOIRES : QUELLES SINGULARITÉS ?

Mettre en valeur la position géographique de la ville représente une première stratégie de singularisation. Pour chaque ville, l'enjeu n'est pas

uniquement de pouvoir jouer sur sa position « relative » en s'inscrivant dans des réseaux internationaux de coopération artistique et culturelle, il s'agit aussi de savoir mobiliser les ressources et identifier les potentialités que lui octroie sa localisation « absolue ». Si elle est partagée par les quatre villes, cette stratégie n'est pourtant pas appliquée par toutes avec la même intensité et la même aisance. La candidature marseillaise est celle qui s'y réfère le plus ouvertement, en annonçant qu'« une part cruciale de l'avenir de l'Europe se joue en Méditerranée ». En adoptant le slogan « d'Europe et de Méditerranée », la candidature fait écho à l'intérêt actuel des instances européennes pour l'ouverture sur le bassin méditerranéen.

La référence à l'histoire de la ville représente un second instrument d'individuation des candidatures. Cette référence se structure autour d'une représentation historique de la ville qui devient « spontanément mythique, oublieuse de certaines vérités »⁸. Une première logique consiste à mettre en avant l'ancienneté de la ville, sa trajectoire depuis ses origines, pour légitimer le projet, comme le font Lyon ou Bordeaux. Une seconde logique, celle des dossiers toulousain et marseillais, est au contraire de privilégier les références historiques brèves et situées dans le temps. Pour justifier et consolider le projet, l'enjeu ici est moins de se servir des racines et d'une trajectoire passée, que de se projeter vers l'avenir en s'appuyant sur des moments fondateurs.

En outre, et c'est un troisième critère de différenciation, chacune des candidatures mobilise des outils conceptuels spécifiques pour penser la relation entre la culture et la ville, et interroger les rapports entre innovation culturelle, fonctionnement social et développement urbain. Dans le projet lyonnais, ce rapport est en partie abordé à travers l'ambition affichée d'« inventer une nouvelle urbanité » puisque la mondialisation a engen-

dré la « propagation d'un univers post-urbain en mal de formes et de limites ». Pour la candidature toulousaine, la culture étant « ce qui fait lien sur un territoire » en créant des « espaces relationnels », c'est « l'accès » à de tels espaces qui doit être favorisé. Avec le cas marseillais, l'exigence apparaît toute autre, puisqu'il s'agit avant tout de rattraper les « retards urbains » structurels, et en référence au mythe biblique de l'ordre⁹, de dominer un « chaos urbain », de contrôler et d'ordonner la ville. Cette référence à la Genèse est aussi fortement présente dans le projet bordelais, où il s'agit de créer les conditions d'un recommencement, ce qui passe par la déconstruction de l'image de « belle endormie, hautaine et repliée sur elle-même ».

La dernière stratégie de différenciation des candidatures se situe dans la manière dont les animateurs articulent leur proposition à la temporalité du développement de la ville et aux projets urbains en cours ou à venir. Pour Marseille et Bordeaux, la candidature et l'obtention du titre sont ainsi clairement présentées comme des opportunités pour rattraper un retard en matière de développement urbain et de positionnement dans la hiérarchie des métropoles européennes. À l'inverse, à Toulouse et surtout à Lyon il ne s'agit pas de se servir de la candidature comme d'un tremplin en matière de développement urbain, mais de

“Chacune des candidatures mobilise des outils conceptuels spécifiques pour penser la relation entre la culture et la ville, et interroger les rapports entre innovation culturelle, fonctionnement social et développement urbain.”

“La question du devenir des projets (idées, propositions, visions, énergie collective) des trois villes non retenues se pose dès à présent. Dans les trois cas, la finalité reste la même : se servir de l'élan produit par la compétition pour fabriquer et asseoir une image de ville créative, et par là rester dans la course à la concurrence entre villes européennes.”

montrer que celle-ci, en s'insérant dans une dynamique préexistante solide, en ressort renforcée.

Sans être officiellement déclaré comme discriminant, ce dernier critère de singularisation a semble-t-il fortement joué en faveur du projet marseillais. Un projet qui a finalement été présenté par le jury de sélection comme étant celui qui respectait le mieux les règles imposées par la décision européenne et les recommandations du jury de pré-sélection (inscription dans le processus de Barcelone), qui était le plus innovant (rôle de la culture dans le développement économique et social), et singulier (mise en valeur des références territoriales et de la position géographique), enfin comme étant le projet le plus équilibré du triple point de vue culturel, politique et financier. C'est la convergence des engagements politiques et des intérêts économiques qui a été jugée décisive, permettant la faisabilité et la fiabilité économique du projet, en vue d'acquiescer une rente de monopole.

QUEL DEVENIR POUR LES PROJETS NON RETENUS ?

S'il faut attendre 2013 pour pouvoir évaluer la fidélité de l'événement marseillais au projet défendu sept ans plus tôt, la question du devenir des projets (idées, propositions, visions, énergie collective) des trois villes non retenues se pose dès à présent. La déception a été pour chacune des villes à la hauteur de l'investissement réalisé. Première du genre dans l'histoire de la désignation au titre de « Capitale européenne de la culture », cette compétition a en effet fortement mobilisé des équipes initialement peu informées sur le niveau d'exigence attendu.

Toutefois, il semble acquis dans chacune des villes non retenues de ne pas perdre complètement le travail réalisé et de poursuivre la dynamique en matière de transformation de la ville via la culture, même si chacune devra en rabattre sur ses ambitions. Bordeaux est la seule des trois où l'association porteuse de la candida-

ture a poursuivi son activité durant l'année 2009, en collaboration avec la Mairie, la Communauté urbaine de Bordeaux, le Conseil général de la Gironde et le Conseil régional d'Aquitaine, afin de préparer la concrétisation de certains projets annoncés lors de la compétition. À Toulouse, il importe selon le maire de la ville de « maintenir la mobilisation autour de la culture »¹⁰ et il est toujours prévu de faire de 2013 une année culturelle. À Lyon enfin, on insiste plutôt sur la prolongation d'une méthode (maillage du territoire) et d'un état d'esprit, que sur les équipements et l'évènementiel¹¹. Dans les trois cas, la finalité reste la même : se servir de l'élan produit par la compétition pour fabriquer et asseoir une image de ville créative, et par là rester dans la course à la concurrence entre villes européennes.

Matthieu Giroud,

*Maître de conférences en géographie, Université Blaise Pascal, Clermont Université, EA 997 Ceramac/
matthieu.giroud@univ-bpclermont.fr*

Vincent Veschambre,

Professeur de sciences sociales, École nationale supérieure d'architecture de Lyon, vincent.veschambre@lyon.archi.fr

Villes créatives, villes concurrentes : les candidatures françaises au titre de Capitale européenne de la culture 2013

NOTES

1- D'après la Décision No 1622/2006/CE du Parlement européen et du Conseil, appliquée dès 2007 pour l'édition 2013.

2- Harvey D., *Géographie de la domination*, Paris, 2008, Les prairies ordinaires.

3- La labellisation est partagée depuis l'élargissement européen de 2004.

4- Une étude réalisée par Robert Palmer sur l'impact de la manifestation sur les capitales des éditions 1995 à 2004 a montré « les effets à long terme sur le développement culturel de la ville et de la région concernée ». Voir Palmer/Rae Associates, 2004, *European Cities and Capitals of Culture. Study Prepared for the European Commission*. PART I, Bruxelles.

5- Commission européenne, 2007, *Guide à l'intention des villes candidates au titre de « Capitale européenne de la culture »*, p. 1.

6- Rapports de candidature des villes de Bordeaux, Lyon, Marseille et Toulouse.

7- On retrouve le principe des « Maisons folies » de Lille 2004.

8- Lussault M., 1993, Tours : *images de la ville et politique urbaine*, Tours, Maison des sciences de la ville-Université François-Rabelais, p. 140.

9- Bertoncello B., Rodrigues-Halta R., 2003 « Marseille versus Euroméditerranée », *Annales de Géographie*, n°632, p. 424 - 436 .

10- *La dépêche de Toulouse*, 18 Sept. 2009.

11- Même si l'on sait d'ores et déjà que la *Fête des fleuves* et le prix cinématographique Lumière verront le jour.

LA LOGIQUE DES PÔLES ET SES LIMITES DANS LE DOMAINE CULTUREL

Emmanuel Wallon

Nous publions ici la seconde partie d'un article d'Emmanuel Wallon dont une version intégrale, remaniée, augmentée et actualisée, paraîtra au cours du deuxième semestre 2010 dans la revue *Esprit*, que nous remercions pour son aimable autorisation.

Les métropoles françaises restent de taille modeste par rapport aux normes mondiales, voire par rapport aux standards européens. Néanmoins, à l'instar de Montpellier, Nantes, Rennes ou Strasbourg, une dépense culturelle soutenue en moyenne au-dessus de 15 % du budget municipal leur a permis d'atténuer le handicap symbolique dont elles pâtissaient vis-à-vis de la capitale. Les ombres du Louvre, de l'Opéra et de Beau-bourg ont cessé de masquer les musées, les théâtres et les médiathèques de province, qui ont fait peau neuve un peu partout.

Le désir de faire reluire leur cité sur la scène mondiale incite les élus à parier sur de grands projets événementiels ou de coûteux chantiers architecturaux. Il y aurait cependant de graves inconvénients à accaparer l'essentiel des moyens publics pour engraisser quelques champions urbains au détriment du reste des territoires. Pour filer la métaphore sportive qui fait florès dans le discours politique, un succès en compétition ne signifie rien sans soutien à la pratique quotidienne. La théorie de la masse critique qui sévit dans la plupart des branches de l'activité économique a ses limites. Son application au domaine artistique relèverait de l'escroquerie intellectuelle.

L'ASCENSION DES AGGLOMÉRATIONS

Depuis l'essor de l'industrie et des services au début du XIX^e siècle, le développement économique entraîne une croissance urbaine qu'il y a lieu de maîtriser mais qu'il serait infruc-

tueux, au mieux, au pire abusif de vouloir empêcher. Jusqu'à présent, la dispersion l'emportait sur la coordination. Dans le domaine culturel, cet éparpillement des volontés pouvait se traduire par un manque d'ambition, mais aussi par une multiplicité d'initiatives, car la France aux 36.682 mairies recensait 500.000 conseillers municipaux et près de 4.000 conseillers généraux dévoués à leurs cantons. La République a pratiquement attendu deux siècles avant d'adopter des modes de gestion à la mesure de ses cités. Au 1^{er} janvier 2009, les 2.522 communes encore isolées (dont Paris) abritaient huit millions d'habitants, face à 34.164 communes fédérées dans des établissements publics de coopération intercommunale (EPCI) à fiscalité propre. Les opérateurs culturels se sont réjouis à juste titre de voir les deux tiers des communautés de communes et d'agglomération créées selon la loi Chevènement de 1999 se saisir de la compétence optionnelle relative aux équipements sociaux, sportifs ou culturels, d'autant que des frais de fonction-

nement n'ont pas tardé à suivre les dépenses d'investissement. Ces EPCI apportent des solutions de mutualisation pour l'éclairage et l'assainissement, mais aussi pour les écoles d'art et les conservatoires, les salles de concert ou de spectacle, les médiathèques, les monuments, les musées, les centres de culture scientifique et technique dont l'audience s'étend à l'échelle de l'agglomération ou au-delà. Il faudra toutefois veiller à ce qu'à l'avenir leurs délibé-

“Le désir de faire reluire leur cité sur la scène mondiale incite les élus à parier sur de grands projets événementiels ou de coûteux chantiers architecturaux. Il y aurait cependant de graves inconvénients à accaparer l'essentiel des moyens publics pour engraisser quelques champions urbains au détriment du reste des territoires.”

rations prennent la demande globale en considération sans étouffer l'action municipale pour autant. Il s'agira de chercher un équilibre entre l'attente du quartier et l'appétit de la métropole.

L'avant-projet de loi relatif aux collectivités territoriales, communiqué par le gouvernement aux parlementaires et aux associations d'élus en juillet 2009, introduit dans l'organisation administrative du pays des « métropoles » qui, dans une douzaine de concentrations de plus de 500.000 habitants, cumuleront les compétences du ou des EPCI inclus dans leur périmètre avec celles du département, voire celles de la région si cette dernière y consent. En dessous de ce seuil, si une majorité qualifiée délibère en ce sens, des « communes nouvelles » pourront absorber les villes existantes, dont les conseils se contenteront dès lors de gérer les équipements et les services de proximité. Ces instances favoriseront sans doute une gouvernance simplifiée et renforcée des agglomérations, mais il est moins sûr qu'elles amélioreront au jour le jour la vie dans les quartiers. Gagnant en puissance, les exécutifs urbains seront tentés de privilégier les investissements d'ampleur et les projets de prestige au détriment de l'action locale et des initiatives de terrain. Ce sont des gens de l'art et pas seulement des sociologues qui s'en inquiètent : déjà les « grands gestes architecturaux » l'emportent un peu partout sur un urbanisme de proximité qui se montrerait soucieux de soigner la ville plutôt que de lui greffer des prothèses.

D'autres textes doivent statuer à part sur la distribution des recettes et la répartition des responsabilités. Si le département et la région voient leurs compétences facultatives rognées au passage, les charges culturelles qu'ils assument retomberont sur les métropoles et les communes nouvelles, qui se trouveront alors acculées à des choix cruels. Sans préjuger de la lettre de ces futures lois, on peut s'éton-

ner des contradictions que leur esprit manifeste à l'égard des principes de la décentralisation consacrés par l'article 72 de la Constitution lors de la révision de 2003 : la libre administration des collectivités territoriales et notamment leur autonomie de décision culturelle subissent en effet des restrictions de trois ordres : politique, en raison d'une refonte des circonscriptions déformant l'expression du corps électoral ; juridique, à cause du retrait de la clause de compétence générale ; financière enfin, du fait de l'amputation de la fiscalité locale et de la stagnation des dotations gouvernementales.

Ces réformes convergent avec diverses innovations de l'État, qui promeut désormais des pôles de compétitivité économique et des pôles d'excellences universitaires. Ceux-ci obtiennent, avec le précieux label octroyé par le Comité interministériel d'aménagement du territoire (CIADT), d'une part, le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche (MESR), d'autre part, les crédits que des sites concurrents convoitaient en vain. Un nouveau principe d'allocation des ressources en fonction de la taille et du mérite s'impose ainsi sous couvert d'égalité des chances, puisque les programmes d'investissements et les projets de recherche sont mis au concours. Le système fonctionne aussi bien en temps de pénurie qu'en période de croissance, mais il promet une République moins solidaire. Certains préparent sûrement son application dans le secteur culturel.

ATTRACTIVITÉ OU COMPÉTITIVITÉ ?

Célébrée par une publication du Comité d'histoire du ministère de la Culture et saluée lors d'un colloque au Sénat (le 11 décembre 2009), la politique contractuelle impulsée par l'État en direction des collectivités territoriales avait permis, au cours de vagues successives (avec Jeanne Laurent de

1946 à 1953, André Malraux de 1959 à 1969, Jacques Duhamel en 1971-1972, Michel Guy en 1974-1975, et surtout Jack Lang de 1982 à 1992), de concilier les priorités nationales avec les volontés locales, en accordant des moyens en fonction de la pertinence des projets plutôt que de la puissance de leurs porteurs. En proposant ses modèles (centre dramatique, maison de la culture, centre d'action culturelle ou centre chorégraphique en ce qui concerne le spectacle vivant), le ministère souhaitait à l'évidence obtenir un effet d'exemplarité plus qu'un effet de seuil ; il accordait des labels mais ne dressait pas un palmarès des meilleurs candidats. Il est à craindre que ces méthodes cèdent à des procédés moins vertueux. Les contrats de projet État-région (CPER), qui perdurent depuis leur conception par Michel Rocard en 1983, comportent encore un volet culturel de nos jours, mais la dernière convention de développement culturel a été signée en 2007 sans que l'on devine un ardent désir d'en relancer de nouvelles.

À défaut de démarche contractuelle, une visée à long terme de l'aménagement culturel du territoire oriente-t-elle la pensée de l'État, comme cela semblait encore le cas en 1992, au moment où Bernard Latarjet rendait à Jack Lang et Michel Delebarre son rapport sur le sujet ? Le groupe Sirène du Commissariat général au Plan a disparu avec cet organisme (remplacé par un simple Centre d'analyse stratégique en mars 2006) et n'a pu achever la cartographie de « l'attractivité culturelle » de la France qu'il avait entreprise en 2004 en suivant, de son propre aveu, « une démarche marketing globale » en termes d'offre et de demande : occupé à identifier des sites ou des « régions d'excellence culturelle », il a négligé de réfléchir aux modalités de la circulation entre les pôles de création et de transmission, aux synergies entre les centres d'agglomération, leur périphérie urbaine et leur hinterland rural. Il est vrai que ces

“La mobilisation des élus et des mécènes emporte sur son passage les digues de bien des conservatismes. Le problème, c’est qu’en général elle ne s’embarrasse guère des structures indépendantes et des initiatives associatives, du travail de longue haleine et des actions de proximité, des artistes en herbe et des talents méconnus.”

questions semblent plutôt du ressort de la Délégation à l’aménagement du territoire et à l’attractivité régionale (DATAR) dans le cadre de l’étude prospective « Territoires 2040 » dont les conclusions sont attendues en janvier 2011. En décembre 2009, celle-ci a retrouvé son sigle de 1963 (mais pas tout à fait son nom, puisqu’il s’agissait alors d’action et non d’attractivité), afin d’apaiser les élus angoissés par la régression des services publics de proximité. Déclarant vouloir dépasser le clivage entre cohésion et concurrence, la Délégation n’en reprend pas moins à son compte les priorités fixées lorsqu’elle s’affairait encore à l’aménagement et à la compétitivité des territoires sous le titre de DIACT. Son rapport stratégique de 2009 préconise « de renforcer la compétitivité et l’attractivité des métropoles en raison de leur place centrale dans l’économie de la connaissance et de leur rôle moteur dans la création de richesses et d’emplois et donc dans la redistribution ». Son ministre de tutelle, Michel Mercier, raisonne toujours en termes de « pôles d’excellence rurale » et de clusters ou « grappes d’entreprises » auxquels les financements seront réservés en priorité. Quelques formules sur l’intégration et la mise en réseau des métropoles, l’intérêt pour « les villes intermédiaires et leurs espaces ruraux comme territoires de proximité », l’attention aux « territoires à base économique résidentielle et touristique » ne

suffiront pas à combler le fossé qui se creuse entre les cœurs urbains et les zones excentrées.

LA DIVISION SOCIALE DE L’ESPACE

Aggravées par la crise financière de 2008-2009, les inégalités se traduisent par une spatialisation plus marquée des hiérarchies sociales et scolaires, accentuant l’homogénéité de quartiers où subsistait jusqu’alors une certaine mixité. Les frictions interculturelles et intergénérationnelles liées au passé colonial, à l’héritage de l’immigration, à l’insertion de nouveaux arrivants et surtout au chômage persistant attisent des conflits dans nombre d’entre eux. Bien d’autres facteurs concourent à la désagrégation des liens de voisinage et au cloisonnement des espaces. Les logiques de transport y contribuent pour beaucoup. Le rayonnement des axes routiers et ferroviaires en toile d’araignée autour de Paris ne date pas d’hier, mais le tracé des voies à grande vitesse creuse l’écart entre les aires desservies et les autres. Une majorité de salariés font toujours l’aller-retour entre des lieux de résidence et de travail éloignés, à plus forte raison quand les changements de poste ou d’employeur, s’ajoutant à la hausse des loyers et du coût d’accès à la propriété, les contraignent à allonger la durée du trajet au détriment des loisirs. La carte scolaire, instituée en 1963 afin d’adapter l’offre

d’enseignement aux évolutions démographiques, n’avait pas empêché les différences de niveau de s’étirer entre les établissements des beaux quartiers et ceux des banlieues. En invoquant cet échec relatif, Nicolas Sarkozy promit son abandon et Ségolène Royal son aménagement. Xavier Darcos a commencé par l’assouplir en septembre 2007 et son successeur a prévu de la supprimer à la rentrée 2010. L’inscription des enfants de famille aisée dans les collèges et les lycées jouissant d’une bonne réputation devrait en être encore facilitée, au risque de transformer les zones d’éducation prioritaire (ZEP) en ghettos.

Selon l’Autorité de régulation des télécoms (ARCEP), environ 19 millions de foyers français disposent d’un accès Internet à haut débit en 2010, ce qui placerait le pays au 9^e rang mondial avec un taux de pénétration de 63% en 2008, d’après le cabinet américain Gartner, mais seulement 255.000 sont raccordés à des lignes en fibre optique à très haut débit. Si les flux numériques favorisent la dématérialisation et la déterritorialisation du trafic, les autoroutes virtuelles mènent tout droit aux mégapoles dont émanent les trois quarts des informations. En dehors de quelques régions de villégiature comme le Val de Loire ou la Côte d’Azur, celles-ci sont les réelles bénéficiaires de la globalisation des échanges culturels. C’est vrai pour les

principales places du marché de l'art, où font halte les artistes et les critiques, les collectionneurs et les galeristes, les commissaires et les experts, mais aussi pour les rares villes, telles New York, Chicago, Londres ou Paris, capables d'entretenir des entreprises privées de spectacles au profit des résidents et des voyageurs, des touristes et des congressistes.

Jusqu'à l'apparition du grand ensemble et du supermarché, les cités avaient grandi en inventant tant bien que mal des compromis entre la division des tâches, la distinction des lieux et la diversité des habitants. Comme au XIX^e siècle les passages parisiens où flânait Walter Benjamin, les centres-villes restèrent caractérisés jusqu'aux années 1960 par un assez haut degré d'intrication entre l'espace public et la sphère domestique, les fonctions commerciales et les activités culturelles. La répartition des aires urbaines selon leurs spécialités et leurs populations prit alors un tour assez radical qui se traduisit par un emploi systématique du terme de « zone » dans le vocabulaire administratif. Tant que les pouvoirs nationaux et locaux durent ménager une clientèle électorale d'artisans et de petits commerçants, quelques freins comme la loi Royer du 27 décembre 1973 furent appliqués à l'impétueuse expansion des zones de négoce le long des routes principales et aux abords des chefs-lieux. Le gouvernement de François Fillon s'est empressé de faire sauter ces obstacles. L'article 102 de la loi dite de « modernisation de l'économie » du 4 août 2008, entre autres mesures, a fait passer le seuil de surface de vente exigeant une autorisation d'exploitation de 300 à 1.000 mètres carrés et réduit de quatre à deux mois le délai d'examen des demandes en commission départementale d'aménagement commercial (CDAC). Il aboutira à n'en pas douter à la multiplication des grandes et moyennes surfaces de détail ou de discount. Tandis que la grande couronne est livrée aux enseignes telles que Carrefour, Ikea ou Kiloutou, qui

voisinent avec les multiplexes des circuits Gaumont, UGC ou Pathé, les quartiers historiques se dédient aux boutiques de luxe, aux salons de coiffure et aux pharmacies, les cinémas d'art et d'essai luttant pour survivre à leurs côtés. À ce texte a succédé la loi du 10 août 2009, « réaffirmant le principe du repos dominical et visant à adapter les dérogations à ce principe dans les communes et zones touristiques et thermales ainsi que dans certaines grandes agglomérations pour les salariés volontaires ». Sous couvert de bataille pour l'emploi, l'ouverture des commerces le dimanche accentue le contraste entre deux manières d'arpenter la ville et d'y passer son week-end : en voiture ou à pied, en poussant un caddy ou en balançant un sac à main. Suivant le modèle de la consommation à outrance, des centres franchisés cohabitent dans l'indifférence réciproque avec des périphéries concédées. Ces changements additionnés auront vraisemblablement des conséquences plus sévères sur les pratiques culturelles des classes moyennes et populaires que la prolifération des appareils de lecture à domicile et des écrans mobiles, qui n'ont pas encore raréfié les sorties au théâtre et la fréquentation des expositions. Les professionnels du secteur qui crient au loup lorsque les subventions déclinent peuvent-ils laisser progresser, sans protester, la marchandisation des espaces publics, la standardisation des usages des consommateurs, la banalisation des décors de la vie quotidienne ?

La programmation calendaire complique l'affaire plus qu'elle ne l'arrange. Il est indéniable que la préparation de grandes festivités – telles que les « capitales européennes de la culture » (Pécs, Essen-Ruhr et Istanbul 2010, Marseille-Provence 2013), les expositions universelles (Shanghai 2010, Antalya 2016, Milan 2015, Liège ou Edmonton 2017), les Jeux Olympiques (Londres 2012 et Rio de Janeiro 2016), le Championnat d'Europe des nations (Pologne et Ukraine 2012) et la Coupe du monde de football (Afrique du Sud

2010, Brésil 2014), voire de rugby à quinze (Nouvelle-Zélande 2011) – attise les imaginations et attire les investisseurs. Des chantiers de stades ou de pavillons sortent aussi des auditoriums et des musées, reliés aux gares et aux aéroports par de nouvelles lignes de métro. Les stars de l'architecture internationale rivalisent pour élever une patinoire ou un opéra. Des commandes d'art public prennent pied sur les dalles où des spectacles de plein air régaleront les visiteurs. La mobilisation des élus et des mécènes emporte sur son passage les digues de bien des conservatismes. Le problème, c'est qu'en général elle ne s'embarrasse guère des structures indépendantes et des initiatives associatives, du travail de longue haleine et des actions de proximité, des artistes en herbe et des talents méconnus. Les JO de Pékin 2008 ont offert une caricature en matière de réjouissances planifiées, mais la tentation autoritaire n'épargne pas les exécutifs démocratiquement désignés.

LE COMPLEXE DU « GRAND PARIS »

La « bonne gouvernance » culturelle des aires métropolitaines est mise au défi de l'exception francilienne. Cas unique en matière d'enchevêtrement des niveaux d'administration, la région qu'on appelle aussi parisienne pourrait néanmoins constituer un banc d'essai pour des pratiques de développement concerté, en bonne intelligence avec les communes et départements de banlieue qui ont tiré les politiques culturelles en avant depuis plus de quarante ans.

Tout a été dit et même chanté de Paris, capitale en majuscule, cumulant les fonctions politiques, économiques et culturelles, empilant les atouts historiques et les attraits intellectuels. Siègne de la commune et du département, l'Hôtel de ville contrôle aussi les ressources des vingt arrondissements. Le pouvoir de décision culturelle

“Cas unique en matière d'enchevêtrement des niveaux d'administration, la région qu'on appelle aussi parisienne pourrait néanmoins constituer un banc d'essai pour des pratiques de développement concerté.”

concentré entre les mains du maire, Bertrand Delanoë, qui le délègue en partie à son adjoint Christophe Girard, appuyé sur la Direction des affaires culturelles, dispose en revanche de relais moins solides dans les quartiers. La moitié seulement des habitants d'Île-de-France relevait d'EPCI à fiscalité propre, au nombre de 106 au 1^{er} janvier 2009. Paris n'appartient à aucune des trente-trois communautés d'agglomération formées à ses portes. En l'absence d'une vaste communauté urbaine qui l'engloberait, le conseil régional s'apparente à un petit parlement où les intérêts de la capitale se confrontent à ceux des trois départements de la petite couronne et des quatre départements de la grande couronne, lesquels comportent encore d'immenses étendues agricoles, surtout en Seine-et-Marne.

Il n'est certes pas aisé de tracer les perspectives de la coopération culturelle dans un tel paysage. C'est pourtant ce que tentent de faire les membres du syndicat Paris Métropole, fondé en juin 2009 par une centaine de collectivités situées pour la plupart dans la partie orientale de la région, qui ont tenu un forum le 17 décembre 2009 à l'invitation des élus parisiens. Leurs propositions se heurtent aux plans du gouvernement, qui poursuit ses propres objectifs à travers la société du Grand Paris, placée sous la tutelle du secrétaire d'État au Développement de la région Capitale, l'ombrageux Chris-

tian Blanc, qui bloqua plusieurs mois durant le schéma directeur adopté à l'unanimité par le conseil régional, mais aussi à travers l'établissement public chargé de l'aménagement de la Défense et de ses environs, à la tête duquel le président de la République a tenté de hisser son propre fils au prix d'une tempête médiatique. Sur fond d'affrontement gauche-droite, de clivage est-ouest et de rivalités de personnes, le conflit de légitimités tourne à la collision ferroviaire. D'un côté Christian Blanc, ancien patron de la RATP et d'Air France, veut lancer son « Grand Huit », double boucle d'un dispendieux métro automatique censé desservir les pôles d'excellence franciliens. De l'autre la Région, alliée à la Ville au sein du Syndicat des transports d'Île-de-France (STIF), préfère prolonger, renforcer et raccorder les réseaux existants, manifestement surchargés. Après avoir ouvert la boîte à rêves en attirant dans un concours d'idées sur l'avenir de la métropole dix équipes pluridisciplinaires emmenées par des architectes en vue, l'Élysée a brutalement refermé le couvercle afin d'imposer ses priorités dans le domaine des transports et étendre son emprise foncière autour des sites prometteurs.

Le style virevoltant de Nicolas Sarkozy fait ressortir en la circonstance des contradictions qui travaillent en vérité l'État depuis beaucoup plus longtemps. Celui-ci montre à Paris deux visages. D'une part, il souhaite préserver la qualité de vie et la vitalité artistique qui font l'agrément et l'attrait de sa capitale. D'autre part, il désire en faire la motrice d'une croissance économique axée d'abord sur la finance, les services, l'immobilier et les grands travaux. Cette tension traverse de part en part le champ culturel. C'est ainsi que l'exécutif national continue d'alourdir la charge permanente du ministère de la Culture, en lui demandant de financer de nouvelles institutions intra ou extra muros (la Philharmonie de Paris venant après le musée du Quai Branly, mais avant un futur musée d'histoire

de la France envisagé au château de Vincennes), tout en plaçant sous le joug de la « révision générale des politiques publiques » les champions de son cheptel parisien de bibliothèques, théâtres, musées et centres d'art. C'est ainsi encore qu'il entend réaliser sans regarder à la dépense les infrastructures qui feraient de la Défense le plus moderne et le plus puissant quartier d'affaires d'Europe, tout en appelant de ses vœux un développement durable et géographiquement équilibré, entraîné par les énergies douces et les technologies de l'information.

La capitale restant la vitrine du pouvoir, l'immixtion de l'État dans les programmes du « Grand Paris » ne se bornera pas aux plans d'urbanisme et au schéma des transports. Mais le poids des institutions nationales sises à l'intérieur du périphérique, qui absorbent grosso modo la moitié des crédits de paiement du ministère de la Culture, ne saurait comprimer les dynamiques régionales et les propositions issues de la société civile. La créativité d'une ville procède moins de la concentration de ses facultés dans quelques organes que d'une circulation des savoirs et des idées dans tous ses vaisseaux. Première destination mondiale pour le tourisme et les congrès, cette ville de foires et de salons demeure l'une des seules places fortes d'Europe pour les industries de l'image et du son, grâce à la présence de quelques majors, certes, mais également à l'action d'une série de petits producteurs et réalisateurs indépendants. Ils n'y auraient pas pris racine en l'absence d'une législation favorable à leurs projets, ni sans les bistros et les cinémas de quartier, sans les friches de la banlieue proche à convertir en bureaux ou en studios. D'après le rapport du cabinet *Artprice* sur les « Tendances du marché de l'art » en 2008, la France, avec 6 % du chiffre d'affaires des ventes aux enchères, a été détrônée par la Chine de son troisième rang, loin derrière les États-Unis et le Royaume-Uni, quasi ex-æquo avec près de 36 % chacun. Paris n'en

“La créativité d’une ville procède moins de la concentration de ses facultés dans quelques organes que d’une circulation des savoirs et des idées dans tous ses vaisseaux.”

“La politique des pôles comporte des limites et des dangers. Mirages de la « bonne gouvernance » culturelle, les équipements lourds et les événements géants tendent à occuper l’agenda des cités d’Europe.”

partage pas moins avec New York, Los Angeles, Londres, Berlin, Pékin, Shanghai, Bombay, le privilège d’accueillir et de consacrer des artistes à toutes les étapes de leur parcours, des vedettes aux débutants, d’où qu’ils viennent. Cela tient certes à l’exigence de ses écoles, à l’implication de ses galeries, à l’inspiration de ses critiques, mais d’abord à la possibilité de louer des ateliers à prix relativement modéré de part et d’autre des portes de Pantin, Bagnolet, Montreuil et Ivry.

THINK SMART, NOT BIG

Cette théorie des portes et des passages, on l’appliquera volontiers à l’ensemble des rapports entre les territoires de la métropole francilienne, tant il est vrai que le creuset parisien a besoin de mêler les coulées des métaux variés que fondent les fourneaux banlieusards. Tout comme Paris paraîtrait avare de création théâtrale sans Sartrouville, Nanterre, Aubervilliers, Gennevilliers, Bobigny, Saint-Denis, Créteil, Marne-la-Vallée, Sénart, Évry, Sceaux, Malakoff... la scène centrale serait vouée à la répétition de vieux succès si elle ne pouvait refléter les feux d’une multitude de plateaux. Sa qualité de hub international ne suffit pas à faire de Paris un carrefour mondial. Son charme tient encore au mélange des genres, académique et vernaculaire, hexagonal et cosmopolite. Sans hospitalité, l’extraversion pompe à vide. Les étrangers ne viennent pas seulement s’y frotter aux

gens du cru, mais aussi à des voyageurs en transit et à des résidents originaires de cent autres pays, ceux du moins qu’on n’a pas reconduits à la frontière. C’est un nœud solide dans une trame d’interactions en tous sens, faites d’alliances autant que de concurrences.

Si le fait de posséder des universités prestigieuses, de riches bibliothèques et des imprimeries sophistiquées garantissait l’originalité de l’écriture romanesque, les natifs de Port-au-Prince n’auraient aucune chance de remporter les prix littéraires que rafleraient les Bostoniens. La politique des pôles comporte des limites et des dangers. Mirages de la « bonne gouvernance » culturelle, les équipements lourds et les événements géants tendent à occuper l’agenda des cités d’Europe. Or, les métropoles ont plus d’avantages à se présenter comme des plaques tournantes que comme des places fortes de la production culturelle. Ni l’obsession de figurer parmi les « gagnants », ni la hantise d’être repoussé parmi les « perdants » ne sauraient procurer les recettes d’une mondialisation heureuse. La course au gigantisme et la chasse à l’actualité donnent aux dirigeants l’illusion de maîtriser la globalisation. En réalité, pour les habitants d’un territoire, le seul moyen de ne pas la subir consiste à agencer des modes de transformation et des lieux d’expérimentation pour influencer sur son cours, ne serait-ce qu’à la marge. Le concept assez malléable de « glocalisation », cher au sociologue Roland

Robertson, de l’Université d’Aberdeen, qui insiste sur le caractère multidimensionnel de la mondialisation, exprime une exigence des collectivités : de même que la relation de l’universel au particulier, la médiation entre le global et le local – ou, si l’on préfère, la conciliation entre la planète et le terroir – peut et doit s’effectuer en tout lieu. De fait, les frictions et les fractures causées par le choc des influences culturelles traversent n’importe quelle ville d’aujourd’hui, même celles qui se croient à tort endormies. Qui pensera donc les nouvelles articulations entre le rural et l’urbain, le centre et la périphérie, l’ici et l’ailleurs ? Rivées aux échéances électorales ou perdues dans leurs réorganisations successives, les administrations d’État ne donnent guère l’exemple d’une vision prospective. Les élus locaux et régionaux font volontiers preuve de pragmatisme, moins spontanément d’un penchant à coordonner leurs politiques. À défaut de chiffres rassurants, les artistes et les professionnels s’épuisent à espérer de la part des ministres des paroles encourageantes et le secours de quelques subsides du côté des organes territoriaux. Les uns et les autres auraient intérêt à se mettre ensemble au travail, afin d’esquisser des solutions qui ne sacrifient pas à la mode du *think big*, en exigeant de l’État qu’il y contribue à sa hauteur et dans la durée. En l’espèce, Lille 2004 a frayé une voie originale, que Marseille 2013 pourrait bien prolonger.

À l’ère de la distribution de masse et de la consommation à domicile, les publics ne se construiront pas durablement à coups d’inaugurations et de manifestations, si brillantes soient-elles. Il s’agit pour les partenaires culturels d’ouvrir au grand jour la discussion sur l’enjeu de l’art dans la ville, en tant que gage de conscience et non comme prime de compétitivité.

Emmanuel Wallon

Professeur de sociologie politique à l’Université Paris Ouest Nanterre/La Défense

BIBLIOGRAPHIE

NOUVEAU VOYAGE AU PAYS DES POLITIQUES CULTURELLES

La politique culturelle en France, Xavier Greffe, Sylvie Pflieger, Paris, La Documentation française, 2009, 285 p., ISBN : 330-3-331-95294-7, 19,50 €.

Les politiques culturelles ont souvent fait l'objet d'essais plus ou moins polémiques. Elles ont plus rarement été traitées sous la forme d'ouvrages didactiques. Pierre Moulinier¹, Guy Saez² ou Philippe Poirrier³ ont publié dans cette catégorie des livres fort utiles. Avec leur regard d'économistes (particulièrement sensible dans le chapitre relatif à la création artistique) Xavier Greffe et Sylvie Pflieger viennent compléter cette série avec un ouvrage souvent original et attentif aux recherches les plus récentes.

Compensant le faible encadrement législatif des politiques culturelles, les auteurs consacrent à leur sujet un nécessaire, bien que parfois normatif, chapitre de cadrage : « L'organisation de la politique culturelle ». En particulier, l'analyse de son financement y est détaillée et intègre une pertinente confrontation des fonds publics consacrés à la culture avec ceux provenant d'acteurs privés (surtout des ménages). Le poids de ces derniers est tel qu'on en déduit, à la seule lecture des tableaux correspondants, la difficulté des autorités publiques à orienter les pratiques des Français. Mais on aurait pu faire ici des comparaisons avec d'autres politiques comme l'éducation ou la santé, pour apprécier un peu mieux le pouvoir faible des politiques culturelles.

Les développements concernant « la mise en patrimoine des ressources culturelles » et l'action culturelle extérieure articulent une description assez complète de ces politiques avec un exposé des principaux problèmes auxquelles elles sont confrontées. Le chapitre dédié à la démocratisation culturelle témoigne d'une situation paradoxale qui voit le maintien à l'agenda de cet objectif aussi flou que fédérateur, alors que les doutes concernant sa réalisation semblent de plus en plus fondés. De ce point de vue, les auteurs ajoutent aux éléments bien connus sur la stabilité des écarts sociaux dans les pratiques culturelles (malgré un budget multiplié par quatre en grandeur réelle), des constats sur l'inégale répartition spatiale de l'offre culturelle, privilégiant le territoire parisien à celui de l'Île-de-France et ce dernier au reste du pays, renforçant ainsi les effets des inégalités socioculturelles.

Les deux derniers chapitres sont assurément les plus originaux. Préférant l'expression « développement soutenable » à celle plus utilisée en France de « développement durable », Xavier Greffe et Sylvie Pflieger présentent dans le chapitre qui lui est dédié un état des connaissances sur les liens entre culture et développement économique, ainsi que sur la contribution de la culture au développement social et à

l'attractivité territoriale (avec notamment des focus sur les thèses concernant la « classe créative », mais aussi sur les friches industrielles et les districts culturels). Le chapitre intitulé « Quelle politique culturelle dans une société créative ? » qui clôt l'ouvrage s'attache aux rapports que la culture entretient « avec la recherche d'une créativité dont beaucoup pensent qu'elle doit être plus forte pour nos sociétés qu'elle a pu l'être avant » (p. 256). Dans ces pages les auteurs vont assez logiquement souligner que les politiques culturelles tendent à trouver leur légitimité

BRÈVES

LES ÉVÉNEMENTS CULTURELS : ESSAI DE TYPOLOGIE

Claude Vaublanc, Paris, DEPS, coll. Culture Études, synthèse de l'étude réalisée par le cabinet Ithaque, octobre 2009, 8 p., (consultable sur le site du DEPS : <http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/cetudes-09-3.pdf>).

La multiplication des festivals et le développement des arts de la rue soulèvent des questions sur l'organisation des manifestations et sur les stratégies des porteurs d'événements. Pour éclairer la diversité événementielle actuelle, l'étude menée par le cabinet Ithaque s'est appuyée sur un examen monographique d'une dizaine de manifestations culturelles pour proposer une typologie. Elle identifie plusieurs critères qui fondent l'événementiel : présence de la création, recherche d'un public élargi, investissement d'un espace, unité de temps, rareté. Si les motivations liées à l'action événementielle sont multiples (artistiques et culturelles, économiques, sociales, politiques, symboliques...), l'étude souligne l'importance des enjeux territoriaux en termes de développement local et d'affirmation identitaire pour les collectivités.

moins dans des finalités intrinsèques – la culture, voire l’art, pour elle(lui)-même – qu’extrinsèques : « éducatives ou cognitives, de santé ou de bien-être, d’insertion ou d’intégration, de développement économique ou territorial, etc. », (p. 259). Cette question suscite bien des débats – la culture ne pouvant être réduite à sa contribution à une économie de la connaissance sans oublier qu’elle est aussi porteuse de sens et d’identités – et les auteurs ne les éludent pas (même s’ils passent sous silence que l’Agenda européen de la culture a fait de la culture, comme catalyseur de la créativité, l’un des trois objectifs stratégiques de l’Union européenne en ce domaine).

Mais la présentation que les auteurs font des politiques culturelles exprime aussi un certain nombre de valeurs et de choix normatifs. Ainsi, leur approche est fréquemment « statocentrée » (dans le chapitre 1, l’histoire de ces politiques est avant tout celle des interventions étatiques). Qualifier le ministère de la Culture de « centre nerveux de la politique culturelle » oublie la réalité polycentrique (Guy Saez) des processus décisionnels en ce domaine et laisse dubitatif quant à l’existence d’un tel centre, fut-il nerveux. Dans le même ordre d’idée, saisir la décentralisation culturelle par les lois qui l’organisent donne une idée tronquée de sa réalité qui, justement, a largement excédé les compétences transférées. On comprend mal aussi pourquoi les auteurs parlent de pratiques (et non pas de politiques) des différentes collectivités territoriales (pourquoi dans ce cas ne pas parler de pratiques nationales, l’action de l’État serait-elle plus cohérente ?). Dire que les collectivités locales ne sont pas « d’une façon générale [...] directement mobilisées dans l’application des politiques nationales » (p. 67) c’est oublier leur rôle souvent déterminant, voire majoritaire, dans le financement d’équipements culturels relevant pourtant de labels d’État.

Par ailleurs, en évoquant la diversité culturelle, Xavier Greffe et Sylvie Pflieger considèrent cette notion comme proche de celle d’exception culturelle (p. 43). Un tel raisonnement témoigne d’une conception de la diversité limitée à celle des productions artistiques. Mais la diversité de la création ne rend pas compte d’autres enjeux concernant moins les produits que les identités culturelles et au final, l’égalité de dignité de l’identité de chacun. Il est dommage qu’ici les auteurs aient confirmé la vision réductrice (la diversité de la création) que le ministère de la Culture tend à donner en France de la diversité culturelle. Le chapitre sur

BRÈVES

CHANGER L’ART, TRANSFORMER LA SOCIÉTÉ

Art et politique 2, Jean-Marc Lachaud (dir.), Paris, L’Harmattan, 2009, 304 p., ISBN : 978-2-296-07528-3, 28,50 €.

Cet ouvrage, comme son nom l’indique, fait suite à un premier volume de la collection consacré aux relations entre art et politique. Interroger le rapport au monde réel entretenu par la production artistique actuelle et l’éventuelle dimension politique des œuvres contemporaines est l’ambition réaffirmée de ce nouvel opus. En analysant la complexité des relations entre art et politique, hier et aujourd’hui, les contributions s’intéressent à la façon dont la création artistique, par l’originalité décapante des formes qu’elle expérimente et par l’expérience perturbatrice qu’elle provoque, peut (encore) faire résonner, ici et maintenant, le désir urgent d’émancipation. Les contributions sont regroupées autour de cinq entrées : « engagement, engagements », « refus et contestation », « représentations et transformations du monde », « critique de la poésie », « art, culture et industries culturelles », « marxisme et esthétique ».

le « développement soutenable » en ignore la composante environnementale, alors que des organisateurs d’événements culturels de plus en plus nombreux ont adopté des Agendas 21. De même, rien n’est dit de la culture comme 4^e pilier du développement durable et du dispositif des Agendas 21 culture adopté en 2004 au sein de l’organisation mondiale d’autorités locales « Cités et Gouvernements Locaux Unis ».

Ces réserves ne doivent pas masquer l’intérêt de ce nouveau voyage au pays des politiques culturelles (pourquoi d’ailleurs continuer à parler de « la politique culturelle » tant sa fragmentation sectorielle et territoriale paraît aujourd’hui sensible ?). Les angles nouveaux en assurent l’originalité, les données ou travaux récents sont cités en quantité et les questions d’actualité ont été pertinemment intégrées dans un ouvrage où les considérations théoriques composent avec des illustrations empiriques généralement bien choisies.

Philippe Teillet

Maitre de conférences, Institut d’études politiques de Grenoble

NOTES

1- Pierre Moulinier, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, L’Harmattan, 2002, 1^{ère} éd. 1995, 340 p. ; Pierre Moulinier, *Les Politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, Que Sais-Je ?, rééd. 2008, 128 p. .

2-Guy Saez (dir.), *Institutions et vie et culturelles*, Paris, La Documentation française, Les Notices, 2004, 176 p. .

3-Philippe Poirrier, *L’État et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, Le livre de Poche, 2000, 250 p. .

L'ART CRITIQUE ET L'ÉMANCIPATION DU SPECTATEUR

Le spectateur émancipé, Jacques Rancière, Paris, La fabrique éditions, 2008, 145 p., ISBN : 9782913372801, 13 €.

Une part de l'art moderne a cherché sa fonction critique dans la préfiguration d'un projet d'émancipation individuelle et collective. La liaison transitive entre esthétique et éthique a conduit l'art critique à intervenir, par l'action d'une avant-garde artistique, souvent autoproclamée, dans le champ du politique.

Aujourd'hui que le projet révolutionnaire a été emporté par le désenchantement et balayé par la prise de conscience que la Révolution, après avoir sacrifié l'éthique, s'est transformée en machine meurtrière et totalitaire, qu'en est-il de la fonction critique de l'art ? Alors que les formes artistiques, qui ont accompagné le projet politique d'émancipation, ont sombré dans le pire des conformismes artistiques, que l'idéologie révolutionnaire a pris l'art en otage et que le politique l'a instrumentalisé, l'art peut-il encore revendiquer un lien avec l'action politique et la pensée critique ? Ce sont ces questions que Jacques Rancière aborde dans son dernier ouvrage : *Le spectateur émancipé*.

En 2000, un court et important ouvrage, *Le partage du sensible*, avait développé une idée déjà abordée, en 1995, dans *La Méésentente* : celle d'une jonction entre pratique esthétique et pratique politique qui ne soit pas de l'ordre d'une instrumentalisation de la première par la seconde. Cette opération consiste à définir les compétences, à organiser des espaces du visible, à identifier les lieux de l'énonciation d'une parole artistique. La politique, dans son registre esthétique, « porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en voir, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire...¹ ».

Le spectateur émancipé reprend ce questionnement, en particulier dans l'examen de « la conscience spectatrice », telle qu'elle peut se construire dans les multiples expériences esthétiques, qu'elles soient celle du théâtre, de la photo, de la vidéo, des installations plastiques..., ou encore dans la dispersion des pratiques artistiques en dehors des lieux institutionnels consacrés à l'art. L'ouvrage juxtapose des contributions ou des restitutions de séminaires, d'articles, de conférences qui égrènent les thèmes de la pensée critique : les registres de l'art ; l'analyse de l'image ; la fonction pédagogique et/ou subversive de l'art. La ligne d'écriture relève plus d'une logique de recyclage de textes que d'un approfondissement des conditions de construction de l'attitude du spectateur dans la relation entre le sensible et l'intelligible. L'intérêt de l'ouvrage est moins dans l'analyse des processus de réception

BRÈVES

SYNAVI – CAHIER N°1 : PROPOSITIONS ET RECOMMANDATIONS

Jean-Luc Charlot (coord.), Lyon, SYNAVI, 2009, 90 p. .

Ce document participe d'un chantier mené par le Synavi (Syndicat national des arts vivants) face à la transformation de la place de l'art et de la culture dans notre société. Cette transformation suscite chez les acteurs du spectacle vivant des interrogations, pour ne pas dire des inquiétudes. Avec l'apport de personnalités associées, le Synavi donne ici des pistes pour engager le débat sur les politiques culturelles et l'avenir des arts vivants, dans et avec les collectivités locales. Destiné prioritairement aux élus chargés de la culture et à leurs collaborateurs, ce petit « livre blanc » intéressera tous ceux que l'actualité et l'économie du spectacle vivant concernent aujourd'hui.

Ce document existe au format papier. Il est aussi téléchargeable en ligne sur le site du Synavi : http://www.synavi.org/article.php3?id_article=222.

FURIES. 20 ANS DE TURBULENCE[S]

Anne Quentin, Toulouse, Coédition des éditions l'Attribut et Furies, 2009, 180 p., ISBN : 978-2-916002-13-2, 25 €.

Furies, festival initié autour des arts de la rue et du cirque en 1990 à Châlons-sur-Marne par Michèle Berg et Jean-Marie Songy, fête ses 20 ans d'existence. Animé par *Turbulence*, premier collectif d'artistes repéré « arts de la rue » dans la région Champagne-Ardenne en 1981, ce festival soutient, depuis sa naissance, la création contemporaine dans les domaines particuliers du spectacle vivant, tout en se voulant un lieu de vigilance face à l'ordre établi. Cet ouvrage conte l'épopée de ce festival atypique et novateur. À travers de nombreux témoignages croisés (artistes, représentants des tutelles, spectateurs), des photos d'archives et une mise en page alternant couleurs et matières, il retrace aussi l'histoire des arts de la rue et du cirque en France et des politiques publiques les concernant.

qui rendraient le spectateur adulte, c'est-à-dire maître et producteur du sens de son expérience, que de ce qui, dans la pensée esthétique, celle de l'artiste ou du philosophe, crée les conditions d'une relation entre l'esthétique et le politique. Jacques Rancière reconnaît la fin de l'utopie esthétique qui faisait de l'art un moyen de la transformation radicale des conditions de l'existence collective. Il ne renonce pas à questionner l'efficacité de l'art – ce que **fait** l'art – dans son rapport à ce qu'**est** la politique. La singularité de Rancière est de ne pas faire le deuil de cette réflexion croisée et c'est dans

ce qu'il appelle, « le régime esthétique de l'art » qu'il tente de définir ce que peut être l'efficacité de l'art. Pour placer le spectateur au centre du processus qui conjugue « un voir » et « un faire », c'est-à-dire articuler une conduite esthétique et un comportement politique, Rancière examine, d'un côté, ce qui demeure de la tradition de la critique sociale et culturelle dans laquelle sa génération a grandi et, de l'autre les paradoxes de l'art politique. Il récuse, à juste titre, me semble-t-il, l'idée que l'art serait politique, « parce qu'il montre les stigmates de la domination » et qu'il « nous rend révoltés en nous montrant des choses révoltantes ». Rancière, dans ses analyses concrètes, semble accorder peu d'importance à la nature matérielle du médium – le support sensible qui porte la forme et crée le rapport avec le récepteur. La plupart des références à l'efficacité du théâtre, telle qu'elle peut se manifester, par exemple dans le *Tartuffe* ou dans le *Misanthrope*, évoqués par Rancière, semble le fait du texte dramatique, de sa structure et de ses thèmes. À aucun moment la mise en scène, c'est-à-dire l'acte esthétique producteur de la représentation, ne semble convoquée dans sa responsabilité de construire une conscience du spectateur. Si ce n'est dans la révérence à l'effet de distanciation chez Brecht qui devient, pour Rancière, un principe quasi métaphysique, alors que sa raison d'être est d'abord de s'opposer à une tradition de jeu de l'acteur, en Allemagne, après la première guerre mondiale où naturalisme et expressionnisme tendaient à subjuguer et à séduire le spectateur. Cet oubli de la mise en scène, comme art autonome, était déjà présent dans le point de vue de Louis Althusser, le maître de Rancière. Dans un article remarquable consacré à un spectacle de Giorgio Strehler, Althusser notait que la « pièce est bien le devenir d'une nouvelle conscience dans le spectateur² ». Mais « la production d'un nouveau spectateur, cet acteur qui commence quand finit le spectacle », dont parle Althusser, n'est-elle pas, d'abord, le fruit de la mise en scène, c'est-à-dire d'une interprétation, sur un double plan, du texte ? Rancière propose de sortir du paradoxe de l'art politique dans la déconnexion entre les productions des savoirs faire artistiques et des fins sociales définies. Le régime esthétique de l'art qu'il prône consiste à entrer en relation avec la politique par l'expérience et le traitement du dissensus. La dimension politique de l'art ne se trouverait-elle pas alors, comme le développe Hannah Arendt, dans le fait que le sentiment esthétique suppose un accord avec autrui³ ?

Jean Caune

Professeuse émérite d'Université
Ancien directeur de la maison de la culture de Chambéry

NOTES

1- Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

2- Louis Althusser, *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1975, p. 129-152.

3- Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, folio essais, 1972.

BREVES

ACCESSIBILITÉ ET SPECTACLE VIVANT. GUIDE PRATIQUE

Sandrine Sophys-Veret (coord), Paris, ministère de la Culture et de la Communication, Coll. Culture et handicap, 2009, 139 p., ISBN : 978-2-917677-00-1, téléchargeable sur <http://www.culture.gouv.fr/handicap>.

Avec ce deuxième volume d'un guide pratique à l'usage des professionnels, le ministère de la Culture – la DMDTS – en collaboration avec le Centre national de ressources pour l'accessibilité des loisirs et de la culture (Cemaforre) se penche sur la question de l'accessibilité dans le spectacle vivant. Ce guide a pour objectif d'accompagner les établissements du spectacle vivant dans leurs nouvelles responsabilités précisées dans la loi du 11 février 2005 relative à l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées. Conçu de manière pratique, il présente la réglementation en la matière, informe sur les démarches à suivre, donne des exemples d'établissements ayant intégré cette question, et indique les ressources disponibles sur ce sujet.

L'INVENTION DE LA PROSPECTIVE CULTURELLE

Textes choisis d'Augustin Girard, *Culture prospective*, Paris, DEPS, janvier 2010, 32 p., téléchargeable sur <http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/cp-girard-2010-1.pdf>.

L'inventeur du Service des études et de la recherche du ministère de la Culture devenu, par la suite, Département des études et de la prospective, puis DEPS (et des statistiques) est décédé au printemps 2009. Son rôle dans l'étude et l'évaluation des politiques culturelles en France et en Europe a été essentiel pour de nombreuses générations de chercheurs, d'acteurs, d'élus. Augustin Girard avait un véritable talent de visionnaire pour penser les rapports entre culture et société. On peut relire avec grand profit l'ouvrage qu'il avait consacré à la problématique du développement culturel, à la demande de l'UNESCO, en 1972. Il fut aussi un pionnier dans la compréhension du rôle croissant des collectivités territoriales dans les affaires culturelles. C'est pourquoi il avait imaginé des programmes d'évaluation des politiques culturelles des villes dans les années 80 qui demeurent des sources de référence aujourd'hui encore. C'est aussi à son initiative que les grandes enquêtes sur les pratiques culturelles des français et des dépenses culturelles des collectivités ont été mises en œuvre régulièrement par le ministère de la Culture depuis les années 1970. Le DEPS a eu l'excellente idée de rassembler quelques textes ou extraits d'ouvrages d'Augustin Girard dans un cahier de *Culture Prospective*. Il donne une belle idée de sa capacité à aborder les évolutions de la culture et des politiques culturelles dans toute leur diversité. Dans son avant-propos, Philippe Chantepie a bien raison de souligner combien Augustin Girard a su être si bien dans son temps que sa pensée éclaire le nôtre.

LA FABRIQUE DU PATRIMOINE

La fabrique du patrimoine. « De la cathédrale à la petite cuillère », Nathalie Heinrich, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, 288 p., ISBN : 978-2-7351-1264-7, 21 €.

Nathalie Heinrich s'est imposée comme l'une des sociologues de l'art les plus en vue ; auteure de nombreux ouvrages qui concernent à la fois la sociologie des professions artistiques, la sociologie de la perception esthétique et de la reconnaissance de l'art, la socio-anthropologie de l'identité et la sociologie des valeurs.

Sa démarche réflexive s'est nourrie d'une approche qui intègre une prise en compte de l'histoire des sciences sociales sous la forme d'essais (*Ce que l'art fait à la sociologie*, 1998 et *Pourquoi Bourdieu*, 2007) et de manuels de grande qualité (*La Sociologie de Norbert Elias*, 1997 et *La Sociologie de l'art*, 2001). Formée dans la mouvance de la sociologie critique de Pierre Bourdieu (voir sa thèse : *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, 1993), l'auteure privilégie aujourd'hui une sociologie pragmatique dans le sillage des travaux de Bruno Latour. La méthode mise en œuvre est celle de l'enquête ethnographique : « il s'agit là de *comprendre* les opérations patrimoniales dans leur signification aux yeux des intéressés, en s'attachant à toutes les composantes de la situation observée – mots, gestes, objets, actions de tous ordres ». L'ouvrage est directement issu d'une commande de la sous-direction de la Documentation, des études et de l'inventaire du ministère de la Culture sur les critères de choix utilisés par les chercheurs de l'Inventaire. La démarche n'est pas socio-historienne, même si l'auteure, qui s'appuie sur une large bibliographie, rappelle à juste titre l'histoire du service de l'Inventaire afin d'en comprendre le fonctionnement actuel.

Les deux premières parties visent à présenter le cadre au sein duquel exercent les chercheurs de l'Inventaire. La présentation de la chaîne patrimoniale débouche sur la mise en perspective de l'histoire et du fonctionnement du service de l'Inventaire. Ce service, créé en 1964 sous l'impulsion de l'historien de l'art André Chastel qui avait su convaincre André Malraux, représente le pôle le plus expert de la chaîne patrimoniale. La catégorisation prime ici sur les logiques administratives et les contraintes techniques et politiques de la conservation. Ces 120 premières pages ont le mérite de la clarté et mobilisent, avec talent, la bibliographie et les ressources de l'enquête ethnographique.

BRÈVES

DES PATRIMOINES HABITÉS : VILLES ET PAYS D'ART ET D'HISTOIRE EN RHÔNE-ALPES

Michel Kneubühler et Marie Signoret (coord.), Genouilleux, Éd. La passe du vent, 2009, 128 p., ISBN : 978-2-84562-151-0, 12 €.

Cet ouvrage vise à faire connaître les actions d'animation et de valorisation de l'architecture et du patrimoine des onze territoires labellisés *Villes et Pays d'art et d'histoire* en région Rhône-Alpes. Il soulève également différentes problématiques liées à la mise en œuvre du label et des politiques patrimoniales, aux métiers de l'animation, au sens que revêt le patrimoine pour les populations. Fondées sur des témoignages de territoires labellisés et de spécialistes des questions patrimoniales, urbanistiques et architecturales, les réflexions s'appuient sur la multiplicité des territoires concernés et des actions autour du patrimoine et de l'architecture. Elles prolongent les questionnements soulevés par une étude réalisée en 2007 par l'Observatoire des politiques culturelles sur les sites rhônalpins et lors d'un colloque organisé à Vienne en janvier 2008.

DES RACINES AU RHIZOME

Actes des Assises nationales des musiques et danses traditionnelles, Marlène Belly (coord.), Éd. Parthenay, Modal 2009, 2009, 242 p., ISBN : 2-910432-39-4, 9 €.

Cet ouvrage donne à entendre les réflexions et les propositions des acteurs des musiques et danses traditionnelles sur la création et la transmission des patrimoines, le rôle de ces musiques et de ces pratiques sur les territoires ainsi que dans la société et, plus généralement, sur l'avenir et la structuration de ce secteur en France. Lors des rencontres qui ont été organisées en 2007, à l'initiative de la Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles (FAMDT), 200 acteurs ont dressé ensemble des pistes sur la façon dont ils pouvaient peser collectivement pour que la société française leur fasse une meilleure place, dans un contexte qui semble favorable. La décentralisation, la régionalisation et l'eupérisation des politiques culturelles mais aussi les conventions de l'UNESCO sur la diversité culturelle et le patrimoine culturel immatériel offrent, en effet, de nouvelles perspectives et une nouvelle légitimité aux musiques et danses traditionnelles. Cet ouvrage regroupe également le projet 2009-2014 de la Fédération qui constitue la traduction politique et organisationnelle de ces réflexions. Conçu autour de l'image du rhizome, il établit une plate-forme permettant une action collective, cohérente et efficace dans le respect de la diversité des acteurs.

La dernière partie de l'ouvrage est consacrée à l'analyse des critères mobilisés par les chercheurs de l'Inventaire. Le cœur de la démonstration vise à comprendre le système de valeurs mobilisé par ces experts afin de faire entrer un artefact dans la chaîne patrimoniale. L'analyse de terrain permet de bien distinguer la logique de l'Inventaire et celle, plus sélective, du service des monuments historiques : « on arrive à pouvoir définir l'idéal-type du monument historique : c'est un édifice ou un objet qui fera l'unanimité des professionnels du patrimoine et quant à son ancienneté, et quant à son authenticité, et quant à sa rareté, et quant à susciter une recherche de sens, et quant à sa beauté. En revanche, lorsque l'une ou l'autre de ces valeurs manquent à l'appel (à condition que ce ne soit pas celle, fondamentale, de l'authenticité), alors on passe du monument historique, pris en charge par le service du même nom, à l'objet de patrimoine, voire au « petit patrimoine », ou à l'« œuvre » simplement « repérée » dans le corpus de l'Inventaire – jusqu'au simple objet utilitaire, ne bénéficiant d'aucune mesure conservatoire autre que le soin qu'en prennent ses utilisateurs ».

Au final, Nathalie Heinich en vient à reposer la question de la définition du patrimoine. Ce n'est pas l'objet qui fait le patrimoine, mais c'est la fonction patrimoniale qui fait d'un objet quelconque un bien patrimonial. À ce titre, l'administration du patrimoine, qui a longtemps relevé majoritairement en France des services de l'État, gère à la fois les éléments du passé qu'elle a répertoriés, et attribue une valeur patrimoniale à ces objets sélectionnés selon toute une série de critères. Ce sont ces derniers qui ont fortement évolué ces dernières années, et ont suscité, non sans débat, un élargissement considérable de la notion de patrimoine.

L'ouvrage est passionnant, et l'auteure remplit parfaitement son cahier des charges. Certes le titre est somme toute un peu trompeur, même si le sous-titre laisse entendre de manière implicite que le projet ne concerne que l'analyse des critères mobilisés par les chercheurs de l'Inventaire. Ce volume est une contribution originale à l'analyse des « processus de patrimonialisation », objet de recherche qui mobilise, depuis trois décennies, l'ensemble des sciences sociales¹.

Philippe Poirrier

Professeur d'histoire contemporaine à l'université de Bourgogne

NOTES

1 - Soraya Boudia, Anne Rasmussen et Sébastien Soubiran (dir.), *Patrimoine, savoirs et communautés savantes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

BRÈVES

CULTURES CROISÉES : RÉFÉRENCES INTERCULTURELLES DES ALLEMANDS, DES ITALIENS ET DES FRANÇAIS

Jean-Michel Guy, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, DEPS, coll. Culture Études, 2008, 32 p., téléchargeable sur le site <http://www.culture.gouv.fr/deps>.

L'étude *Cultures croisées* vise à identifier la connaissance que les Allemands, les Italiens et les Français ont de leurs patrimoines culturels et artistiques respectifs. Menée en 2007-2008 auprès de 4500 individus constituant des échantillons représentatifs des populations nationales, l'enquête examine les références culturelles communes, ainsi que la vision que les habitants des trois pays ont de leurs voisins, à partir de leur connaissance et de leurs représentations de 216 références identifiées dans les domaines historiques, architecturaux, littéraires, musicaux, cinématographiques (Colisée, Château de Chambord, 9^e Symphonie de Beethoven, par exemple). La diffusion internationale des références culturelles est appréhendée dans l'étude, qui donne également des informations sur les pratiques culturelles (sorties culturelles, utilisation d'Internet...) et pointe le rôle des facteurs sociaux et éducatifs dans l'explication des différences observées. Au-delà des images croisées et des stéréotypes – l'étude indique que ce sont les Allemands qui connaissent le mieux leurs voisins – une telle enquête est intéressante pour reconsidérer les enjeux de l'interculturalité et les modalités de construction d'une identité européenne autour de la culture.

Autres synthèses récentes sur le site du DEPS :

Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008*, Paris, DEPS, coll. Culture Études, octobre 2009, 12 p. .

Pratiques locales de mécénat culturel, Paris, DEPS, coll. Culture Études, octobre 2009, 8p. .

PAYSAGE DES CAMPUS

Urbanisme, architecture et patrimoine, Philippe Poirrier (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, U-Culture, 2009, 180 p., ISBN : 978-2-915611-28-1, 20 €.

Les campus se sont imposés dans le paysage des villes dans la seconde moitié du XX^e siècle. L'ouvrage revient sur le développement des campus comme réponse à la massification de l'enseignement supérieur. Une première partie présente des cas européens et nord-américains, une seconde prend l'exemple de l'Université de Bourgogne à Dijon. Les textes, pour la plupart assez courts, abordent les choix d'implantation et d'organisation des sites universitaires et la question de la pérennité des bâtiments et des œuvres d'art. Ils soulèvent les problématiques du rapport à la ville et des modèles urbanistiques, architecturaux, ainsi que les enjeux politiques et sociaux qui se posent au Plan Campus chargé d'accompagner leurs mutations.

INITIATIVES INSTITUTIONNELLES EN MATIÈRE D'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE

« L'éducation artistique & culturelle de la maternelle au lycée », *Beaux Arts* hors-série, Paris, 2009, 146 p., ISSN : 0757 2271, 6,50 €.

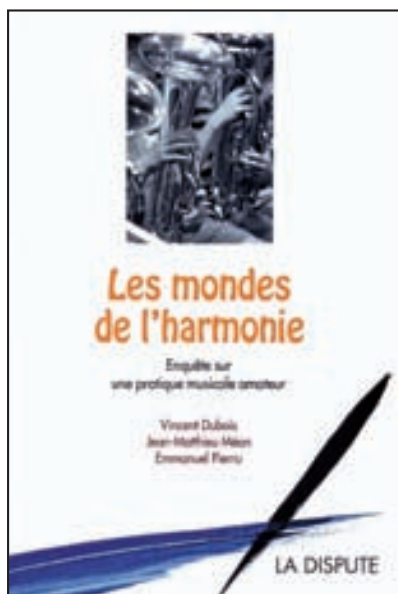
Coordonné par Jean-Marc Lauret, chef du département de l'éducation, des formations, des enseignements et des métiers au ministère de la Culture, et Olivia-Jeanne Cohen, écrivaine et chargée de mission dans ce même département, ce numéro hors-série de *Beaux Arts* est entièrement consacré à l'éducation artistique et culturelle.

Il fournit une documentation précieuse sur les initiatives des grandes institutions culturelles, qui sont de plus en plus nombreuses, et de plus en plus inscrites dans leurs missions ordinaires, ainsi que de nombreux exemples de bonnes pratiques. Cette publication témoigne de l'importance grandissante de l'éducation artistique et culturelle dans les politiques culturelles publiques, secteur qui est longtemps resté du seul domaine du militantisme d'acteurs passionnés. Au-delà du reproche habituellement fait à certains discours gouvernementaux interprétés comme des alibis chargé de masquer une prise en charge publique insuffisante, il faut au contraire prendre au sérieux cette activité discursive : la production de discours publics

par le gouvernement est le signe d'une prise en charge institutionnelle de problèmes considérés comme étant d'intérêt général, et vise à investir la sphère publique par la communication. L'initiative comporte cependant des limites, puisque les exemples de bonnes pratiques présentés par cette publication se limitent aux grands établissements culturels nationaux, situés pour la plupart en région parisienne. Ce numéro spécial a donc vocation à être complété par des publications qui rendent compte d'initiatives locales, aussi bien dans les autres institutions de la culture qu'à l'initiative des collectivités.

Marie-Christine Bordeaux

*Maître de conférences en sciences de la communication,
Université Stendhal Grenoble 3, chercheuse au GRESEC*



vient de paraître

LES MONDES DE L'HARMONIE. ENQUÊTE SUR UNE PRATIQUE MUSICALE AMATEUR

Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, Paris, Éditions La Dispute/SNÉDIT, 2009, 312 p., ISBN : 978-2-84303-149-6, 28 €.

Cet ouvrage, issu d'une étude initiée par la Fédération des sociétés de musique d'Alsace et pilotée par l'OPC, explore les pratiques des orchestres d'harmonie, ces ensembles d'instruments à vent, ancrés dans un monde rural et populaire aujourd'hui révolu. Comment se maintient une forme culturelle quand les bases sociales qui en ont favorisé le développement se délitent ? Comment est vécue une pratique socialement dévalorisée par rapport à un modèle culturel légitime ? À partir d'analyses statistiques et d'enquêtes ethnographiques, les chercheurs fournissent une vision nuancée de cette pratique amateur et nous renseignent sur les représentations qui l'entourent, les différents acteurs, les pratiquants, et leurs motivations. L'ouvrage propose une mise en perspective historique, nationale et européenne qui devrait permettre à un public large d'y trouver une ressource féconde.

LA CULTURE, « ARTS DE FAIRE DU SENS »

La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle, Jean Caune, Grenoble, PUG (coll. Art, culture, publics), 2006, 206 p., ISBN : 2 7061 1340 5, 20 €.

Déjà signalé dans les pages de cette revue lors de sa parution, le dernier ouvrage de Jean Caune mérite qu'on y revienne. D'abord parce que, dans le sillage de ses écrits précédents sur la démocratisation culturelle et la médiation, il approfondit sa réflexion sur un sujet qui est devenu, ces dernières années, brûlant ; ensuite en raison de son urgence politique, et de son potentiel polémique.

Jean Caune fait en effet partie de ces auteurs qui ont dénoncé le « système culturel » dès l'origine, non pas dans un mouvement rétrospectif de « haine de soi » qui fait de certains anciens serviteurs de l'État les contempteurs les plus sévères du bilan des politiques culturelles publiques, mais en s'appuyant sur son monde d'origine : l'éducation populaire, l'animation culturelle, les métiers de la création théâtrale. Il ne fait pas le constat d'une crise passagère, crise de croissance d'un système capable de se réformer pour atteindre ses objectifs, ni celui de la fin d'un cycle qui, après une période haute, connaîtrait une fin inéluctable, prémisses d'un autre cycle à venir.

L'analyse est, au contraire, centrée sur les limites structurelles d'un système qui a évacué des politiques culturelles publiques ce qui fait le soubassement indispensable d'une vie culturelle des individus, des groupes sociaux et des territoires : les conditions d'insertion sociale de l'activité artistique et les conditions de l'appropriation sociale de l'art et de la culture, non pas comme objets ou produits, mais comme fonction sociale. Elle prend en compte une dimension souvent laissée de côté dans les recherches et les essais sur la culture, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes, s'agissant de politiques centrées bien plus sur l'art dans sa dimension de production et de diffusion, que sur la culture comme « arts de faire collectivement du sens ». La relation esthétique, en production et en réception, est dans cet ouvrage un des pivots de la réflexion proposée. Elle se fait en acte, d'une certaine façon, car l'écriture de Jean Caune n'est plus seulement analytique, politique, mais en partie narrative.

Chaque chapitre est introduit par une courte séquence romanesque, minuscule nouvelle qui révèle une facette peu connue du talent littéraire de l'auteur. La première scène, au retour du théâtre où est représenté *Art*, pièce culte de Yasmina Reza, est plus drôle que l'original ; à ne pas rater, le portrait de Samy, chargé de mission pour les pratiques musicales émergentes dans une DRAC, frappé du syndrome d'*Usher*. Au lieu d'asséner des jugements définitifs, en quelques pages, sur des politiques culturelles complexes et contradictoires, l'auteur fait appel à notre

imaginaire, aux scènes où se cristallisent certaines de nos intuitions lorsqu'une rencontre, une œuvre, une composante de l'action culturelle ouvrent une autre vision de ce que l'on croit trop bien connaître : un paysage institutionnel univoque construit par des oppositions simples, souvent binaires. Le détour par l'imaginaire n'est donc pas récréatif : il est heuristique, partant de ce qui fait aussi la culture : l'expérience de spectateur, l'art de se faire embaucher dans la culture, le vécu d'une identité culturelle contradictoire, etc. Ces séquences permettent aussi à un public non spécialisé dans les controverses sur les politiques culturelles de s'y familiariser, dans une publication qui en propose une synthèse claire et lisible, combinant perspectives historiques et perspectives théoriques.

Marie-Christine Bordeaux

*Maître de conférences en sciences de la communication,
Université Stendhal Grenoble 3, chercheuse au GRESEC*

vient de paraître

POUVOIRS LOCAUX : LES CAHIERS DE LA DÉCENTRALISATION N°83 LES TABOUS DE LA DÉCENTRALISATION

Sous la direction de Jean-Marc Ohnet et Laurence Lemouzy, Paris, Institut de la décentralisation, 2009, ISSN : 9782909-872599, 15 €.



Pour clôturer l'année de ses 20 ans, *Pouvoirs Locaux* propose un dossier imaginé sous un angle d'attaque original intitulé « Les tabous de la décentralisation ». La revue aborde de front un éventail d'idées reçues que le débat politique véhicule sur la décentralisation. Michel Biard, professeur d'histoire, remet en cause l'idée que nous avons toujours vécu avec un État centralisateur. Le sociologue Jean Viard s'interroge sur l'impact de

la décentralisation sur l'unité nationale. Emmanuel Négrier et Mariona Tomas évoquent le cas espagnol et mettent en exergue les contradictions et tensions de ce modèle atypique. Parmi les autres thèmes abordés, notons un papier qui souligne le risque d'engrenage fédéral de la réforme des collectivités, un autre qui identifie les qualités d'une réforme de la taxe professionnelle. Plusieurs contributions s'intéressent à la gestion des collectivités et aux critiques auxquelles elles sont exposées en la matière ; enfin, une autre approche questionne la notion de proximité comme ; apanage de l'échelon communal.

UNE NOUVELLE UTOPIE CULTURELLE EN MARCHÉ ?

Essai sur une autre vision de l'action culturelle en Europe, Jean Hurstel, Toulouse, Éditions de l'Attribut, coll. La culture en question, 2009, 146 p., ISBN : 978-2-916002-14-9, 13 €.

Une nouvelle fois, inlassablement, Jean Hurstel interpelle, au-delà du cercle pour lui trop restreint des acteurs du monde culturel, les citoyens sur le sens d'une culture partagée, dans le contexte d'une mondialisation bouleversant valeurs, représentations, modes de vie.

Se refusant à mobiliser « de savantes recherches universitaires », l'auteur emprunte à une « forme théâtrale dialoguée » les ressorts du débat entre deux positions tenues ici par l'auteur et par l'acteur. Cette figure rhétorique lui permet ainsi de relire les 50 ans de politique culturelle depuis la création du ministère Malraux en adoptant tantôt la position de la « culture institutionnelle », tantôt celle de ses contestataires porteurs d'une autre logique plus attentive aux émergences, à la dimension alternative, expérimentale.

Fort logiquement, le président du réseau Banlieues d'Europe mobilise sa connaissance et sa pratique des équipes artistiques et des acteurs culturels européens pour déplacer la focale et sortir du tropisme franco-français.

Si certaines scènes sont très (trop ?) attendues comme « la très glorieuse figure du militant du théâtre populaire » ou encore le « rendez-vous chez Monsieur l'adjoint à la culture d'une métropole régionale », convoquées ici pour marquer les impasses ou les échecs de l'utopie de la démocratisation culturelle, le troisième acte (ou chapitre), recensant différentes formes d'« utopiques » développe cette autre vision de l'action culturelle mentionnée dans le sous-titre de l'ouvrage. On y trouvera à la fois une philosophie de la culture assez proche des pragmatistes américains (Shusterman) refusant de séparer culture, connaissance et action (« pas de société de la connaissance sans ville créative et sans société créative »), autant que les fondements d'une politique culturelle revisitée (« passer d'une politique exclusive de l'offre à celle de la demande », « reconnaissance des différences culturelles mais pas au détriment d'une lutte acharnée contre les croissantes inégalités et exclusions sociales »).

L'ouvrage se conclut rapidement sur un appel au débat, à la « confrontation nécessaire des réflexions, des opinions, des positions » auxquelles on ne peut que souscrire.

Jacques Bonniel

Directeur du Master professionnel « Développement culturel et direction de projet », vice-président de l'Université chargé des formations Université Lumière Lyon 2

BRÈVES

ART ET TERRITOIRE : DES DYNAMIQUES À L'ŒUVRE

Isabelle Chenevez et Frédérique Bourgeois (dir.), Lyon, Cahiers du DSU, Centre de ressources et d'échanges pour le développement social et urbain - Rhône-Alpes, n°50, Printemps-été 2009, 48 p., ISSN : 1283-8497, 13 €.

Dix ans après le numéro des *Cahiers du DSU* sur le thème « Cultures et développement », ce nouveau cahier fait le point sur les évolutions du paysage culturel et les grandes tendances qui préfigurent l'avenir de la culture dans les quartiers prioritaires, qu'ils soient ou non financés par la politique de la ville. Le numéro s'interroge en particulier sur l'état et le devenir des projets artistiques et culturels dans les quartiers : ont-ils diminué ou se sont-ils maintenus, et de quelle manière ? Comment les acteurs culturels s'adaptent-ils aux évolutions institutionnelles et sociales ? Construisent-ils de nouvelles formes de partenariat ? Quelles sont actuellement les stratégies des collectivités territoriales à cet égard ? Telles sont quelques-unes des questions abordées dans ce numéro coordonné par Élisabeth Auclair qui juxtapose des textes de fond sur la place de la culture dans la politique de la ville à de très riches témoignages d'acteurs culturels et porteurs de projets agissant sur le territoire rhônalpin.

LA BATAILLE DE L'IMAGINAIRE

Cécil Guitart (dir.), Toulouse, Éditions de l'Attribut, coll. Culture & Société, 2009, 297 p., ISBN : 978-2-916002-16-3, 20 €.

Cet ouvrage collectif compile dix années de réflexion menées dans le cadre des Rencontres d'Archimède. Depuis 1999, l'association réunit de manière informelle de nombreux professionnels de la culture souhaitant réfléchir aux enjeux des mutations socioculturelles, éducatives, technologiques et politico-administratives contemporaines. Comme le dit Cécil Guitart dans son avant-propos : « beaucoup a [déjà] été dit sur l'essoufflement des politiques éducatives et culturelles en France », mais la qualité de cet ouvrage réside dans la multiplicité des points de vue et des approches critiques, ainsi que dans sa force de proposition. À travers une trentaine de contributions interdisciplinaires, les auteurs interpellent le lecteur sur la fin d'un cycle : « celui d'un système culturel imaginé par André Malraux en 1959 », tout en lui offrant des clefs de réflexion et des perspectives pour l'avenir.

LE TRAVAIL CRÉATEUR

Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain, Pierre-Michel Menger, Paris, Gallimard-Seuil, coll. Hautes Études, 2009, 667 p., ISBN : 9782020986823, 29 €.

Pierre-Michel Menger, bien connu pour ses très nombreux travaux, nous offre ici une somme. Cet imposant ouvrage reprend en effet le contenu déjà présenté dans le cadre de treize articles ou contributions à des ouvrages collectifs publiés antérieurement. Remaniés, augmentés et complétés, notamment pour la question du talent, de la réputation et de la réussite à l'aune des sciences sociales, l'ensemble nous propose une analyse extrêmement fouillée de la question de l'artiste, de sa carrière et de son insertion dans l'économie. Touffu, le texte fourmille d'idées et de références (sa lecture ne sera pas toujours d'un accès aisé pour le profane) mais nous tenons là – à n'en point douter – une œuvre majeure de la sociologie de l'art.

Comme le rappelle en préambule l'auteur, le secteur artistique est probablement, avec le sport, le domaine où le travail connaît ses plus fortes distorsions : emploi, sous-emploi et chômage s'accroissent parallèlement, les revenus connaissent de fortes variations au cours de la carrière et sont répartis de façon formidablement inégale, la flexibilité y est sur-développée grâce au régime de l'intermittence. Pierre-Michel Menger, à partir de l'hypothèse que le travail artistique « est modelé par l'incertitude », nous invite, en mobilisant sociologie et économie, à analyser l'activité créatrice comme une conduite rationnelle et la carrière de l'artiste comme une forme spécifique de comportement en univers incertain. Après avoir exposé et discuté les outils théoriques et conceptuels nécessaires à sa réflexion (avec notamment une passionnante mise en questions de la position d'Émile Durkheim à l'égard des arts), il traite, à travers une analyse rigoureuse, des disparités entre réputations et rémunérations. Le septième chapitre, intitulé *Comment analyser la grandeur artistique ? Beethoven et son génie*, décortique ainsi les processus de reconnaissance et les réseaux économiques, sociaux et artistiques dont a bénéficié le compositeur et qui ont forgé sa carrière et l'image emblématique du créateur romantique. De même, Pierre-Michel Menger interroge la précocité créatrice et les conditions sociales permettant l'émergence du prodige dans le domaine de la musique savante. En distinguant les artistes interprètes et les compositeurs, il démontre clairement pourquoi la précocité ne se retrouve aujourd'hui que chez les interprètes virtuoses, l'apparition de compositeurs de très jeune âge étant devenue impossible. Enfin, il aborde la question de l'achèvement de l'œuvre, de sa signification. Il est vrai que beaucoup d'œuvres sont restées inachevées tandis qu'études, esquisses, fragments et ébauches font aujourd'hui l'objet de toutes les attentions.

BRÈVES

L'ARTISTE AU TRAVAIL

État des lieux et perspectives, Julie de Boe (coord.), Bruxelles, Éditions Bruylant, Smart asbl, 2008, 666 p., ISBN : 978-2-8027-2663-0, 60 €.

SMart est une société mutuelle d'artistes créée en Belgique il y a plus de dix ans. Cette association sans but lucratif a récemment développé son propre bureau d'étude, menant entre autres des analyses économiques, politiques, juridiques et sociologiques sur les conditions d'exercice des professions culturelles et artistiques. *L'artiste au travail* est la toute première publication de SMart. L'ouvrage, bilingue, porte un regard multidisciplinaire sur les conditions de travail de l'artiste en Belgique, mais aussi dans d'autres pays européens, par des contributions de juristes, économistes, sociologues et acteurs culturels. Les premiers chapitres portent sur le contexte belge mais sont particulièrement intéressants pour les acteurs culturels français dans une approche comparatiste. Cet ouvrage de synthèse très documenté propose ensuite une réflexion plus générale sur le rôle et la place de l'artiste au sein de la société, et, de manière prospective, sur l'évolution du travail artistique.

LES RÉMUNÉRATIONS DES COMÉDIENS AU CINÉMA ET À LA TÉLÉVISION

Marie Deniau, Paris, L'ADAMI, coll. Les études de l'ADAMI, 2009, 114 p., téléchargeable sur le site de l'ADAMI.

L'Adami, après s'être interrogée sur les conditions de la rémunération des artistes de la musique, se penche sur celles des comédiens au cinéma et à la télévision. L'enquête menée par Marie Deniau concerne plus particulièrement les revenus que les comédiens tirent de la diffusion de leur travail grâce à un support enregistré et nous rappelle que leur activité entre, à la fois, dans le champ du code du travail et dans celui de la propriété intellectuelle. La structure comme le niveau des revenus sont analysés ainsi que les pratiques contractuelles, l'importance du rôle joué par la copie privée est souligné. L'enquête dresse un tableau contrasté et préoccupant d'une profession en prise à de réelles difficultés économiques. Les revenus globaux demeurent faibles dans un marché du travail dégradé, tandis que l'univers numérique ne cesse de remettre en cause les modèles économiques existants.

Faut-il voir dans cet intérêt des experts et du public une tentative de percer le mystère de la création, la reconnaissance de l'acte créateur comme acte de travail artisanal faits de tâtonnements, d'erreurs, de renoncements ou du simple voyeurisme ? Ce questionnement appliqué à l'œuvre de Rodin laisse entendre que celui-ci sut trouver dans les différents états de finition de son travail, non seulement une source d'inspiration, mais aussi un moyen d'accroître sa productivité. Les chapitres suivants

de l'ouvrage s'attachent à l'organisation du travail artistique. On y retrouve l'essentiel des travaux déjà publiés sur les intermittents et les comédiens. L'évolution des modes d'organisation des entreprises culturelles vers la « gestion par projet », au détriment des structures de production pérennes disposant de leurs personnels permanents, a conféré au marché du travail une flexibilité extraordinaire. Cette métamorphose organisationnelle, particulièrement aboutie dans le spectacle vivant, a ainsi fait du régime de l'intermittence la clef de voûte de son économie. Enfin, les deux derniers chapitres proposent une analyse du renforcement de la concentration de l'offre culturelle sur Paris dans les années 80 et de la propension de la politique publique à défendre, aux côtés des valeurs patrimoniales, des formes de création radicalement novatrices.

Il est impossible, dans le cadre d'une note de lecture aussi brève, de rendre compte de la richesse et de la pertinence des analyses qui sont ici développées. On y trouvera évidemment nombre de propos qui pourront surprendre, voire irriter, certains pourront remettre en cause des certitudes... Le travail de création exerce depuis toujours une véritable fascination et il est évident que Pierre-Michel Menger y cède aussi, tout en tentant d'y résister à travers une objectivation systématique de son propos et en dépit de la scientificité de son discours. Après tout, comme le rappelle la célèbre formule *Dieu existe, Mozart en est la preuve*, cet ouvrage stimulant ne répond pas à toutes les questions que soulèvent la condition et le travail de l'artiste mais représente une contribution magistrale à la réflexion sur l'acte de création et la place du créateur dans la société et l'économie.

Xavier Dupuis

Chargé de recherche CNRS, Laboratoire d'économie sociale, Paris

BRÈVES

PROFESSEUR D'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE, PERSONNE RESSOURCE SUR UN TERRITOIRE

Publication des travaux du groupe de recherche d'octobre 2005 à juillet 2007, *Gaëlle Bagourd-Abhervé et Sabine Morvézen* (coord.), Rennes, Éditions Spectacle vivant en Bretagne, 2009, 189 p., ISBN : 978-2-917513-01-9, 11 €.

Spectacle vivant en Bretagne publie avec cet ouvrage les travaux menés par son groupe de recherche sur la question des rôles et fonctions du professeur territorial d'enseignement artistique. À l'aide des paroles croisées des différents acteurs, enseignants, directeurs, élus, les multiples identités professionnelles du professeur d'enseignement artistique sont interrogées et mises en perspective pour dessiner les contours d'un métier en pleine mutation qui doit relever le double défi de l'excellence artistique et de la démocratisation culturelle.

BRÈVES

L'ARTISTE ET LE COMPTABLE

Les politiques culturelles universitaires à l'heure de l'évaluation, *Janine Chêne et Philippe Sarrade* (coord.), Dijon, Art + Université + Culture, 2009, 161 p., ISBN : 2-9526493-16, 10 €.

Il y a quatre ans, l'association Art+Université+Culture avait anticipé une problématique particulièrement présente à l'heure actuelle en créant une commission dont la mission consistait à réfléchir sur « l'évaluation d'un projet culturel ». En 2007, A+U+C organisait deux journées nationales à Nantes et à Reims autour des deux thèmes suivants : « Vie étudiante/politiques culturelles universitaires » et « L'évaluation des politiques culturelles universitaires ». Les actes de ces deux jours ont été regroupés dans un unique ouvrage traitant de l'évaluation et de la spécificité des politiques culturelles universitaires. « L'Université est un service public, elle a des comptes à rendre à la nation » souligne Janine Chêne, cependant les difficultés résident dans la mise en œuvre et les limites d'une telle évaluation.

L'INSERTION PROFESSIONNELLE DES DIPLÔMÉS DES ÉTABLISSEMENTS SUPÉRIEURS DE LA CULTURE

Éric Cléron, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, DEPS, 2009, 12 p., téléchargeable sur http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/CC-2009-5-site_insertion%20professionnelle.pdf.

Cette enquête inédite, menée par le Cereq, sur les diplômés d'établissements d'enseignement supérieur artistique et culturel relevant du ministère de la Culture et de la Communication offre un éclairage sur les qualités professionnalisantes de ces formations. Les résultats démontrent que le premier emploi est obtenu rapidement et qu'il est souvent en rapport avec la formation et la qualification. Si les diplômés de l'architecture s'insèrent aisément sur le marché de l'emploi, les diplômés des arts plastiques éprouvent plus de difficulté. 3 ans après l'obtention de leur diplôme, 4 titulaires sur 5 ont un emploi. Le taux de chômage (12 %) est néanmoins supérieur à celui de l'ensemble des diplômés bac+4 (10 %). Cet écart souligne les difficultés des filières arts plastiques qui souffrent d'un taux de chômage élevé (20 %), en contraste avec la facilité d'insertion professionnelle des diplômés de l'architecture (4 % de chômage).

RENCONTRE ENTRE ÉCONOMIE DE MARCHÉ ET INTÉRÊT GÉNÉRAL : UN NOUVEAU PARADIGME FRANÇAIS ?

Le mécénat valeur actuelle. Quand la société peut compter sur l'entreprise, *Nicolas Simon, Marianne Eshet*, Paris, Gallimard, 2009, 207 p., ISBN : 978-2-07-012429-9, 35 €.

La nouvelle philanthropie (ré) invente-t-elle un capitalisme solidaire ?, *Virginie Seghers*, Paris, Autrement, coll. Acteurs de la Société, 2009, 256 p., EAN : 9782746712973, 20 €.

Pour des raisons historiques et culturelles profondément ancrées dans l'inconscient collectif, la conception de l'intérêt général dans des pays latins, comme la France, et anglo-saxons, comme les États-Unis, n'a pas évolué de la même manière.

En France, l'intérêt général est servi, ou est censé être servi, par la puissance publique incarnée par un État qui en a le monopole, ce qui a permis de cimenter l'unité de la nation depuis le Moyen-Âge.

Aux États-Unis, par contre, l'intérêt général est du ressort de l'ensemble des individus à travers ce qu'on appelle le « tiers secteur », organisations à but non lucratif qui relèvent à la fois de l'action publique et privée. Quand on parle d'intérêt collectif dans ce pays, où la méfiance vis-à-vis de l'impôt et d'un pouvoir central trop puissant n'a jamais faibli depuis la guerre d'indépendance et le divorce consommé avec l'Angleterre, on n'y oppose pas la sphère publique à la sphère privée. Au contraire, les deux sont complémentaires et coexistent dans l'intérêt de la nation. En matière culturelle par exemple, « ce modèle, encourage la créativité artistique, maintient la politisation de l'art au minimum et rassemble l'économie et l'esthétique dans une relation fusionnelle » écrit Tyler Cowen, professeur d'économie à l'Université de George Mason en Virginie.

Ajoutons à cela une culture du don, elle aussi séculaire, et une véritable tradition de responsabilité citoyenne, et l'on commence à comprendre pourquoi l'Amérique est aujourd'hui considérée comme le berceau de la philanthropie moderne. La France, elle, commence seulement à se pencher sur cette question, contrainte par le désengagement croissant de l'État dans les domaines d'intérêt général. Car encore aujourd'hui « l'épithète *privé* est, dès lors que l'on parle de besoins sociaux comme l'éducation ou la santé, synonyme de lucratif, de mercantile – et chargé d'opprobre². »

Deux ouvrages consacrés l'un à la philanthropie, l'autre au mécénat, viennent apporter un regard nouveau sur la naissance de ces pratiques en France, leur évolution et leurs perspectives d'avenir.

BRÈVES

LE THÉÂTRE DES NATIONS

Une aventure théâtrale à redécouvrir, *Daniela Peslin*, Paris, L'Harmattan, 2009, 532 p., ISBN : 978-2-296-07316-6, 44 €.

À travers ce livre, Daniela Peslin nous propose de replonger dans l'histoire du Théâtre des Nations qui, de 1957 à 1968, a été non seulement le symbole d'une communauté théâtrale et internationale mais également un acteur majeur des avancées et enjeux socioculturels après la seconde guerre mondiale. Comme le souligne l'auteur, « Parler du Théâtre des Nations, c'est interroger le théâtre dans sa spécificité et également dans ses rapports particuliers avec l'histoire de l'Europe ». Elle décrit ainsi, la naissance et l'évolution de ce festival international de théâtre qui fut le révélateur du théâtre traditionnel des différentes cultures, la scène de confrontation des créations théâtrales, lyriques et chorégraphiques ainsi que le terrain d'expérimentation des grands auteurs tels que Bertold Brecht, Peter Brook ou encore Birgit Cullberg.

REGARD SUR... LES JEUNES EN FRANCE

Bernard Roudet (dir.), Québec, INJEP, PUL, 210 p., ISBN : 978-2-7637-8775-6, 20 €.

Dresser le portrait de la jeunesse en France, objet de cet ouvrage collectif, est un moyen privilégié pour observer les transformations de la société. Un premier chapitre revient sur le traitement sociologique de la jeunesse, les chapitres suivants examinent les comportements des jeunes français et les mutations sociales à l'œuvre, notamment à travers la scolarisation, l'insertion professionnelle, l'engagement citoyen et politique, le rapport au corps, les pratiques culturelles... Les pratiques des jeunes se caractérisent en particulier par l'utilisation accrue des nouveaux supports technologiques (culture de l'écran) et le développement d'activités artistiques amateurs. Toutefois, les jeunes ne constituent pas un groupe homogène et il existe d'importantes différences liées à l'âge, au genre et au milieu social. La « juvénalisation de la culture », selon l'expression utilisée par Olivier Donnat dans l'ouvrage, est à mettre en perspective avec l'allongement du temps de la jeunesse et ses effets générationnels, directement impactés par l'évolution des conditions de vie, le fait de vivre chez ses parents ou non, l'activité (scolaire, étudiante, professionnelle) et le temps libre.

Le premier, écrit par Virginie Seghers, maître de conférences à l'Institut d'études politiques de Paris et à l'ESCP-EAP, consultante, administratrice de plusieurs fondations dresse un panorama sur la philanthropie en trois volets.

Dans un premier temps, une série de portraits permet de mettre en lumière un engagement profond mais discret. La deuxième partie traite des outils mis à la disposition des philanthropes et de leurs bénéficiaires pour faciliter leur rencontre et optimiser leur engagement. Enfin, Virginie Seghers cite le point de vue

d'intellectuels et d'experts de la philanthropie qui en expliquent les ressorts sous un angle philosophique et social.

Son ouvrage permet de corriger un certain discrédit jeté sur le rapport entre sphères publiques et privées, ainsi que sur le monde de la philanthropie. Il informe, sans prosélytisme, quelques débats très français sur les liens entre domaines d'intérêt général et argent, l'action déjà entamée en matière de philanthropie, ses résultats, et la nécessité d'encourager des pratiques ayant démontré leur succès dans le monde anglo-saxon mais qui avancent timidement en France où les mentalités et la culture ne sont pas encore prêtes. En termes de mécénat d'entreprise, la France dispose cependant de l'un des meilleurs dispositifs d'Europe.

Marianne Eshet, qui a récemment quitté son poste de Déléguée générale de l'Admical pour occuper le poste de Déléguée générale de la Fondation SNCF, et le journaliste économique Nicolas Simon, ont écrit une partition à quatre mains sur la situation du mécénat d'entreprise en France, sa naissance, ses outils et ses recettes. Illustré de nombreux exemples démontrant la vitalité des actions déjà mises en place, cet ouvrage, quant à lui, nous fait prendre conscience des capacités de la France à accueillir et développer ce genre de pratiques.

Les auteurs décrivent de quelle façon la France a construit une passerelle entre les domaines d'intérêt général et le monde de l'entreprise, à travers tout un « faisceau de relations³ » dont on sous-estime l'impact. Sans angélisme ni complaisance, ils expliquent comment le monde économique impliqué dans le mécénat a pris conscience de ses devoirs moraux vis-à-vis de la Cité, de sa responsabilité sociale et civile vis-à-vis de la communauté et de son environnement ; et comment, dans un même temps, la société civile a suscité ou répondu à cette prise de conscience. Il en ressort une nouvelle conception du dialogue entre deux acteurs qui peut donner lieu, *in fine*, au don en numéraire, en nature ou en compétences.

On retrouve dans cet ouvrage des points communs avec le premier, le même sentiment d'optimisme sur la façon dont cette voie a été empruntée, progressivement mais avec succès, par ceux qui sont convaincus de son caractère inéluctable. Ils incitent forcément à une observation du modèle américain pour en déduire des éléments de comparaison et peut-être s'en inspirer.

Laurent Mellier

Directeur de l'Alliance française de Washington

NOTES

1- Tyler Cowen, *Good & Plenty, The Creative Successes of American Arts Funding*, Princeton, New Jersey, USA, Princeton University Press, 2006, p. 3.
2- Pierre Buhler, « L'économie du don aux États-Unis, une source d'inspiration pour la France ? » in *L'économie du*

don et la philanthropie aux États-Unis et en France : analyse comparée, Paris, France, Centre français sur les États-Unis, Institut français des relations internationales, 2003, p. 11.
3- p. 73.

BRÈVES

LA COOPÉRATION DÉCENTRALISÉE DES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES

Pierre Laye, Voiron, Éditions Territorial, Coll. Dossier d'experts, 2009, numéro 454, 200 p., ISBN : 2-84130-579-1, 69 €.

Cet ouvrage, édité par Territorial dans sa collection *Dossier d'experts*, fait le point sur les pratiques des collectivités territoriales pour le développement en couvrant l'ensemble des pratiques : du jumelage à la coopération décentralisée, en passant par la coopération transfrontière. Conçu comme un guide pratique à l'usage du praticien, l'ouvrage identifie les acteurs et les sources de financement qui permettent d'appuyer ou de compléter les actions des collectivités territoriales, y compris au niveau de l'Union européenne. Il fournit également tous les supports méthodologiques opérationnels existants pour l'élaboration de conventions ou de projets de développement. Enfin, une importante partie juridique permet de prendre en compte les évolutions qui ont touché ce domaine durant les trois dernières années et de présenter les nouveaux dispositifs que la coopération française et l'Union européenne ont mis en place au cours de cette période.

On ne peut que regretter la portion congrue réservée à la culture dans cet ouvrage pourtant bien documenté. Quid des actions de coopérations culturelles menées par les collectivités françaises depuis plus de trente ans et de leur actualité eu égard à la problématique « culture et développement durable » ? Quid de l'intérêt que porte actuellement la Commission nationale de la coopération décentralisée (CNCD) à l'action culturelle extérieure des collectivités et qui a lancé un grand chantier sur la place du livre et de la lecture dans les coopérations décentralisées ? Gageons qu'un deuxième volume consacré exclusivement à cette thématique soit en préparation...

LE CAPITALISME COGNITIF : LA NOUVELLE GRANDE TRANSFORMATION

Yann Moulier Boutang, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, 315 p., ISBN : 978-2354800161, 10 €.

Cette réédition, révisée, est étayée de quelques-uns des débats qui ont suivi la sortie de ce livre. Elle décrit de façon claire et accessible les caractéristiques d'un troisième âge du capitalisme, vers lequel nous allons. Avec la mondialisation, nous assistons à l'émergence d'un troisième type de capitalisme qui a peu de traits communs avec le capitalisme industriel. Pour analyser cette transformation, Yann Moulier Boutang expose le contenu d'un programme de recherche autour de la notion de « capitalisme cognitif ». Si ce principe ne constitue encore qu'une hypothèse de travail, il fournit déjà quelques idées fondamentales, mais aussi des points de repères indispensables pour l'action, face aux défis qui attendent l'humanité, qu'ils soient écologiques ou sociétaux.

LA BIBLIOTHÈQUE RÉINVENTÉE

La nouvelle bibliothèque. Contribution pour la bibliothèque de demain, Claude Poissenot, Voiron, Éditions Territorial, 2009, 88 p., ISBN : 978-2-35295-766-9, 49 €.

Cette contribution s'inscrit pleinement dans les débats qui agitent la profession et les élus aujourd'hui. Les journées d'étude, articles autour de ce que sera la bibliothèque de demain sont nombreux mais il n'existe encore que peu de synthèses sur ce sujet. Cet ouvrage nous présente un bilan du modèle existant et en quoi il est obsolète puis nous propose les nouvelles missions et le nouveau modèle de bibliothèque à mettre en œuvre.

Le modèle actuel des bibliothèques municipales en France montre ses limites. L'érosion plus ou moins rapide de la fréquentation et notamment des inscriptions à partir de 2000 révèle ce décalage et il semble nécessaire de repenser l'orientation de ces équipements publics.

Les bibliothèques se sont construites depuis la fin des années 60 en rupture avec un lieu de conservation des documents à usage des érudits et avec le concept des bibliothèques populaires qui entendait moraliser les nouvelles classes alphabétisées. On a alors créé des bibliothèques accueillantes avec des collections en accès direct et réactualisées mais en oubliant la satisfaction des demandes de renseignements et de divertissement du modèle anglo-saxon. La notion de prescription non plus morale mais d'ordre culturel est devenue la règle, les critères de qualité résultant d'un jugement des bibliothécaires sur la nature et les caractéristiques du document plutôt que de la prise en compte de la population à laquelle il pourrait s'adresser. De ce fait, l'offre documentaire des bibliothèques ne s'adresse pas à toutes les catégories de population mais seulement à un public qui se sent proche culturellement de la bibliothèque et de ses choix. Une partie de la production éditoriale qui aurait pu faire office de passerelle vers les publics populaires a été exclue. Parallèlement les bibliothèques subissent la concurrence de l'offre marchande et virtuelle notamment pour la recherche d'informations mais également en matière de musique et de cinéma qui risque de remettre en question les pratiques d'emprunt. Enfin l'érosion de la fréquentation, constatée à travers la mesure effective du nombre d'inscriptions par les statistiques de la Direction du Livre et de la Lecture¹ amène à se reposer la question des missions des bibliothèques.

À quoi sert une bibliothèque ?

Il s'agit de définir les contours d'une nouvelle politique de lecture publique qui prennent en compte l'évolution sociale et qui demeurent en phase avec le monde réel. Selon l'auteur, il est nécessaire de passer un nouveau pacte : faire en sorte que

la bibliothèque permette d'être libres et ensemble en offrant un espace de socialisation et de reconnaissance, en promouvant la lecture sous toutes ses formes, en diversifiant l'offre documentaire, en réhabilitant la mission de renseignement et en rendant service à une population à desservir.

Ce portrait de la nouvelle bibliothèque place l'utilisateur et ses logiques d'usage au point de départ de la réflexion. Il s'agit de concevoir les services de la bibliothèque de façon à satisfaire les attentes de l'utilisateur. La typologie des logiques d'usage est multiple mais elle peut être regroupée en deux grandes familles suivant une grille de lecture proposée par B. Lahire² : la culture froide et la culture chaude. La première renvoie à la culture légitime et ce qui n'en fait pas partie est repoussé dans des catégories dévalorisantes comme le divertissement ou les loisirs que forment la culture chaude. Ces deux formes de culture, si elles séparent les groupes sociaux, clivent les individus eux-mêmes qui font régulièrement l'expérience de cette dualité.

Les bibliothèques contemporaines reposent largement sur la domination de la culture froide et il semble nécessaire de réajuster la place de ces deux formes de culture au sein de la nouvelle bibliothèque. Il s'agit de partir des usagers et de se demander ce qui pourrait conduire les usagers vers elle. Les principales logiques d'usage sont à reconsidérer et doivent coexister de manière harmonieuse dans un même lieu pouvant être utilisé par un même individu :

- L'usage studieux de la bibliothèque est attendu par une partie de la population pour satisfaire des activités d'étude. L'aménagement de l'espace joue un rôle important devant répondre à un certain calme mais également aux différentes modalités du travail scolaire seul ou en groupe ; enfin, cet espace de travail pourra donner lieu à une activité de soutien scolaire encadré soit par des bibliothécaires, soit par du personnel spécifique soit par des bénévoles. L'offre documentaire devra être repensée et inclure une offre parascolaire et orientée vers la formation continue. La bibliothèque se doit d'être plus claire dans ses fonctions aux yeux des usagers potentiels et elle doit faire la promotion de ce service à travers ses espaces, ses collections et l'accompagnement du personnel.

- L'emprunt est l'usage le plus répandu en bibliothèque. La très grande diversité de l'offre éditoriale proposée permet de répondre à l'immense diversité de la population et de ses centres d'intérêt, mais il est souhaitable de proposer d'autres choix de nature à satisfaire des fractions de population qui restent à l'écart de la bibliothèque. Il s'agit de repenser les acquisitions en intégrant la littérature populaire et des documents qui relèvent de références communes à la population, de suivre l'actualité éditoriale avec un nombre d'exemplaires suffisants, de mettre en place des services permettant de choisir les documents déjà choisis par d'autres, d'imaginer des formes de présentation des collections plus attractives en mettant plus en valeur les documents qui relèvent de la culture chaude

que ce soit en littérature, en musique, en vidéo mais également pour les documentaires ou les livres pratiques. Enfin, il s'agit d'assouplir les modalités d'inscription et d'emprunt en permettant des emprunts à l'échelon de l'intercommunalité, des inscriptions automatiques et à distance, en élargissant le nombre de documents empruntables et la durée des prêts, en ayant une gestion souple des retards tout en facilitant la liberté dans l'emprunt et le retour.

- La bibliothèque comme lieu de détente consiste à réfléchir sur les conditions permettant de satisfaire cette attente. Le choix de l'endroit où la bibliothèque est construite dans l'espace urbain est déterminant pour le niveau de son usage. Elle doit se situer dans des zones de passage ou d'activités afin d'être présente au plus près des lieux de vie et de circulation des populations. Elle doit faciliter ce rendez-vous avec soi et donc être plurielle dans ses collections mais aussi dans ses espaces et ses ambiances.

- La bibliothèque comme lieu pour être ensemble est l'un de ses nouveaux visages. La bibliothèque remplit une fonction de socialisation ; elle intègre une dimension de construction du lien social. Elle est à la fois un lieu de partage de références collectives actuelles ou passées et un lieu d'échanges entre anonymes. Les espaces, le personnel, les animations doivent être pensés pour prendre en compte cette socialisation.

- Le développement de l'utilisation des ressources numériques de la bibliothèque est la dernière mission proposée pour cette nouvelle bibliothèque en intensifiant les usages liés à la diffusion de l'informatique avec la possibilité de communiquer par messagerie électronique, d'utiliser les logiciels courants de bureautique, de jouer à l'ordinateur ou encore d'utiliser son ordinateur portable. Il s'agit également de poursuivre la recherche d'information en dehors du temps d'ouverture des bibliothèques par des sites collaboratifs de recherche d'information et de rendre plus attractifs les sites web des bibliothèques en donnant la possibilité aux usagers de s'exprimer. Pour terminer une analyse de l'architecture parfois mal adaptée au service des publics, des propositions d'aménagement de l'espace et l'élargissement des horaires d'ouverture sont proposés.

Cette contribution permet de faire le point sur les missions nouvelles sur lesquelles les bibliothèques ont à se questionner à l'heure où les budgets de fonctionnement sont difficiles à maintenir et où les élus vont devoir faire des choix.

Christine Carrier

Directrice des Bibliothèques de Grenoble

NOTES

1- L'étude du CREDOC réalisée en 2005 reposait quant à elle sur une enquête déclarative. Cf. Bruno Maresca, *Les bibliothèques municipales en France après le tournant Internet. Attractivité, fréquentation et devenir*, Paris, BPI, 2007.

2- Bernard Lahire, *La culture des individus*, Paris, Éd. La découverte, 2005.

BRÈVES

PLAIDOYER EN FAVEUR DE LA PARTICIPATION CULTURELLE

Simon Brault, *Le Facteur C. L'avenir passe par la culture*, Montréal, 2009, 168 p.

Simon Brault est un observateur avisé de la vie culturelle dans les grandes villes. Constatant le rôle de la culture dans le développement métropolitain à l'échelle mondiale, Simon Brault s'est interrogé sur le statut culturel de Montréal, sa ville d'attache. C'est dans cette perspective qu'il participe à la fondation de *Culture Montréal* dont il devient le premier président en 2002, une ONG composée de personnalités issues de divers champs d'activités destinée à stimuler le projet culturel de la grande métropole québécoise.

Dans cet essai au style clair et direct, prenant souvent la forme du récit, l'auteur souligne l'importance des arts et de la culture tant dans la vie des individus que pour le vivre ensemble ou le rayonnement et le développement urbain. Une réflexion originale qui cherche à concilier intérêt général et pragmatisme avec une vision généreuse de l'art et de la culture dans la société.

QUARTIERS ARTISTIQUES ET REVITALISATION URBAINE

Blanca Fernandez, Jesus-Pedro Lorente, *Arte en el espacio público : barrios artísticos y revitalización urbana*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, 367 p.

Issu d'un séminaire international sur l'art dans l'espace public, cet ouvrage collectif placé sous la direction scientifique de Blanca Fernandez et Jesus-Pedro Lorente, universitaires espagnols, analyse l'impact de la présence de l'art dans l'espace public dans diverses situations locales, dans la péninsule Ibérique et dans les Amériques.

Les auteurs mettent particulièrement l'accent sur les effets de la présence artistique dans les dynamiques de régénération urbaine. Barcelone, Porto, Chicago, Medellin, Bilbao, Saragosse sont notamment observés sous cet angle. Un ouvrage riche et fort bien documenté.

vient de paraître

UNE AMBITION PARTAGÉE ? LA COOPÉRATION ENTRE LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET LES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES (1959-2009)



Sous la direction de *Philippe Poirrier et René Rizzardo*, Paris, la Documentation française, 2009, 526 p., ISBN : 978-2-11-097541-6, 30 €.

Le Comité d'histoire du ministère de la Culture retrace, dans cet ouvrage, l'histoire singulière de la décentralisation culturelle à la française depuis 1959. Cette histoire est abordée à travers une pluralité d'approches, de regards, avec, entre autres, des contributions de Pierre Moulinier, Philippe Poirrier et Guy Saez. Un texte d'Augustin Girard de 1988 retrace les prémisses des travaux. L'ouvrage mêle les références à la science politique, l'histoire administrative et l'histoire des politiques culturelles. Il cherche également à décrire la manière dont le partenariat s'est traduit concrètement sur le terrain avec des témoignages d'acteurs au niveau des territoires et de l'État. La conclusion de René Rizzardo ouvre une fenêtre sur l'avenir. Le sort du ministère de la Culture et celui des collectivités est lié : chacun des acteurs doit redéfinir son rôle, par le dialogue et par un bilan partagé. C'est à partir de ce qui a été fait ensemble que l'on pourra rénover et refonder : l'État et les collectivités doivent trouver ensemble la mission renouvelée de l'action publique culturelle.

Cet ouvrage fera l'objet d'une chronique dans le prochain numéro de l'Observatoire.

à signaler

Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer, *Philippe Henry*, Grenoble, PUG, coll. Art culture publics, 2009, 199 p., ISBN-13 : 978-2706115158 - 20 €.

Cultural Tourism Goes Virtual. Audience Development in Southeast European countries. *Daniela Angelina Jelincic*, Zagreb, *Culturelink*, Joint Publication Series No. 13, Institute for International Relations, 2009, 211 p., ISBN : 978-953-6096-49 - 7,30 €.

La décentralisation des enseignements artistiques. Musique, danse, art dramatique, Villeurbanne, l'AMDRA, Coll. Clef de 8, 2007, 224 p., EAN : 9782951644588 - 30 €.

État de la recherche 2001-2008. Délégation aux arts plastiques, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, 2009, 160 p., téléchargeable sur <http://www.culture.gouv.fr/culture/dap>

« **La réforme de l'audiovisuel** », revue *Regards sur l'actualité* n°347, Paris, La documentation Française, 2009, 104 p., ISSN : 0337-7091 - 7,80 €.

Gérer une association culturelle, *Nicolas Marc*, Nantes, Millénaire Presse, 2009, 368 p., ISBN : 978-2-917812-15 - 0,29 €.

Pas de Grenelle pour Valois, *Claude Patriat*, Carnetsnord, 2009, 352 p., ISBN : 9782355360343 - 17 €.

Cet ouvrage fera l'objet d'une chronique dans le prochain numéro de l'Observatoire.

La noblesse du monde. 1959-2009 : la politique culturelle en question(s), *Alain Lombard*, Genouilleux, Éd. La passe du vent, 2009, 144 p., ISBN : 978-2-84562-158-9 - 12 €.

Les réseaux culturels : Europe, international, *Cyrille Planson*, Nantes, La Scène, ISBN : 2917812125 - 21 €.

Imagine there is no copy-right and no cultural conglomerates too / An essay, *Joost Smiers and Marieke Van Schijndel*, The Institute of network culture issue n°4, 80 p., ISBN : 978-90-78146-09-4, téléchargeable sur <http://www.networkcultures.org>

N° 36 HIVER 2009-10

'Observatoire

plus

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

SYNTHÈSE D'ÉTUDE

Un agenda métropolitain pour le Sillon alpin ? Mission de diagnostic préalable sur l'événementiel

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

Un agenda métropolitain pour le Sillon alpin ? Mission de diagnostic préalable sur l'événementiel

Marie-Christine Fourny, Françoise Papa, Samuel Périgois

Répondant à une commande de collectivités territoriales engagées dans un processus de coopération métropolitaine, l'Observatoire des politiques culturelles a mené, en partenariat avec le laboratoire PACTE – CNRS (Université de Grenoble), une étude sur les conditions de mise en œuvre d'un agenda événementiel dans les secteurs culturel, touristique et sportif¹.

L'espace concerné est celui du « Sillon alpin ». Il s'agit d'une structure territoriale émergente issue d'une opération de coopération métropolitaine initiée par la DIACT², et qui associe les villes et agglomérations d'Annecy, Chambéry, Grenoble, Valence, ainsi que les quatre départements de la Savoie, la Haute-Savoie, l'Isère et la Drôme.

L'étude, à vocation exploratoire, s'est attachée à analyser la dimension collaborative d'un outil qui s'inscrit dans le double registre de la politique événementielle et de la structuration des territoires. L'agenda met en effet en jeu la capacité d'acteurs à développer de nouveaux réseaux et de nouveaux objets de collaboration dans un périmètre institué, et ce dans un contexte technique lui-même nouveau.

La recherche a porté sur la pertinence et l'opportunité d'un agenda métropolitain pour le Sillon alpin. Elle a voulu identifier et analyser les leviers susceptibles d'être mobilisés pour un changement dans les logiques d'acteurs : l'organisation des événements, des acteurs et des réseaux, les dimensions fonctionnelles et opérationnelles de l'outil, les matériaux et conditions de collaboration (objets à mettre en partage, référentiels culturels et territoriaux communs).

La méthodologie utilisée pour ce travail combine une étude des discours d'acteurs aimpliqués dans

les secteurs du tourisme, de la culture et du sport (à partir d'entretiens qualitatifs réalisés avec des professionnels et des élus des territoires composant le Sillon alpin) et une analyse des stratégies de communication et de référencement à partir de sites Internet et de documentation touristique (notamment par le biais d'une série d'interrogations « naïves » – géographiques, institutionnelles et thématiques – sur un moteur de recherche Internet, d'un examen des occurrences ainsi que de l'identification d'événements, d'institutions et d'acteurs communiquant sur le web).

Par sa portée problématique, l'étude vise à dépasser le cadre d'une étude de cas. Au-delà de *l'outil agenda*, elle interroge sur cette forme communicationnelle montante qu'est l'événement. L'enjeu central est celui de la portée territoriale des politiques culturelles, sportives et touristiques, et plus précisément de la capacité de territorialisation de l'événement. Celui-ci n'existe que dans une dimension temporelle et médiatique, mais il constitue néanmoins un support pour la mise en scène et la représentation d'un territoire, ainsi que pour établir de nouvelles transversalités entre des politiques sectorielles. À la fois discours sur le territoire et agent de relations localisées, il permet de rendre compte de l'autonomisation de la dimension médiatique dans la production de territoires.

AGENDA, ÉVÉNEMENT ET TERRITOIRE : TROIS PRODUITS DE LA MÉTROPOLISATION

Le Sillon alpin et la constitution d'un espace métropolitain

L'identité du territoire qualifié de Sillon alpin semble se dérober dès lors qu'il s'agit de le définir et de lui donner une consistance. Bien que la dénomination constitue une référence fréquemment utilisée dans les discours et les productions de l'aménagement

du territoire, qu'un site web dédié à la procédure de coopération métropolitaine lui confère une existence au moins virtuelle, l'appellation ne parvient pas à s'actualiser dans une réalité reconnue et stable. Le Sillon alpin apparaît en fait au début du XX^e siècle dans la description géographique des Alpes et renvoie à une entité géomorphologique de vaste extension. Cet espace se trouve ainsi doté d'une légitimité d'ordre scientifique qui lui donne valeur de vérité. L'appellation est remobilisée dans les années 1970, cette fois-ci dans le cadre de problématiques d'aménagement et de planification régionales. Elle qualifie l'axe d'urbanisation et de développement allant de Genève à Grenoble, lequel ne coïncide que très partiellement avec l'entité géomorphologique définie antérieurement par les géographes. Cette linéarité dans la disposition d'espaces urbains et d'infrastructures de transport agite l'imaginaire aménagiste³. De cette unité morphologique apparente, naît l'idée d'une structuration politique et fonctionnelle à cette échelle. L'une de ses premières concrétisations est celle d'une procédure de réseau de villes dans les années 1990. Cette entente, comme les suivantes, se verra toutefois limitée par les cloisonnements hérités de l'histoire, et par les rivalités et la diversité des identités locales qui en sont la conséquence⁴. Dans un contexte de forte croissance de l'urbanisation, autour de problématiques de transports et d'organisation de l'espace, de nouvelles formes de coopération se développent néanmoins à partir des années 2000. Une *Conférence des départements du Sillon alpin* est ainsi mise en place avec un objectif de promotion et d'organisation du territoire métropolitain.

Cette dimension métropolitaine devient ensuite dominante. Elle constitue un projet stratégique et un enjeu justifiant la formation d'une collaboration territoriale. Un rapport publié en 2008 souligne que « c'est à l'échelle de la métropole que l'on peut traiter avec le plus d'efficacité les problématiques d'attractivité et de développement durable⁵ ». Or, « les grandes villes françaises ne sont que des métropoles en devenir⁶ ». Répondant alors à un appel à projets national destiné à favoriser une organisation à cette nouvelle échelle, les collectivités du Sillon alpin s'engagent dans un projet de coopération métropolitaine. Accepté, celui-ci conduit à l'élaboration d'un

programme d'actions et à l'ouverture de plusieurs chantiers thématiques⁷. D'espace présentant une morphologie particulière, le Sillon alpin devient alors un espace métropolitain de dimension internationale à construire.

Il ressort de cette trajectoire que l'espace de projet a pour seules références d'identification une production scientifique aménagiste et technique. Issu de procédures descendantes, justifié par des enjeux d'efficacité et d'organisation, de caractère récent, il ne constitue un territoire ni de pratiques, ni d'appartenance pour les habitants. Dans ce contexte, l'agenda du Sillon alpin se trouve face à un paradoxe : le périmètre fixé pour son fonctionnement n'a pas de consistance organisationnelle ou identitaire. Sa pertinence et ses enjeux se situent hors du champ des secteurs qu'il doit considérer (la culture, le tourisme et les sports), mais prennent sens en regard d'un projet de territoire justifié par des objectifs de compétitivité.

L'événement pour mettre en scène le territoire

On assiste, depuis les années 1980, à une multiplication des manifestations événementielles et à une diversification des objets mobilisés et des publics. L'événement envahit tous les types d'organisation, des collectivités territoriales de toutes échelles aux entreprises et associations. Cette réussite signale un recours général à une *forme* spécifique de manifestations, quels qu'en soient leurs contenus. En quoi consiste-t-elle ? La forme événementielle se caractérise par trois aspects : la dimension médiatique, une concentration dans le temps, un critère de rareté⁸. Leur conjugaison fonde l'exceptionnalité dont découle sa valeur pour le marketing territorial. Référé à un territoire, l'événementiel confère de la distinction et de la notoriété. Il peut de ce fait être connu au-delà du bassin de clientèle réel, créer des images positives et devenir une référence dans l'identification du territoire. L'événement peut ainsi jouer le même rôle qu'une marque pour un produit. La temporalité de l'événement le situe d'emblée dans

D'espace présentant une morphologie particulière, le Sillon alpin devient un espace métropolitain de dimension internationale à construire.

SYNTHÈSE D'ÉTUDE

un positionnement comparatif et hiérarchique. Il accompagne l'unicité ou l'exception et crée de ce fait une spécificité et une supériorité : « faire l'événement » induit une domination sur le « faire » et l'agir, et produit des positions de pouvoir dans des secteurs donnés.

L'agenda du Sillon alpin se trouve face à un paradoxe : le périmètre fixé pour son fonctionnement n'a pas de consistance organisationnelle ou identitaire. Sa pertinence et ses enjeux se situent hors du champ des secteurs qu'il doit considérer (la culture, le tourisme et les sports), mais prennent sens en regard d'un projet de territoire justifié par des objectifs de compétitivité.

Les motivations pour l'action événementielle apparaissent alors multiples : motivations artistiques, affirmations idéologiques, attentes de retombées matérielles (entreprises et emplois), stratégies de diversification économique, touristique ou symbolique, leviers pour l'équipement (Jeux Olympiques, compétitions sportives), politique d'implication citoyenne, politique de transformation de l'image, quête d'une visibilité médiatique, volonté d'innovation, ou tout domaine pouvant bénéficier de cette conjonction entre médiatisation, distinction et valorisation.

L'agenda pour produire l'événement

L'agenda constitue un nouvel outil de communication, qui est à la fois une conséquence et une condition de la logique événementielle. Deux acceptions de la notion d'agenda peuvent être considérées⁹.

- Une première considère la *fonction d'agenda*, et examine l'outil dans sa dimension technique pour l'information et la communication. Elle lui donne une valeur de répertoire et de calendrier de manifestations. Elle se retrouve dans de nombreux outils institutionnels et/ou territoriaux mis en place par les collectivités qui ont pour vocation de promouvoir les manifestations sur leurs territoires.
- Une deuxième considère la *mise à l'agenda*. Elle renvoie en ce cas à une problématique d'ordre politique de choix et de hiérarchisation dans la décision. L'agenda regroupe les thématiques prioritaires et devient en quelque sorte le référentiel pour les débats et les négociations. Les différents Agendas 21 pour le

développement durable et d'autres tels que l'agenda européen de la culture, ont notamment popularisé l'usage de cette signification. L'agenda d'un territoire, quel que soit le sujet dont il traite, révèle donc une structuration hiérarchique et temporelle d'objets politiques soumis au débat public collectif.

L'agenda participe de la construction événementielle d'abord par un processus d'agglomération et de fédération de petites manifestations, dont le seul regroupement crée des effets de taille ; puis ensuite par la sélection opérée parmi celles-ci. Il permet de mettre en exergue certaines manifestations, et élargit l'audience des manifestations qu'il médiatise. Référé à un territoire, il positionne de fait les manifestations qu'il promeut à l'échelle de ce territoire et crée une hiérarchie spatiale entre les événements : l'agenda métropolitain signale implicitement l'existence d'événements métropolitains. Il contribue par conséquent à donner une consistance et des référents d'identification à un niveau territorial émergent. Par agglomération de micro-événements culturels, l'agenda fait émerger l'existence d'une échelle métropolitaine de la culture.

Les enjeux territoriaux d'un agenda culture-sport-tourisme pour le Sillon alpin

Au croisement du contexte politique et opérationnel et des potentialités et des enjeux de l'outil, le questionnement central nous a semblé porter sur les enjeux territoriaux de l'agenda. Sa pertinence et son efficacité sont d'abord à observer dans sa capacité à contribuer à la production d'un projet d'espace métropolitain. En regard d'un territoire peu structuré, ses caractéristiques permettent de faire l'hypothèse d'effets-leviers pour :

- des enjeux de concurrence : l'exception participe de la compétitivité et de la performance internationale des territoires ; la médiatisation accroît l'attractivité et conditionne la création de la masse critique (public, moyens) nécessaire à un événement d'envergure étendue. En tant que support de la production d'un événement, il permet de réaliser le « saut scalaire » de la métropolisation ;
- des enjeux identitaires, en médiatisant des référents d'identification et des images valorisantes pour

un niveau territorial en projet et sans consistance instituée ;

- des enjeux politiques, en faisant apparaître des objets partagés et en demandant des échanges et une entente sinon une collaboration au sein des acteurs de cet espace pour la *mise à l'agenda* des événements collectifs.

L'enjeu de l'agenda dans des politiques culturelles territorialisées, comme son intérêt en tant qu'objet d'étude, est donc d'ordre dynamique, et non pratique ou statique. Il ne relève pas tant de la présentation et de la communication d'événements, que du processus de territorialisation qu'il enclenche ou contribue à alimenter.

LA DIFFICILE QUÊTE DE MOTEURS POUR L'ÉMERGENCE D'UN TERRITOIRE ÉVÉNEMENTIEL

L'analyse a alors cherché à identifier les facteurs favorables à l'émergence d'une nouvelle dynamique organisationnelle des acteurs. En l'absence d'une existence institutionnelle du Sillon alpin, notamment dans les champs considérés par l'agenda, nous nous sommes attachés à repérer les capacités des acteurs de ces secteurs à mettre en place une nouvelle logique de fonctionnement.

Deux vecteurs d'un fonctionnement territorial ont été distingués :

- les logiques d'action, notamment dans la collaboration et la gouvernance sous-tendues par les opérations de décision, de sélection et de hiérarchisation d'un agenda événementiel ;

- la géographie des relations, la structuration du Sillon alpin supposant le développement d'ententes sur cette nouvelle échelle et au sein du périmètre qu'il a défini.

Un premier résultat manifeste est celui des effets de l'inertie de l'héritage territorial et sectoriel. Les transversalités entre les secteurs du tourisme, de la culture et du sport restent le plus souvent ponctuelles. Ces différents milieux ne se connaissent que très peu et ne partagent guère d'objectifs et d'actions (sauf peut-être pour la montagne où l'animation touris-

tique des stations amène les acteurs à se « croiser » brièvement, le temps de la saison). On observe une grande diversité d'opérations événementielles, faiblement hiérarchisées, ainsi qu'une certaine tendance à la « sectorisation » des événements, notamment liée au fait que culture, sport et tourisme relèvent de registres différents dans leur qualification. D'autre part, ces secteurs apparaissent chacun comme des domaines à forte logique territoriale, pour des raisons institutionnelles ou commerciales. La régulation de la concurrence se fait à travers la répartition de territoires de chalandise ou de promotion.

Effet de l'histoire, les aires d'intervention légitimes sont, elles aussi, bien délimitées. Les acteurs institutionnels issus de ces modes de fonctionnements ont organisé leurs stratégies en fonction de ce type d'organisation spatiale, ils y trouvent leur légitimité, voire pensent leur champ d'action en fonction de ce type de découpage. Les attentes en termes d'élargissement du public et de diffusion au niveau du Sillon alpin apparaissent elles-mêmes faibles.

Aussi, l'acteur territorial perçoit difficilement l'utilité d'un agenda Sillon alpin pour une activité qui n'est ni pensée ni structurée à cette échelle. Conséquence du cloisonnement territorial du Sillon alpin, lorsque des collaborations ou des communautés d'appartenance s'établissent à une échelle plus large, elles sont transversales au Sillon : la culture est internationale, les montagnes sont celles du monde, les grands événements sont rhônalpins, le tourisme est thématique et les réseaux sont professionnels...

S'il n'existe pas de spécificité propre à cet espace, des proximités thématiques apparaissent toutefois dans les événements : festivals de cinéma, sports de montagne, environnement et durabilité, manifestations monta-

L'enjeu de l'agenda dans des politiques culturelles territorialisées, comme son intérêt en tant qu'objet d'étude, est d'ordre dynamique, et non pratique ou statique. Il ne relève pas tant de la présentation et de la communication d'événements, que du processus de territorialisation qu'il enclenche ou contribue à alimenter.

SYNTHÈSE D'ÉTUDE

gnardes dans les villes. Mais dans cette géographie des réseaux, ces thématiques sont considérées comme des situations potentiellement concurrentielles plutôt que des supports à une harmonisation. L'agenda, de ce point de vue, n'est donc perçu ni comme une réelle possibilité de complémentarité, ni comme une occasion de croissance, mais comme un « dérégulateur ».

De plus, l'agenda supposerait une nouvelle gouvernance. Si les acteurs parviennent à envisager cette possibilité, ils ne la souhaitent pas véritablement. Cet outil demanderait en effet la mise en place d'un réseau technique de gestion – source de contraintes sinon enjeu de pouvoir – qui s'opposerait à un fonctionnement qui reste en grande partie fondé sur une logique d'entre-soi. Les réseaux

Du point de vue fonctionnel, l'agenda est potentiellement perturbateur de systèmes rodés et bien régulés. Représente-t-il pour autant un objectif inatteignable ? Comment en faire un levier de changement ?

unissant les manifestations culturelles possèdent une forte dimension amicale, avec des partenaires choisis parce qu'ils partagent une démarche commune. Les réseaux porteurs d'efficacité, de performance ou de croissance, tels que peut le suggérer le projet métropolitain du Sillon alpin, n'ont de ce point de vue guère d'attractivité. Dans ce contexte, l'outil numérique est utilisé, mais a minima, dans l'affi-

chage de liens vers des manifestations avec lesquelles on partage des valeurs communes et non pas vers celles qui sont géographiquement proches.

L'agenda politique s'avère également peu propice à de nouvelles territorialités. Le Sillon alpin constitue un périmètre émergent en forte concurrence avec des structurations en cours et fortement mobilisatrices : entre les logiques d'agglomérations, les logiques villes-massifs, les logiques départementales, régionales ou alpines, le Sillon alpin n'apparaît pas comme un niveau d'investissement prioritaire.

D'un point de vue fonctionnel, on constate un cloisonnement et une faiblesse des flux ; les hiérarchies et les circulations des usagers ou des acteurs

se réalisent à un niveau régional. L'axe du Sillon alpin n'induit pas une organisation préférentielle des relations, sinon de manière banale, d'une ville à sa voisine, c'est-à-dire en termes de proximité. Les discours d'acteurs indiquent que le Sillon n'est pas à proprement parler un espace perçu, ni un espace vécu. L'analyse des requêtes web (menée dans le cadre de cette étude) va également dans ce sens. L'usage de la terminologie « Sillon alpin » dans la communication et les images véhiculées montre que le Sillon reste une affaire soit de géographes soit de « techniciens et de politiques » de l'aménagement, lesquels bénéficient à leurs côtés d'une réelle présence d'institutions scientifiques ou de formation, et d'entreprises innovantes.

CONCLUSION : L'ENJEU SUPRA-TERRITORIAL NE FAIT PAS L'INTER-TERRITORIALITÉ, L'OUTIL NE FAIT PAS L'USAGE

Au final, les conditions actuelles s'avèrent peu propices à la mise en œuvre d'un agenda qui ait du sens pour les acteurs : du point de vue de la démarche, les secteurs et les acteurs considérés ne permettent pas de faire état d'un besoin latent, ou de l'émergence d'une dynamique porteuse ascendante ; du point de vue fonctionnel, l'agenda est potentiellement perturbateur de systèmes rodés et bien régulés. Représente-t-il pour autant un objectif inatteignable ? Comment en faire un levier de changement ?

La nécessité d'une mise préalable à l'agenda politique

Quels que soient ses enjeux pour la fabrication d'une entité métropolitaine, les fonctionnalités de l'outil ne lui permettent pas d'exister indépendamment d'une structuration politique qui le porte, le légitime et en institue une gouvernance. L'agenda demande un projet. Il nécessite un volontarisme politique supra ou inter-territorial au nom des enjeux métropolitains à l'échelle du Sillon alpin. Sans information sur les objectifs et les stratégies, sans programme et engagement politique sur une stratégie événementielle, il reste un projet technique, dont l'opportunité n'est pas partagée par les acteurs concernés.

La participation des producteurs d'événements suppose alors la formation d'un intérêt général collectif sur l'espace du Sillon alpin.

Une gouvernance à repenser, des dispositifs à construire

L'étude aboutit à la présentation de plusieurs pistes de travail directement liées aux enjeux de l'élaboration d'un tel espace de collaboration.

- Ces enjeux peuvent être fonctionnels et spatiaux : l'organisation de la mobilité peut ainsi faire du Sillon alpin un bassin de clientèle, qui pourrait être « stimulé » par exemple par la création de *chèques mobilité* à destination de publics ciblés.
- Ils peuvent être de notoriété et de prestige, ce qui pourrait conduire par exemple à la mise en exergue d'événements par la création d'un label « Sillon alpin ».
- Ils peuvent être encore thématiques et « spécifiques », ce qui pourrait être décliné par une mise en réseau d'événements propres à une catégorie de public ou à des particularités locales (création d'un passeport événementiel à l'échelle du Sillon dédié au public jeune par exemple).

D'autres types de propositions reposent sur les alternatives techniques et les dispositifs de communication innovants qui pourraient s'appliquer voire se substituer à un agenda du Sillon alpin. Il s'agirait par exemple d'intégrer la dimension relationnelle dans la conception de l'agenda, de personnaliser l'offre en créant par exemple un fil RSS qui permettrait aux publics, à partir du site du Sillon alpin, de sélectionner les informations qu'ils souhaitent

recevoir, ou encore de démultiplier l'agenda sur des supports intégrant les situations de mobilité.

Mais quels que soient les types de dispositifs envisagés, ceux-ci ne sont pertinents que s'ils donnent une consistance suffisante à l'espace du Sillon alpin pour qu'il soit transformé en territoire et en réseau d'acteurs. Ainsi, les enjeux territoriaux d'un agenda, sa capacité à structurer l'espace du Sillon alpin sont fonction du système de gouvernance au sein duquel l'agenda peut être introduit et pensé. Les conditions de création d'un agenda à l'échelle du Sillon alpin restent donc soumises à une *mise à l'agenda* au niveau politique...

Marie-Christine Fourny,

professeur en géographie-aménagement à l'Institut de géographie alpine, PACTE-CNRS, Université Joseph-Fourier Grenoble

Françoise Papa,

maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, PACTE-CNRS, Université Stendhal Grenoble

Samuel Périgois,

docteur en géographie, chargé de mission à l'Observatoire des politiques culturelles

Un agenda métropolitain pour le Sillon alpin ? Mission de diagnostic préalable sur l'événementiel

NOTES

- 1- Marie-Christine Fourny, Françoise Papa, Samuel Périgois, *Un agenda métropolitain pour le Sillon alpin ? Mission de diagnostic préalable sur l'événementiel*, étude pilotée par Cécile Martin, Observatoire des politiques culturelles, octobre 2009.
- 2- Délégation interministérielle à l'aménagement et la compétitivité des territoires.
- 3- Les bornes de l'entité sont mouvantes avec, selon les enjeux, l'exclusion ou l'intégration des villes de Genève et de Valence.
- 4- L'unité apparente de l'axe recouvre en effet des divisions administratives et historico-culturelles transversales : les aires urbaines en cause appartiennent chacune à un département différent, la frontière nationale avec la Suisse est une coupure institutionnelle évidente, l'unité historique de la Savoie continue à produire des tropismes identitaires italiens et

alpins, sinon des sentiments régionalistes.

- 5- Rapport de Dominique Perben, *Imaginer les métropoles d'avenir*, janvier 2008.

6- *Ibid.*

7- Déplacements et fonctionnement multipolaire ; rayonnement université recherche ; rayonnement économique ; maîtrise qualitative de la métropolisation.

Source : <http://www.sillon-alpin.fr/france/COOPERATION/page/Cooperation-metropolitaine.html>

- 8- Cf. Claude Vauclare, « Les événements culturels : essai de typologie », *Culture études*, DEPS, octobre 2009.

9- Jean Charron, « Les médias et les sources. Les limites du modèle de l'*agenda-setting* », *Hermès*, n°17-18, 1995.

AGENDA DES FORMATIONS

FÉVRIER

→ 4-5 février, *Périgueux*

Les pratiques artistiques et culturelles amateurs dans les enjeux du développement local

Séminaire national de formation co-organisé par l'Observatoire des politiques culturelles et l'Agence culturelle Dordogne-Périgord. En partenariat avec la Mission d'observation de la culture en Aquitaine et l'Institut départemental de développement artistique et culturel de Gironde (Iddac).

Ce stage se propose de faire le lien entre les évolutions des pratiques artistiques et culturelles en amateur et les politiques culturelles de l'État et des collectivités territoriales.

Il permettra d'approfondir les enjeux liés au développement et à l'accompagnement des pratiques en amateur. Il examinera les nouvelles possibilités offertes par les politiques publiques et par les acteurs artistiques. Il analysera les stratégies développées actuellement par les collectivités publiques et les porteurs de projets, présentera les outils et les dispositifs, leur financement et leur mise en œuvre, et déterminera quelles sont les nouvelles perspectives qui s'ouvrent pour les acteurs territoriaux.

→ 9 février, *Caen*

L'évaluation des politiques culturelles territoriales : enjeux et pratiques

Séminaire national de formation organisé par l'Observatoire des politiques culturelles en partenariat avec le CNFPT de Basse-Normandie

À partir d'études de cas et d'intervention d'experts, ce stage se propose de faire le point sur les évolutions des pratiques d'évaluation dans les politiques culturelles des collectivités territoriales.

Il permettra d'approfondir les enjeux liés à l'évaluation des politiques culturelles et aux répercussions de la Lolf et de la RGPP. Il examinera dans le cadre d'une approche territoriale, l'objet et le sens de l'évaluation, la méthode, les approches qualitatives et quantitatives, l'exploitation des résultats. Il précisera les rôles joués par les élus et les professionnels dans ce cadre. Il analysera les stratégies développées actuellement par les collectivités publiques au travers des observatoires, présentera les outils et les dispositifs.

AVRIL

→ 8-9 avril, *Bordeaux*

Culture et développement durable : une opportunité pour renouveler les politiques culturelles territoriales ?

Séminaire national de formation, co-organisé par l'OPC et l'Iddac, en partenariat avec la Mission d'observation de la culture en Aquitaine, l'Agence culturelle départementale Dordogne-Périgord et le Département du Lot-et-Garonne

Qu'entend-on par développement durable et comment définir la relation avec la culture ? Quels sont les enjeux du développement durable et culturel ? Quelles sont les initiatives en cours en matière d'Agenda 21 de la Culture et que peut-on en dire aujourd'hui ? Cette conception remet-elle en cause la notion classique des politiques culturelles et de la démocratisation ? Comment, dans ce cadre, évoluent la prise en compte de la diversité culturelle et les modes de gouvernance ? Ce stage propose d'apporter des réponses à ces questions en faisant le point sur le lien culture et développement durable notamment grâce à l'exemple du réseau 21.

→ 28 avril, *Paris*

Nouveaux défis, nouvelles perspectives pour les politiques culturelles ?

Séminaire national de formation co-organisé par l'Observatoire des politiques culturelles. Et l'Institut de Formation des Élus Territoriaux (IFET).

À partir d'intervention d'élus, de responsables culturels et d'universitaires, ce séminaire de formation se propose d'examiner les enjeux liés aux évolutions des finances publiques et à la réforme des collectivités locales. Il s'interrogera sur les répercussions potentielles de ces questions sur les politiques culturelles territoriales. Le séminaire tentera de déterminer les possibilités d'évolution de ces politiques au sein de nouveaux modèles d'organisation et de structuration des collectivités. Il analysera les stratégies développées actuellement par les collectivités publiques et tentera de déterminer quelles sont les marges de manœuvre et les nouvelles perspectives qui s'ouvrent pour les acteurs artistiques et culturels territoriaux.

JUIN

→ 1^{er} juin, *Privas*

Culture et développement durable

Cycle de séminaire de réflexion et d'action 2007-2010, organisé conjointement par le Conseil général de l'Ardèche, la DRAC Rhône-Alpes et l'Observatoire des politiques culturelles.

Ce séminaire est le 6^e et le dernier du cycle de séminaire de réflexion et d'action débuté en 2007. Ce cycle de séminaires vise à susciter une dynamique de développement culturel. Il s'agit de mobiliser les partenaires

autour de quatre axes qui traversent l'ensemble de la démarche :

- Le développement artistique
- La valorisation du patrimoine
- Le développement des publics
- L'engagement d'une dynamique de co-construction de la politique culturelle

→ 2 juin, *Annecy*

Conception et mise en œuvre d'un projet de lieu dédié aux musiques actuelles sur un territoire

Séminaire national de formation, co-organisé par l'Observatoire des politiques culturelles, la Fédurok (fédération de lieux de musiques amplifiées/actuelles) et l'Institut départemental de développement artistique et culturel de Gironde (Iddac),

En partenariat avec la Mission d'observation de la culture en Aquitaine, l'Agence culturelle départementale Dordogne-Périgord et le département du Lot-et-Garonne.

En s'appuyant principalement sur le travail d'observation et d'analyses sectorielles de la Fédurok, cette deuxième session de la forma-

tion portera principalement sur les modes de gestion et l'économie du projet de lieu.

POUR L'ENSEMBLE DE CES FORMATIONS, RENSEIGNEMENTS : Samia Hamouda : samia.hamouda@observatoire-culture.net, tél. : 04 76 44 33 26



vient de paraître

LE DIALOGUE INTERCULTUREL EN EUROPE : NOUVELLES PERSPECTIVES

Francine Labadie, Jean-Marc Lauret, Lisa Pignot et Jean-Pierre Saez (dir.), Grenoble, Éditions OPC, 2009, 320 p., ISBN : 978-2-918021-01-8, 23 €.

L'Année européenne du dialogue interculturel (AEDI) a été jalonnée de nombreuses rencontres publiques, comme le colloque « Nouvelles perspectives du dialogue interculturel en Europe », organisé au Centre Georges Pompidou, du 17 au 19 novembre 2008, dont est issu cet ouvrage. L'attention portée à cette problématique témoigne des transformations de l'Europe et des nouveaux défis, mais également de l'évolution de la place de la culture au sein de nos sociétés. Les problématiques en matière de dialogue interculturel ne sont pas équivalentes d'un pays à l'autre : tantôt elles renvoient aux relations entre États, tantôt à la problématique des minorités nationales, régionales, ethniques, ou aux questions de langues et de religions. Quelle politique de dialogue interculturel construire en Europe pour pouvoir faire écho à cette complexité ?



DEUXIÈMES ASSISES NATIONALES DES DIRECTEURS DES AFFAIRES CULTURELLES DES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES

Politiques publiques, culture et territoires : quels nouveaux enjeux ?

Toulouse, Centre des congrès Pierre Baudis,
Jeudi 6 et vendredi 7 mai 2010

L'engagement volontaire des collectivités territoriales en faveur de politiques publiques pour la culture a suscité un dynamisme artistique et culturel sans précédent au niveau des territoires. Pourtant les incertitudes qui pèsent aujourd'hui sur l'avenir de ces collectivités pourraient compromettre leurs ambitions en la matière. En effet, la réforme des collectivités territoriales sur fond de difficultés des finances locales interroge particulièrement les élus et professionnels de l'art et de la culture. Le contexte institutionnel à venir permettra-t-il de prendre en compte les enjeux portés par la culture ? Quelles sont les répercussions possibles de ces transformations pour le monde artistique et culturel et comment les anticiper ? La réforme de la décentralisation peut-elle être une opportunité pour renouveler l'action publique ?

Ces deuxièmes Assises nationales des DAC des collectivités territoriales seront également l'occasion d'aborder les enjeux liés aux mutations de la société, qui viennent interroger le sens des politiques publiques. Elles tenteront d'évaluer l'impact de ces transformations sur les politiques territoriales et plus particulièrement sur les politiques culturelles.

En guise de fil d'Ariane, ces Assises essaieront de rassembler les éléments d'un nouveau modèle d'action publique en faveur de la culture. Elles tenteront de comprendre comment l'ensemble des évolutions et mutations qui traversent le champ artistique et culturel font évoluer le métier et les savoirs faire des DAC. Elles poseront enfin la question de l'organisation de la profession des DAC face à de tels défis.

Le CLIDAC (Comité de Liaison des Associations des DAC) invite les Directeurs(trices) des Affaires Culturelles de France aux 2^{èmes} Assises Nationales des DAC des collectivités territoriales. Ces Assises seront consacrées aux mutations actuelles des politiques publiques de la culture et aux évolutions auxquelles sont confrontés les DAC et leurs partenaires à travers différents territoires : géographiques, politiques et virtuels. Séances plénières et ateliers thématiques permettront d'élargir notre réflexion aux représentants de l'Etat, des collectivités territoriales et plus largement aux représentants des associations professionnelles concernées par ces questions.

Organisation CLIDAC

Association des DAC des Grandes Villes et Agglomérations de France
Association nationale Culture et Départements
Association des DAC d'Île de France
Club des Responsables des Affaires Culturelles des Villes et Intercommunalités d'Île-de-France
Association des DAC de Midi-Pyrénées
En partenariat avec l'Observatoire des politiques culturelles

Renseignements
www.admp.asso.fr
contact@admp.asso.fr
06 76 94 64 05

Inscriptions à partir de février 2010

Avec le soutien de :
Comité Départemental de Tourisme de Haute-Garonne, CNFPT, Tivoli, Caisse d'Épargne, MAIE, La Lettre du Cadre, Air France KLM, SNCF

un projet de loi en cours

POURQUOI/COMMENT RELIER CULTURE ET DÉVELOPPEMENT DURABLE ?

La problématique Culture et développement durable est l'un des axes de travail majeurs de l'Observatoire des politiques culturelles depuis plusieurs années.

En 2010 ce thème fera l'objet de diverses initiatives :

- La création d'une collection éditoriale « Culture et développement durable ». Premier ouvrage aux éditions OPC à paraître en 2010.
- Un cycle national de formation/action « Culture et développement durable : construire son Agenda 21 de la culture »
- Des concertations et rencontres à Bordeaux, Caen, Bayonne, Barcelone, Berlin et Région Alsace.

Rendez-vous sur <http://www.observatoire-culture.net/> et <http://www.reseauculture21.fr/>

reseauculture21.fr
culture & développement durable

Site internet collaboratif, reseauculture21.fr souhaite contribuer à la promotion de l'Agenda 21 de la culture et aux démarches reliant culture et développement durable. À travers l'échange de bonnes pratiques, cette plateforme d'information et de ressources invite les collectivités, les acteurs professionnels et les citoyens à témoigner, mutualiser leurs expériences et débattre des enjeux.

- ✓ **Entretiens**
Témoignages d'acteurs engagés
- ✓ **Actualités**
Rencontres professionnelles et publications
- ✓ **Ressources**
Textes de références et méthodologie
- ✓ **Échange de pratiques**
Pages personnelles des collectivités et des structures culturelles

Faites-nous connaître vos réflexions et vos projets. Inscrivez-vous pour recevoir la lettre du réseau.

Observatoire des politiques culturelles
Contact : Christelle Blouët, coordinatrice
contact@reseauculture21.fr

OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES
culture 21
Agenda 21 de la culture

Dans le souvenir de Maurice Fleuret*

* Texte paru dans le journal de la Médiathèque Malher et reproduit ici avec l'aimable autorisation de son auteur.

Il avait fondé en 1986, avec Henry-Louis de La Grange, cette bibliothèque qui porte aujourd'hui le nom de Médiathèque Musicale Mahler. La mémoire de Maurice Fleuret, disparu il y a vingt ans, est toujours vivant ici et pas seulement ici. Il fut aussi le 1^{er} président de l'Observatoire des politiques culturelles.

Aux Jeunesses Musicales dont il avait été un fidèle militant, dans sa chronique hebdomadaire du *Nouvel Observateur* durant plus de vingt ans, à la tête des Semaines Musicales Internationales de Paris, des Nuits d'Alziprato en Corse puis du Festival de Lille, Maurice Fleuret aura été un formidable intercesseur, un de ces esprits ouverts, passionnés, dont l'insatiable curiosité vous contamine comme un virus.

Pour lui, toute musique inouïe était, par principe, un sujet d'émerveillement. Globetrotter, il collectionnait des instruments de musique qu'il avait rapportés du monde entier : Afrique noire, Indonésie, Japon et Chine, Amérique centrale, Maghreb, Inde, Moyen-Orient. Mais c'est la musique nouvelle, les œuvres toutes fraîches des compositeurs de son temps qui mobilisaient son énergie et sa ferveur combative. Ami et commanditaire de Iannis Xenakis, Luciano Berio, Pierre Henry, Georges Aperghis, Jean-Claude Eloy, Toru Takemitsu, Luis de Pablo, il fut aussi en relation parfois étroite et en tout cas régulière avec John Cage, Pierre Boulez, Gilbert Amy, André Boucourechliev, Franco Donatoni, Luc Ferrari, Betsy Jolas, Mauricio Kagel, Witold Lutoslawski, et bien d'autres encore. La Médiathèque Musicale Mahler possède ainsi, aujourd'hui, quelques très beaux manuscrits musicaux autographes et une passionnante correspondance qui lui ont été légués par son fondateur, un fondateur

passionné par le rôle que, avec Henry-Louis de La Grange, il avait assigné à cette nouvelle institution née de leur générosité et de leur érudition.

Engagé dans l'aventure de la création et de la communication, Maurice Fleuret l'était aussi plus généralement dans la vie musicale et donc dans la politique. Peu de journalistes, à son époque, ont nourri autant que lui le débat d'idées sur les institutions, le patrimoine, les artistes, les publics. À l'approche des élections présidentielles de 1981, son émission hebdomadaire sur France Culture, dédoublant et amplifiant sa chronique du *Nouvel Observateur*, devint la caisse de résonance, du côté des musiciens, de l'aspiration à ce « changement » auquel la gauche voulait être identifiée. Sa nomination par Pierre Mauroy et Jack Lang à la direction de la Musique et de la Danse au ministère de la Culture n'était pas pour autant gagnée d'avance. Ni fonctionnaire, ni musicien, ni adhérent à un parti politique, Maurice Fleuret avait la réputation d'un électron libre, d'un tempérament fort et intransigeant. Il aura été un admirable serviteur de l'État. À peine nommé, il réorganise profondément l'administration qui lui a été confiée et la met en ordre de bataille. En quelques mois, le chantier des réformes est lancé. Désormais, le ministère de la Culture ne s'occupera plus seulement de la musique et de la danse « savantes » mais de toutes les formes de musique et de danse : une véritable révolution qui n'est pas d'affichage, mais de conviction partagée entre le ministre et son directeur, et qui va être déclinée sur tous les fronts possibles, dans un souci constant de réduction des inégalités artistiques, professionnelles, sociales, géographiques.

Le diplôme d'État de professeur de musique, l'invention du métier de musicien intervenant

à l'école, la Cité de la Musique, le Zénith, l'Orchestre National de Jazz et les nouvelles formations symphoniques d'Auvergne, de Montpellier, de Picardie, le Studio des Variétés, le Festival Musica de Strasbourg, les centres des musiques traditionnelles et de création musicale : ce que la musique en France, aujourd'hui, doit à Maurice Fleuret ne manque pas d'impressionner, surtout si l'on songe qu'il n'est resté que cinq ans (1981-1986) à la tête de la direction de la Musique et de la Danse au ministère de la Culture. La plupart de ces innovations, de ces institutions nées dans la ferveur de la nouvelle décentralisation et de la démocratisation culturelle des années 1980 continuent de structurer et d'animer la vie musicale de notre pays.

C'est à la Fête de la Musique, surtout, que reste associé le nom de Maurice Fleuret, cette fête voulue par Jack Lang en 1982 comme une démonstration de la présence et de la force de la musique dans notre société, et qui s'est imposée aussitôt comme un rendez-vous indispensable, bientôt transformé en fête du calendrier. Maurice Fleuret et son équipe ont été les maîtres d'œuvre des toutes premières éditions de cette joyeuse célébration du solstice d'été dont les moins de vingt ans peuvent avoir aujourd'hui l'impression qu'elle remonte à la nuit des temps. Elle est pourtant bien ancrée dans l'esprit de l'époque qui l'a vu naître, cette Fête de la Musique dans laquelle, toujours lyrique, le directeur de la Musique au ministère de la Culture voyait la consécration de « la liberté des sons, l'égalité des musiques, la fraternité des musiciens ». Mais c'est paradoxalement ce qui la rend intemporelle. L'esprit de Maurice Fleuret est toujours parmi nous.

Alain Surrans

l'Observatoire Titres parus

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

- N°35** Les rapports public/privé dans la culture? *juillet 2009*
- HORS SÉRIE **N°2** Cinéma et audiovisuel : action publique et territoires *été 2009*
- N°34** Comment les métropoles font-elles vivre la culture? *hiver 2008*
- HORS SÉRIE **N°1** Premières assises nationales des directeurs des affaires culturelles des collectivités territoriales – les actes *été 2008*
- N°33** La culture populaire : fin d'une histoire ? *printemps 2008*
- N°31** Éducation artistique et culturelle : perspectives internationales *hiver 2007*
- N°30** Les défis de la diversité culturelle - 2^e partie *été 2006*
- N°29** Les défis de la diversité culturelle - 1^e partie *hiver 2006*
- N°28** Compétences et modes d'action de l'État et des collectivités territoriales en matière culturelle *été 2005*
- N°27** Décentralisation culturelle : nouvelle étape *hiver 2005*
- N°26** Ce que les artistes font à la ville *été 2004*
- N°25** Les politiques culturelles au tournant *hiver 2003-2004*
- N°24** Cultures d'Outre-mer : regards croisés *été 2003*
- N°23** Portrait d'un passeur culturel *hiver 2002-2003*
- N°22** Débattre de la culture, plus que jamais *printemps 2002*
- N°21** Compétences et modes d'action de l'État et des collectivités territoriales en matière culturelle *automne 2001*
- N°20** La Culture est-elle encore un enjeu politique ? *hiver 2000-2001*
- N°19** La Culture dans l'intercommunalité *été 2000*
- N°18** Les Réseaux culturels en Europe *automne-Hiver 1999*
- N°17** Service public et culture *printemps 1999*
- N°16** Pratiques artistiques, développement culturel et régénération urbaine *automne 1998*
- N°11** De l'éducation artistique et culturelle *hiver 1996*
- N°9** L'Éducation artistique à l'âge électronique *automne-hiver 1994-1995*
- N°8** Le Retour du territoire *printemps-été 1994*
- N°7** L'Europe de la culture et les collectivités territoriales *automne-hiver 1993-1994*
- N°6** Action culturelle en milieu rural *printemps 1993*
- N°3** De l'administration à la culture ou la formation au service de la passion *janvier 1992*

L'Observatoire des politiques culturelles (OPC) est un organisme national, conventionné avec le Ministère de la Culture et de la Communication. Il bénéficie également du soutien de la Région Rhône-Alpes, du Département de l'Isère, de la Ville de Grenoble, de l'Université Pierre Mendès France et de l'IEP de Grenoble. Son projet se situe à l'articulation des enjeux artistiques et culturels et des politiques publiques territoriales, du local à l'international. Il accompagne les services de l'État, les collectivités territoriales – élus, responsables de services et d'équipements –, les acteurs artistiques et culturels dans la réflexion sur les politiques culturelles territoriales et leur mise en œuvre. Son positionnement singulier entre le monde de la recherche, de l'art et de la culture et des collectivités publiques lui permet d'être un interlocuteur pertinent pour éclairer la réflexion, suivre et impulser les innovations et le développement de l'action publique. À la fois force de proposition et d'analyse, l'OPC a acquis depuis sa création, en 1989, une expérience significative des politiques territoriales en Europe comme en région.

l'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

1, rue du Vieux-Temple 38 000 Grenoble
Tél. : +33 (0)4 76 44 33 26
Fax : +33 (0)4 76 44 95 00

Courriel : contact@observatoire-culture.net

Site : www.observatoire-culture.net

Président de l'association : Michel Fontès

Directeur de la publication : Jean-Pierre Saez

Rédactrice en chef : Lisa Pignot

Comité de rédaction : Pascale Ancel / Karine Ballon / Françoise Benhamou / Luis Bonet / Marie-Christine Bordeaux / Biserka Cvjeticanin / François Deschamps / Aurélie Doulmet / Michèle Ferrier-Barbut / Bertrand Legendre / Cécile Martin / Raymonde Moulin / Philippe Mouillon / Bruno Péquignot / Jean-Pascal Quilès / Élisabeth Renau / Ferdinand Richard /

Guy Saez / Philippe Teillet / Emmanuel Wallon.

Iconographie : Florence Delahaye, Alice-Anne Jeandel, 27^e Région, Bruit du Frigo, J.D Billaud/SAMOA

Conception graphique : pixelis-corporate.fr

Relecture et mise en page : Cnossos

Agenda : Anne Raoult

Secrétariat : Emilie Chassard, Samia Hamouda, Martine Hamel

Ont collaboré à ce numéro :

Charles Ambrosino / Paul Ardenne / Karine Ballon / Olivier Bianchi / Jacques Bonniel / Jean-Louis Bonnin / Marie-Christine Bordeaux / Hélène Breton / Olivier Caro / Christine Carrier / Jean Caune / Terry Nichols Clark / Aurélie Doulmet / Xavier Dupuis / Vincent Éblé / Gabi Farage / Michèle Ferrier-Barbut / Marie-Christine

Fourny / Annie Genevard / Matthieu Giroud / Karine Gloanec-Maurin / Boris Grésillon / Vincent Guillon / Alice-Anne Jeandel / Philippe Laurent / Christine Liefoghe / Cécile Martin / Laurent Mellier / Françoise Papa / Samuel Périgois / Lisa Pignot / Philippe Poirrier / Jean-Pasqual Quilès / Anne Raoult / Ferdinand Richard / Michel Rotterdam / Guy Saez / Jean-Pierre Saez / Stephen Sawyer / Philippe Teillet / Vincent Veschambre / Georges Viala / Stéphane Vincent / Emmanuel Wallon.

Fabrication : Imprimerie du Pont de Claix

Tél. : 04 76 40 90 38

N°ISSN : 1165-2675

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2010

L'association Observatoire des politiques culturelles est conventionnée avec le ministère de la Culture et de la Communication, la Région Rhône-Alpes, le Conseil Général de l'Isère, la Ville de Grenoble, l'Institut d'études politiques et l'Université Pierre-Mendès France de Grenoble.