

Guy SAEZ

*Directeur de recherche au CNRS, CERAT, Institut d'études politiques de Grenoble*

### DU TRIOMPHE DU PUBLIC À SON EFFACEMENT

L'objet de cette contribution est de montrer en quoi une analyse des politiques culturelles des villes apporte un éclairage différent sur la question des publics par rapport aux discours et représentations portés par les politiques nationales. En quoi réside cette différence ? Evacuons d'abord l'hypothèse d'une différence dans la structure et la distribution du public qui résulterait des enquêtes statistiques. Ici, les villes ne peuvent opposer aux travaux du ministère de la Culture leurs propres chiffres, malgré la naissance de quelques "observatoires" spécialisés : il n'y a pas lieu de substituer un miracle local au désenchantement national.

Peut-être les publics des grandes villes se ressemblent-ils, ceux des petites villes aussi. Mais des écarts entre les premiers et les seconds, on sait peu de choses car les données comparatives manquent. De même, on ne dispose pas d'études sur la façon dont la variable identitaire (régionale ou urbaine) affecterait les fréquentations. Les professionnels ont tous fait l'expérience de compositions et de réactions de leurs publics différentes du Nord au Sud et de l'Est à l'Ouest du pays pour un même type de propositions culturelles. Ils savent que les Strasbourgeois, les Lyonnais, les Bordelais et les Marseillais aiment différemment. Ils l'expliquent en référant volontiers aux différences entre les politiques culturelles elles-mêmes : une offre culturelle particulière définit les publics qui la consomment. De son côté, la recherche universitaire a peu investi ce chantier ; comme les professionnels, elle examine en priorité la structure des politiques culturelles des villes en s'attachant davantage aux décideurs locaux (élus et professionnels) sans traiter précisément des conditions historiques qui façonnent des comportements et des goûts spécifiques<sup>1</sup>. Si elle ne s'attache pas plus à dresser le tableau des réceptions artistiques différenciées territorialement, c'est qu'elle constate que l'offre des équipements et services présente peu de variations de ville à ville. En effet, « l'éclectisme »<sup>2</sup> domine, c'est-à-dire la présence d'une gamme variée mais assez semblable d'équipements. D'autre part, l'existence d'un « marché national » des productions artistiques et

---

<sup>1</sup> On évoque ici les travaux portant sur la période contemporaine ; les travaux historiques sont à peine plus sensibles aux enjeux de la construction socio-politique des publics, voir V. Dubois, Ph. Poirrier (dir.), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle, XIXe-XXe siècles*, Paris, La Documentation française, 1998, et Ph. Poirrier, Vincent Dubois (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIXe-XXe siècles*, Paris, La Documentation française, 2002.

<sup>2</sup> E. Friedberg et Ph. Urfalino ont montré que les grandes villes cherchent à se doter de la panoplie complète d'équipements composant une sorte de catalogue national. Voir *Le jeu du catalogue*, Paris, la Documentation

culturelles fondé sur la coproduction des spectacles (pour en abaisser les coûts et mieux les rentabiliser), et d'une politique nationale d'octroi de labels (scènes nationales, centres chorégraphiques nationaux, etc.) tend à lisser les particularismes. Pourtant, il est évident, comme le faisait remarquer Rousseau dans sa Lettre à d'Alembert sur les spectacles, qu'hors de Paris, il n'y a pas que des « automates », on y trouve « plus d'esprits originaux, plus d'industrie inventive »<sup>3</sup> qu'on ne le pense. Mais les données culturelles qui établissent ces différences (venues de l'ethnologie, par exemple) ne sont pas intégrées à la sociologie des publics.

Ce que l'expérience des politiques culturelles des villes peut nous apprendre sur le public doit donc quitter le terrain de l'approche statistique comparative et se situer dans un autre cadre : il s'agit de comprendre les *problématisations* du public telles qu'elles sont élaborées au sein de politiques *territorialisées*. Pour discutées qu'elles soient, les argumentations théoriques au sujet de la territorialisation des politiques sont travaillées par une hypothèse forte, celle de la spécificité de la pratique territoriale exprimée à travers les écarts relatifs entre les technologies politiques nationales et locales et à travers les formes particulières de construction des sociétés nationales et locales. Il faut immédiatement préciser que cette hypothèse ne présume nullement une sorte d'invariant dans les rapports entre centre et périphérie. Elle est au contraire dépendante d'un contexte historique qui permet de dessiner les figures changeantes de ces rapports : les modèles national et territorial de politique culturelle tendent sans doute à s'autonomiser, mais pour l'heure leurs trajectoires sont inévitablement interdépendantes. Cette interdépendance, qui est au cœur de tous les éléments qui composent l'action publique culturelle, notamment les publics et les équipements, aide donc à penser les systèmes référentiels qui régissent les problématisations du public au niveau territorial, entre ce dernier et le niveau national. Ces problématisations sont guidées par des normes, catégories et pratiques à la fois communes et différentes ; elles donnent l'occasion aux acteurs d'intérioriser des contraintes réciproques et d'organiser leur coopération pour mettre en œuvre un processus commun d'action publique.

Pour saisir ce que les problématisations du public opérées par les villes recèlent de singularité par rapport aux discours et représentations nationales, il est nécessaire de procéder en deux temps. Il s'agit d'abord de caractériser un « système culturel local » pour y mettre en relief le mode de gestion de ses contraintes et de ses ressources propres qui impliquent un traitement structurel particulier du public. On évoquera les trois dimensions principales de cette gouvernance culturelle territoriale : un réseau d'acteurs aux liens serrés ; un modèle d'action publique attaché à manifester des valeurs territoriales ; une gestion de l'espace urbain où l'impact de l'intervention culturelle accentue ou atténue les

---

française, 1984. L'étude récente de F. Lucchini poursuit cette réflexion : La culture au service des villes, Paris, Anthropos, 2002.

<sup>3</sup> J.-J. Rousseau, Lettre à d'Alembert (1758), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 132.

ségrégations socio-culturelles. La quatrième dimension, celle de l'histoire, impose un traitement plus ample qui constituera notre deuxième partie. L'histoire des politiques culturelles est en effet une composante du système dans la mesure où des structurations plus anciennes du public sont toujours agissantes et aussi parce qu'on peut y saisir des évolutions qui sont fonction des domaines les plus valorisés : le théâtre hier, le patrimoine aujourd'hui.

### **Structure du système culturel local et problématiques du public**

Ce que nous apprend l'expérience des villes, c'est qu'il leur a fallu en permanence chercher à définir à côté de, ou en tension avec les politiques artistiques qui sont au cœur de l'activité du ministère de la culture, une forme de légitimation supplémentaire de leur intervention. Elles l'ont trouvée avec la notion de développement culturel qui est au fondement d'un élargissement continu de leurs politiques. Elles cherchent en effet à la fois à élargir la base sociale du public à partir d'une offre « conventionnelle » et à élargir les contenus de la notion de culture en tenant compte cette fois des demandes issues de personnalités et groupes sociaux locaux. Le premier cas vise ce que l'on entend classiquement par « démocratisation de la culture », le second ce que l'on nomme la « démocratie culturelle ». Ces deux options sont, bien entendu, en tension dans la politique culturelle nationale, mais le poids institutionnel de la première écrase généralement la seconde. Il arrive que dans certaines villes l'inverse se produise mais l'objectif est cependant de les équilibrer. C'est à cet équilibre plus ou moins précaire entre deux régimes de la politique culturelle qu'on donnera ici le nom de développement culturel. Il faut le concevoir comme une caractérisation des politiques locales qui résulte d'une sorte de réflexivité des villes sur elles-mêmes, à propos de la mise en œuvre des politiques culturelles, de leurs principes, de leur légitimité.

Ceci ne veut pas dire que cette synthèse est faite uniquement par des acteurs locaux et pour des acteurs locaux, elle peut « remonter » au centre, rencontrer les aspirations et les appuis d'acteurs non-locaux et informer leurs choix et visions du projet de politique culturelle. Il n'en reste pas moins une "différence" entre les problématiques de la question des publics entre le national et le local qui s'exprime moins dans l'organisation des politiques culturelles ou dans le type de services apportés à la population que dans une vision et une philosophie différente des rapports entre arts et société, de la notion de culture elle-même<sup>4</sup>. Il y a donc, selon notre hypothèse, deux politiques de la culture, ou deux régimes de la politique culturelle, dont l'une intègre, par constitution, des dimensions et des valeurs issues du territoire. À l'observation, ces deux régimes sont parfois difficiles à distinguer : on peut mener au plan local des politiques artistiques dans telles institutions et des politiques de développement culturel « territorialisées » dans telles autres, mais souvent au sein d'une même

institution, à propos d'une même programmation ou d'une même sorte d'offre les deux régimes seront mêlés. Et il est vrai que le mélange est parfois détonnant, source d'une conflictualité dont les villes sont le cadre<sup>5</sup>. On peut alors comprendre la politique culturelle locale comme un mode de gestion territorialisé de ces deux régimes dont le public est l'acteur en même temps que l'enjeu et, parfois, l'otage.

Ces problématisations n'intègrent pas, on vient de le dire, les considérations tirées des études sociographiques, ni celles tirées de l'approche par la réception<sup>6</sup> qui montrent les interactions à l'œuvre entre l'auteur, son œuvre et le public. On cherchera plutôt à les resituer dans le cadre du fonctionnement institutionnel des équipements. Les représentants des institutions théâtrales et muséales ont un œil sur les statistiques de fréquentation (volume et composition du public), un autre sur l'effet du discours artistique sur ce même public. Ils sont amenés à faire, par l'accommodation entre ces deux visions, une synthèse à laquelle ils mêlent, bien entendu, leurs idéologies et intérêts propres. On voit que les deux grandes dimensions classiques de l'analyse du public ne disparaissent pas tout à fait, mais elles ne sont pas convoquées pour elles-mêmes, elles sont plutôt des points d'appui pour construire des dispositifs institutionnels qui reflètent ces synthèses. Celles-ci sont bien sûr provisoires, elles sont différentes de ville à ville ; elles sont différentes dans le temps lorsque la politique culturelle de la ville a changé.

### *La ville et son réseau d'acteurs*

La gouvernance culturelle territoriale des villes dépend de l'implication de plusieurs réseaux d'acteurs locaux (*policy networks*) et du type de relations qu'ils entretiennent. L'identification de ces acteurs est assez malaisée parce leurs réseaux ne sont pas stables dans le temps, certains se constituent lentement, d'autres disparaissent. Aussi les polarisations du système des acteurs sont-elles fluctuantes de même que les formes de leur institutionnalisation. On peut néanmoins distinguer les groupes les plus influents.

- Le groupe municipal. C'est celui des représentants politiques élus et administratifs locaux qui gèrent les fonctions de représentation de la ville, d'intégration des groupes sociaux, de conflictualité locale et assument, par rapport à ces fonctions, les décisions de politique culturelle. Les responsabilités culturelles sont réparties dans les grandes villes entre les adjoints chargés du domaine culturel et des

---

<sup>4</sup> Je me réfère ici à M.Cummings, R. Katz, *The Patron State : Government and the Arts in Europe and North America and Japan*, New-York, Oxford University Press, 1987.

<sup>5</sup> On a pu évoquer un « mauvais mélange » en posant une équivalence entre le développement culturel et le socio-culturel, voir Ph. Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996.

<sup>6</sup> Voir H. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

activités socio-culturelles. Certains maires s'impliquent personnellement dans les choix, surtout lorsque la part des dépenses culturelles est élevée dans le budget et quand les réalisations prestigieuses servent d'appui à leur politique de communication. Ce groupe veille à la coordination des programmes, à leur articulation avec les autres domaines de la vie politique locale, à commencer par l'éducation, la politique de la ville, l'aménagement du territoire. C'est de lui que dépend la capacité à convaincre les présidents des conseils généraux et régionaux, l'administration centrale à s'impliquer dans la ville.

- Le groupe central. Il rassemble les représentants non-locaux des politiques culturelles : conseillers des Drac, fonctionnaires centraux. Il opère un double travail de traduction : il utilise la ville comme point d'appui de sa politique mais en même temps il réutilise à son profit des innovations réalisées dans la ville pour les généraliser. La qualité des relations entre le Directeur régional et ses conseillers sectoriels et les élus et leurs directeurs des services culturels est fondamentale pour le développement de la politique. Ce groupe est également en étroite liaison avec les professionnels puisqu'il distribue les labels ministériels, évalue et contrôle la qualité artistique des établissements sous convention avec l'Etat. Le poids des relations personnelles y est très fort et un lien permanent existe entre ce groupe et les représentations professionnelles et syndicales des artistes et managers.

- Le groupe professionnel. Les artistes et administrateurs des institutions culturelles locales ont des intérêts communs à protéger. Ils sont responsables de la production et de la programmation des œuvres au travers desquelles ils affirment une stratégie de singularité et une recherche de notoriété. Leur place dans le système culturel local dépend de leur réussite sur ces deux plans : plus elle est grande, moins les « contraintes » du local sont fortes. Le statut des professionnels repose donc sur leur prestige et leur notoriété ; ceux qui appartiennent à un « deuxième cercle » sont plus dépendants des finances locales et ne sont pas à l'abri des pressions et revirements politiques.

- Le groupe des amateurs. À ce niveau, il est difficile de parler du public dans son indifférenciation, il faut plutôt évoquer certaines personnalités qui jouent un rôle de prescripteur, le cercle des « fans » d'un artiste, les clubs, plus ou moins fermés, de soutien à une institution, les défenseurs du patrimoine. Il existe également une grande variété d'associations qui assurent regroupement, formation et renouvellement des publics et disposent de subventions plus ou moins importantes de la collectivité. Certaines rassemblent les habitants qui pratiquent une activité artistique ou culturelle « en amateur ». Ce groupe dispose d'un accès direct aux responsables politiques et administratifs, d'un pouvoir de mobilisation en cas de conflit. Il organise ses réseaux à travers toute la ville et établit des connexions à des réseaux extra-culturels (éducatifs, environnementaux, sociaux).

- Le groupe des coopérateurs territoriaux. Il s'agit des représentants des autres collectivités locales (les villes de l'agglomération engagées dans l'intercommunalité culturelle), ceux du département et de la région qui participent aux projets de la ville. Ils peuvent à l'occasion se comporter en « associés rivaux » capables d'entrer dans des coalitions bénéfiques ou de gêner la réalisation des projets quand se pose la question du leadership politique d'une personnalité au niveau de l'agglomération, du département ou de la région. Certaines de ces coopérations trouvent un début d'institutionnalisation, comme c'est le cas avec le réseau de villes en Rhône-Alpes.

- Le groupe des investisseurs économiques. Nouveau venu dans la communauté de politique culturelle, il joue un rôle accru depuis les années quatre-vingt. On peut le décomposer en deux ensembles. Le premier représente les intérêts des industries culturelles. La ville est pour lui un marché pour la distribution des produits, audio-visuels essentiellement. Mais elle devient de plus en plus un gisement de créativité, un partenaire financier. Le second comprend une nébuleuse d'entrepreneurs dont les intérêts sont liés à l'attractivité culturelle de la ville (le secteur économique du tourisme) et les mécènes ou sponsors divers dont l'image sociale est liée à l'image culturelle de la ville<sup>7</sup>.

#### *Les valeurs de la territorialisation*

L'action publique culturelle locale met volontiers en avant un style de travail politique fondé sur un corpus de valeurs qui sont associées à la territorialité<sup>8</sup>. Que ces valeurs informent réellement les pratiques des acteurs ou qu'elles soient l'expression d'une survalorisation imaginaire du local est un problème qui nécessite une évaluation au cas par cas. Elles constituent cependant une série de présomptions admises ou discutées mais toujours présentes dans la rhétorique des décideurs.

En réalité, si on élargit quelque peu le propos, on s'aperçoit que dans le complexe formé par les questions culturelles et territoriales, ces valeurs entrent en crise car personne ne peut plus agir dans un climat de *certitudes structurées*. Ce qui semblait jadis structuré par la loi, les règles communes de comportement, le partage d'une même culture politique a fait place à des *incertitudes structurées* par une volonté de coopération, un agenda politique à peu près clair, des formes de régulation à peu près efficaces. La période dans laquelle nous sommes entrés depuis quelques années est celle des *incertitudes non structurées*<sup>9</sup>. Certains commentateurs parlent, image ô combien patrimoniale, de « la

---

<sup>7</sup> Voir R. Cohen, "Local Government Support of Arts and Culture", The Journal of Arts Management, Law and Society, vol.32, n° 3, 2002, pp. 206-221.

<sup>8</sup> Parmi une littérature foisonnante : R. Balme, A. Faure, A. Mabileau, Les nouvelles politiques locales. Dynamiques de l'action publique, Paris, Presses de Sciences po, 1999.

<sup>9</sup> On reprend ici les analyses de P. Duran et J.-C. Thoenig, « L'Etat et la gestion publique territoriale » Revue française de science politique, vol. 46, n° 4, 1996.

fin du jardin à la française »<sup>10</sup>, nous avons évoqué la mise en place d'un déroutant néo-baroquisme dans la distribution des responsabilités territoriales<sup>11</sup> pour ne rien dire encore du désordre qui accompagne la montée en puissance des « nouveaux territoires » (territoires de projet de la DATAR, intercommunalités, territoires transfrontaliers, etc.). La complexité institutionnelle du territoire s'ajoute à la complexité conceptuelle du champ culturel pour produire un niveau élevé d'incertitudes sur la desserte spatiale des publics, sur le type de produits culturels à offrir et sur le type de demandes à satisfaire. Il n'est donc pas étonnant que les présomptions habituellement attachées à l'action publique locale s'en trouvent obscurcies. En effet, les valeurs d'identité, de responsabilité des élus, d'imputabilité des décisions, de réactivité sont difficiles à percevoir à mesure que la communauté de politique qui prend en charge l'action culturelle s'élargit. Or, pour répondre à la situation d'incertitude, il est indispensable qu'elle s'élargisse puisqu'il faut le concours d'acteurs plus nombreux pour analyser et circonscrire les problèmes à traiter, organiser les médiations, inventer les solutions. Cinq aspects de cette crise de l'action publique territoriale qui touchent aux valeurs qu'affichent le plus volontiers les collectivités territoriales sont ici en cause.

- La proximité : les institutions culturelles se doivent d'être proches des habitants, car elles sont un effet visible du travail politique des élus. Par exemple, les équipements socio-culturels ont laissé la place aux équipements de proximité. La substitution d'une appellation par l'autre indique une meilleure disponibilité des services pour les habitants, une plus grande facilité d'usage et, en définitive, une incitation à la fréquentation d'équipements débarrassés de l'image dévalorisée du socio-culturel. D'ailleurs, les institutions les plus prestigieuses sont également invitées à aller chercher le public là où il se trouve. C'est depuis longtemps le cas du réseau des bibliothèques dont les différentes antennes cherchent à adapter leurs services en fonction des besoins des populations desservies. Si le coût financier n'est pas insupportable, demain les musées disposeront également d'annexes<sup>12</sup>. Si la justification de la proximité se retrouve dans tous les discours, on doit remarquer qu'elle se heurte à la complexité des relations et des modes de décision entre acteurs publics de la culture qui en annule les avantages en donnant l'impression de décisions lointaines.

-La transparence : on attend des autorités locales une lecture plus immédiate de l'action publique. Les débats sur la construction ou la rénovation d'un équipement font l'objet de multiples réunions avec les futurs publics, les comités d'usagers etc., de sorte que la transparence des décisions accroît le

---

<sup>10</sup> A. Faure, Territorialisation de l'action publique et subsidiarité. La fin annoncée du « jardin à la française », Boulogne, Institut de la Décentralisation, n° 2, 1999.

<sup>11</sup> G. Saez, « Recompositions de l'action publique et pluralisme territorial », Annuaire du Grale, Paris, Litec-CNRS, 1999.

<sup>12</sup> Certains départements sont déjà organisés sur ce modèle et pilotent depuis un équipement central (le Musée dauphinois dans l'Isère), toute une série de musées de société localisés dans les communes. Le réseau des Heimat museen de la ville de Berlin fait figure ici de modèle.

sentiment d'appropriation. Inversement, l'opacité qui entoure les choix de création des équipements, les attermolements dus à la complexité des dossiers sont politiquement très coûteux.

-La responsabilité : la décentralisation avait pour objectif de définir clairement les responsabilités et de permettre une imputation des décisions qui engage réellement les élus. Or, l'action publique fonctionne plutôt sur le modèle du club — « le réseau » — où les relations d'interdépendance paraissent inextricables. L'exemple de la lecture publique peut être ici de nouveau sollicité. La ville de Clermont-Ferrand doit-elle créer une grande médiathèque centralisée, comme le demande le ministère de la Culture — soutenu localement par une frange de professionnels — ou s'engager à disperser sur le territoire communal ou intercommunal, un réseau de bibliothèques plus proches des "lecteurs populaires", comme le demandent les associations de quartiers et une autre frange de professionnels ?

-La réactivité : des élus plus proches, plus à l'écoute, sont en principe en mesure d'anticiper certaines situations, au moins de répondre rapidement aux demandes sociales mais les procédures trop longues ou inadaptées allongent le temps de réaction. Les villes qui ne disposent pas encore d'équipements pour la promotion des "musiques actuelles" parce qu'elles n'ont pas encore perçu que ce genre d'équipements tend à se standardiser prennent un retard que les jeunes publics de ces musiques ne pardonneront pas.

-L'identité : cette valeur pourrait résumer toutes les autres puisque la légitimité de l'intervention publique culturelle doit en permanence exemplifier l'identité et ne pas se contenter de son caractère ineffable ou d'invocations purement rhétoriques. L'identité ne prend sens que dans un processus de construction des appartenances, consolidé par l'adhésion des publics à une programmation culturelle. Rendre moins abstraite la référence à l'identité territoriale suppose qu'on mène réellement une action de proximité, transparente, responsable et réactive...

### *La structure socio-spatiale et socioculturelle de la ville*

Les villes ont une mission d'aménagement culturel de leur territoire. Celle-ci consiste à entretenir, moderniser, valoriser son patrimoine, dans lequel on peut ranger des équipements souvent anciens et prestigieux (musées, théâtres, bibliothèques) et à planifier de nouveaux équipements. La plupart des grands équipements sont situés dans les centres historiques. Pour les nouveaux se pose la question de leur localisation dans l'espace urbain. L'aménagement culturel du territoire est le moyen de vérifier dans quelle mesure les acteurs du développement sont sensibles aux principes de la démocratisation, c'est-à-dire à l'égalité d'accès sociale et spatiale aux services et équipements.

Le débat relatif à la répartition des biens et services culturels et à leur localisation dans l'espace public oscille entre deux modèles extrêmes. D'un côté, la ville du « flâneur » chère à Baudelaire et Benjamin, comme espace fluide et sensé livré à la sensibilité des individus, où tout quidam se transforme en membre d'un public faisant une expérience esthétique, de l'autre la cité violemment segmentée, « balkanisée », où chaque groupe social se renferme dans son espace choisi ou assigné. Sans atteindre encore à la vision de cauchemar qu'évoquent certains sociologues californiens<sup>13</sup>, les grandes villes françaises allouent à des espaces spécifiques, le centre historique, la périphérie des « quartiers difficiles », les centres de commandement interconnectés, une offre culturelle qui s'adresse à des publics définis par leur statut socio-professionnel<sup>14</sup>. Elles contribuent à donner une dimension symbolique à la fixation spatiale des inégalités.

Ce modèle est cependant résistant parce que les franges de la population qui se constituent en publics franchissent les frontières, inventent de nouvelles pratiques et sont l'objet de nouvelles sollicitations politiques et économiques. Ce que traduisent certaines revendications entendues depuis la réforme des 35 heures, c'est moins une demande de rationalisation spatiale, comme par le passé, et beaucoup plus une demande d'aménagement chronographique, d'articulation des temps sociaux menacés de désorganisation par les exigences du travail flexible et de la croissance des mobilités intra-urbaines. Les tentatives inscrites dans les volets culturels de la « politique de la ville » cherchent à rénover l'action socio-culturelle de proximité, promeuvent les arts urbains, favorisent la présence d'artistes en résidence dans les quartiers en difficulté. Les expériences artistiques et sociales fondées sur la récupération d'espaces urbains délaissés (friches et squatts) témoignent du refus d'un centre-ville culturellement spécialisé et de l'attention portée à des collectifs d'artistes qui cherchent une reconnaissance sociale en développant une relation plus étroite avec des habitants interpellés en publics potentiels<sup>15</sup>.

Dans la mesure où les activités artistiques et culturelles sont devenues emblématiques d'une économie centrée sur la consommation de services, elles ne sont plus dépendantes des monuments et sites prestigieux qui ponctuent symboliquement l'espace urbain. Tout l'espace urbain devient potentiellement une ressource culturelle comme cela se manifeste de manière éclatante avec le mouvement de rénovation artistique des friches. L'installation des multiplexes en banlieue constitue une autre innovation. Bien entendu, ces deux formes de culturalisation de l'espace ne sont pas produites par les mêmes logiques sociales et économiques mais elles obéissent toutes deux à des

---

<sup>13</sup> M. Dear, S. Flusty, "The Postmodern Urban Condition", in M. Featherstone, S. Lash, *Spaces of Cultures: City, nation, World*, London, Sage, 1999, pp. 64-85.

<sup>14</sup> Voir A. Huet, G. Saez, *Le règne des loisirs*, La Tour d'Aigues, éd. de L'Aube, 2002.

<sup>15</sup> Le rapport de F. L'extrait recense de nombreuses expériences de ce type : *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Paris, Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, 2001. Dans le même sens, voir J. Métral, *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, La Tour d'Aigues, éd. De L'aube, 2000.

préoccupations de gestion et de répartition des publics. Les activités culturelles jouent un rôle structurant dans la construction de l'expérience et du sens des lieux les moins remarquables, de la même façon que la place du Grand théâtre jadis, ou le parvis du Nouveau musée aujourd'hui requalifient les centre-villes. L'alliance culture-économie devient indispensable pour penser l'évolution de la gouvernance territoriale, elle produit des effets d'hétéronomie que l'on peut rapprocher de l'alliance entre l'action sociale et l'action culturelle des années soixante et soixante-dix dans la mesure où elle concerne souvent les mêmes types de publics et le même rapport « instrumental » à l'art. Et, de même que les équipements socio-culturels avaient pour mission de représenter et d'animer les nouveaux quartiers résidentiels, les équipements qui concentrent dans un pôle urbain périphérique station de tramway, galeries marchandes, salles de sports, salles d'exposition, bibliothèque, etc. signalent que la culture n'est plus nécessairement au centre : « Shopping centers are increasingly graced by "high" cultural activities »<sup>16</sup>. Les arts, comme le dit Xavier Greffe dans une formule suggestive, réenchangent les lieux de consommation<sup>17</sup>.

### **Mémoires des publics et publics de la mémoire**

La mémoire des événements fondateurs de la politique culturelle d'une ville participe étroitement au fonctionnement du système culturel local. Les grands événements fondateurs des années cinquante et soixante sont des souvenirs vivaces et agissants dans la conscience collective. Ils s'inscrivent dans un récit héroïque que, dans des mythes locaux qui resurgissent périodiquement et servent d'étalon pour jauger les opérations en cours. Cet usage de la mémoire est loin d'être l'apanage des "nostalgiques", il est socialement réparti entre les divers acteurs qui peuvent s'en saisir en fonction de leurs stratégies. Le public n'existe qu'à travers des formes institutionnelles construites dans le temps. Il en conserve l'empreinte longtemps après que le contexte dans lequel se sont élaborées certaines règles qui régissent sa relation à l'art a changé. Sans cette hypothèse de l'empreinte institutionnelle, on échouerait à comprendre la lenteur du passage d'une formule à une autre, les résurgences, etc.

On voudrait montrer maintenant, en nous appuyant sur les domaines du théâtre et du patrimoine, comment les problématisations du public utilisées dans une époque de fondation — le théâtre comme espoir de la démocratisation culturelle — sont réinvesties et transformées dans une époque de consolidation : le patrimoine pour tous, le musée comme agent de développement culturel. Ce choix nous permettra également de montrer que la question des publics varie selon l'importance donnée à tel

---

<sup>16</sup> Evoquant l'esthétisation des centres commerciaux et des espaces périphériques, J. Goss ajoute : "Entertainment is more than ever the key to success, and attractions such as ice rinks, carousels, roller-coasters, local and historical exhibits, and staged events, are an essential part of the show", "Modernity and Post-modernity in the Retail Landscape", in K. Anderson, F. Gale, *Inventing Places: Studies in Cultural Geography*, New-York, Wiley, 1992, p. 158-177, p. 176.

<sup>17</sup> X. Greffe, *Arts et artistes au miroir de l'économie*, Paris, Economica, 2002, p. 16.

ou tel domaine culturel. Pour des raisons historiques, c'est à travers le théâtre que se sont établis des modes prégnants du fonctionnement des politiques culturelles et de relation au public, alors qu'aujourd'hui le patrimoine concentre davantage l'attention.

### *Le théâtre, un trop-plein de public?*

Le théâtre est un domaine historiquement essentiel à la compréhension des relations entre l'art, la culture et le public dans les collectivités, tout simplement parce que c'est dans les villes<sup>18</sup>, (Strasbourg, Toulouse, Saint-Etienne, Grenoble ...), qu'ont été expérimentés les principes du théâtre populaire de création dès 1946, puis à partir de 1961 ceux des maisons de la culture. C'est sur la base de l'organisation de leurs publics et du type de rapport esthétique qu'ils privilégiaient que les responsables ont alors « inventé » des pratiques et un discours de la « démocratisation » de la culture, thème qui comme le phénix semble toujours renaître de ses cendres. On pourrait caractériser ce moment comme celui de la participation et de l'animation et considérer qu'il termine sa course au moment de l'arrivée de la gauche au pouvoir et de la réforme de décentralisation de 1982.

L'action publique exige que les participants élaborent un accord conventionnel sur la définition du bien commun<sup>19</sup>. C'est cet accord conventionnel, qu'il faut concevoir comme un ensemble de références et valeurs partagées, qui donne naissance à un « groupe social légitimé »<sup>20</sup>. Dans le cas du théâtre, il faut se souvenir que l'entrée des villes dans la politique culturelle s'est faite sur la base de la convention suivante : l'Etat créera un centre dramatique avec une ville, à la double condition que celle-ci s'engage résolument dans le projet et qu'il existe un *milieu local* qui ait préparé le terrain et qui soit le soutien de l'expérience. Si l'on prend l'exemple de Grenoble entre 1944 et 1946, on voit en effet un milieu local constitué d'une armature associative et syndicale qui met en chantier le projet d'un CDN avec l'appui de Jeanne Laurent et le fait coexister avec une maison de la culture. À la mobilisation associative, le maire de l'époque répondit par la négative mais un groupe social légitimé, un système d'acteurs, une orientation idéologique était née qui se retrouvera en diverses occasions et notamment en 1964 lorsque le maire UNR refuse la proposition d'Emile Biasini de construire une maison de la culture. Le même groupe se remobilise et ses réseaux, débordant largement le seul domaine culturel, « gagne » sa maison de la culture. Il entreprend de la gérer sur la base du contrat de 1945, avec presque les mêmes organisations et personnalités jusqu'au début des années quatre-vingt.

---

<sup>18</sup> Voir D. Gontard, *La décentralisation théâtrale*, Paris, Sedeis, 1973.

<sup>19</sup> R. Salais, « A la recherche du fondement conventionnel des institutions », in R. Salais E. Catel, D. Rivaud-Danset, *Institutions et conventions. La réflexivité de l'action économique*, Paris, Ed. EHESS, 1998, p. 258

<sup>20</sup> M. Douglas, *Comment pensent les institutions* (1986), Paris, La Découverte, 1999, p. 66. Je précise que j'entends les conventions non pas relativement à la valeur de l'art mais comme fondement des institutions dans lesquelles la valeur de l'art peut être discutée selon des modalités diverses.

La situation n'est pas différente dans d'autres villes au cours des années 60. Dans de nombreuses villes les Amis du théâtre populaire jouent un rôle d'animation, de sensibilisation et souvent de programmation. Ces associations passent le relais quand se constituent les nouveaux équipements, mais leurs leaders restent influents dans leurs organes de gestion parce qu'ils représentent une conscience culturelle locale indispensable à la légitimation de l'action culturelle. E. Biasini était persuadé que le succès des maisons de la culture dépendait de situations où un public "entraîné par une action ancienne" pouvait en assurer "le plein emploi immédiat". Ainsi la maison de la culture de Saint-Etienne naît d'une rencontre entre les représentants éducatifs, syndicaux, culturels associatifs de la ville intéressés par le théâtre. L'accueil réservé à cette idée à Bourges fut « enthousiaste » rappelle Gabriel Monnet<sup>21</sup>. À Amiens, ou à Caen, on remarque le même processus de construction d'une coalition d'acteurs associatifs, municipaux, centraux et professionnels. Au Havre, la longue période de "préfiguration" de la maison de la culture repose sur un collectif d'associations fortement mobilisé face à une municipalité hésitante<sup>22</sup>. À Lyon, la coalition des réseaux associatifs culturels et des professionnels (menée par Roger Planchon) en faveur de l'installation de Marcel Maréchal au Théâtre du VIIIe se fera avec le soutien discret de l'Etat contre une municipalité récalcitrante<sup>23</sup>. En effet, les élus centristes de Lyon ne sont guère favorables à ce type de théâtre et à ce type de fonctionnement, mais se laisseront convaincre par des personnalités médiatrices. Pourtant au même moment à Rennes, ville également gouvernée par des élus centristes, la municipalité est très favorable à la représentation du public dans les instances de gestion. Grenoble, où domine une gauche modernisatrice depuis 1965, acquiert sur ces mêmes bases une durable réputation de « ville de la participation ».

Lorsque Malraux inaugure la maison de la culture d'Amiens le 19 mars 1966, il semble rendre un vibrant hommage à cette implication du public dans la vie de l'établissement en déclarant : « Il n'y a pas, il n'y aura pas de maison de la culture sur la base de l'Etat, ni d'ailleurs de la municipalité. La maison de la culture, c'est vous ». S'adresse-t-il alors à une population, au public rassemblé dans la salle ou aux "piliers associatifs" ? Sans doute mêle-t-il ces trois catégories et ouvre-t-il, peut-être malgré lui, la voie à la territorialisation de la politique culturelle. Il légitime en tout cas une forme d'organisation et de gestion associative de ces équipements qui est en parfaite homologie avec le principe de démocratisation.

La question des statuts domine dès lors le débat. Les maisons de la culture doivent être gouvernées par une sorte de parlement culturel local, des conseils « composés de représentants directs du public

---

<sup>21</sup> G. Monnet « En quelques mois de mai », in R. Abirached (dir.), *La décentralisation théâtrale, Les Années Malraux, 1959-1968*, Actes-Sud, 1993, p. 85-103, p. 93.

<sup>22</sup> S. Reneau, "La préfiguration de la maison de la culture du Havre, 1961-1982", in P. Poirrier, V. Dubois (dir.), *Les collectivités...*, op. cit., pp. 53-73.

venus de tous les lieux de la cité » dit G. Monnet<sup>24</sup>. Cette vision commande le choix d'une gestion associative dans laquelle, par délégations successives, le public se trouve représenté dans les conseils d'administrations. On peut mettre au compte de « l'esprit de Villeurbanne » la légitimation d'une organisation fondée sur de nombreux adhérents et la doctrine de l'animation culturelle. Pour atteindre le « non-public », il fallait certes s'attacher le concours des représentants les plus dynamiques des associations locales, mais il fallait surtout les impliquer en tant que "relais" de la mission artistique de l'établissement. C'est alors le lien tissé entre action artistique et action culturelle qui est la vraie marque d'une politique de public. La « Déclaration de Villeurbanne » est très claire sur ce point : « Si le mot de culture peut être encore pris au sérieux, c'est dans la mesure où il implique l'urgence d'une intervention effective tendant à modifier les rapports entre les hommes, et par conséquent, d'une enquête entreprise de proche en proche en direction de tous: c'est-à-dire, enfin, une *authentique action culturelle* (...) C'est pourquoi nous tenons à affirmer, au principe même de nos entreprises, la nécessité d'une étroite corrélation entre la création théâtrale et l'action culturelle »<sup>25</sup>.

On sait que cette prise de position, d'abord très forte au sein des milieux du théâtre déclinera vers la fin des années soixante-dix non sans provoquer d'intenses conflits. La politique de Jack Lang semble alors trancher définitivement en faveur de la doctrine corporatiste du « pouvoir au créateur » que Roger Planchon avait énoncée, sans grand succès, aux rencontres d'Avignon de 1967. On aurait tort cependant de penser que les pratiques et discours de participation du public, de conquête et d'élargissement de l'action culturelle ont disparu à ce moment. En réalité, si elles ne sont plus en cours dans les établissements directement contrôlés par le ministère (les centres dramatiques) et dans quelques maisons de la culture, les techniques et l'esprit de l'animation demeurent vivaces ailleurs. Dans une même agglomération, se côtoient souvent un équipement recentré sur la création, le primat de la relation esthétique directe où toute velléité de démocratisation est rejetée, et un (ou plusieurs) équipements qui continuent d'attendre du principe de la médiation un élargissement des publics. Le choix en faveur de l'une ou l'autre option sert également de critère de classement esthétique, social et politique non seulement entre les artistes et professionnels mais aussi entre les publics. D'autre part, si la doctrine de l'action culturelle reflue du cercle du théâtre institutionnel, elle gagne dans les autres domaines de la vie culturelle : elle est déjà fortement implantée dans les bibliothèques, elle va conquérir les musées.

---

<sup>23</sup> Ch. Dubois, « La bataille du Huitième. Les réseaux culturels et la création du théâtre du Huitième arrondissement à Lyon (1959-1972) », in V. Dubois, Ph. Poirier (dir.), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle, XIXe-XXe siècles*, Paris, La Documentation française, 1998, p. 281-298.

<sup>24</sup> G. Monnet, "En quelques mois de mai", in Robert Abirached, op. cit., p. 98.

<sup>25</sup> Déclaration de Villeurbanne, du 25 mai 1968 des directeurs de théâtre populaire et des maisons de la culture, Texte reproduit in R. Abirached, op. cit.

Il faut retenir de cette querelle les profondes contradictions que vivent les acteurs de la politique culturelle au plan local comme au plan national. À Grenoble, c'est l'ancien adjoint au maire à la culture (1965-1977), Bernard Gilman qui met un terme en 1980 à la crise qui fait rage à la maison de la culture en licenciant les animateurs et en nommant un artiste à la direction de l'établissement, alors qu'il était un des principaux artisans du mythe de Grenoble comme ville de la participation. C'est également lui qui encourage les musées à devenir des "agents du développement culturel" et à s'ouvrir à de nouveaux publics par la transposition des techniques d'animation dans un univers jusque là très élitiste. Au plan national, l'action de la direction du développement culturel témoigne de cette même contradiction. Cette direction, créée en 1982, part à la conquête de nouveaux publics en lançant une série de programmes qui tendent à légitimer de nouvelles expressions culturelles, à reconnaître la dimension culturelle de tous les univers sociaux, en s'appuyant largement sur les associations. Mais c'est elle qui, dans le même temps, réorganise profondément le réseau des établissements de spectacle vivant, en cherchant à limiter, sinon éliminer, le rôle des associations dans leur gestion.

S'il y a donc bien une tentative d'évincer la représentation du public dans la vie de l'équipement et d'éliminer la pédagogie de l'animation au cours des années quatre-vingt dans le domaine du théâtre, elle ne doit pas être surestimée. On assiste en effet à une substitution de la problématisation initiale fondée sur la participation et la médiation par une nouvelle problématisation qui en est l'héritière directe. Cet effacement progressif des liaisons tissées entre culture et organisation sociale, jusque dans les villes moyennes<sup>26</sup> ne peut cependant être attribué uniquement à des artistes "inconscients" de leur responsabilité sociale ou au retour d'une conception élitiste du rapport à l'art. Elle est beaucoup plus, le résultat d'une vision "managériale" de la question des publics. Durant cette période, les établissements de théâtre sont en proie à une érosion des publics<sup>27</sup> et à une crise financière préoccupante. Bernard Faivre d'Arcier, nouveau directeur du théâtre en 1989 déclarait "Je m'occuperai de la crise des publics, et je tâcherai de faire en sorte que les théâtres se mobilisent. Car le public, ça se conquiert. Imaginons un marketing intelligent"<sup>28</sup>. Le marketing "intelligent" a trouvé sa place dans les services des grandes institutions culturelles ; ses techniques et son esprit s'étendent vers les autres acteurs : le temps du marketing urbain comme référence pour penser les publics exprime la forte "économisation" du développement culturel territorial, à laquelle ni les artistes ni les autres professionnels n'échappent. Le domaine du patrimoine est exemplaire de cette nouvelle problématisation où l'on cherche à synthétiser les conceptions classiques de la démocratisation et de l'animation — qu'on appellera désormais

---

<sup>26</sup> Ph. Le Moigne, L'émergence d'une scène publique de la culture : analyse sociologique de six villes du Sud-Ouest, Thèse sociologie, Bordeaux II, 1994.

<sup>27</sup> Il reste à savoir quelle part l'abandon de la problématisation initiale tient dans cette érosion, quelle part doit être attribuée à l'esthétique du "théâtre glacé" des années quatre-vingt et comment les publics, anciens et nouveaux, se reportent sur d'autres propositions culturelles.

<sup>28</sup> Déclaration au magazine Télérama, décembre 1989.

médiation, — et les exigences de rentabilité financières, médiatiques, symboliques, stratégiquement pensées.

### *Musées, publics et territoire : fièvre patrimoniale et communauté imaginée*

Le domaine du patrimoine est l'objet d'une profonde mutation qui concerne à la fois son rapport à l'identité locale et, à travers les nouvelles muséologies et muséographies, son rapport au public. « L'année du patrimoine » instaurée en 1980 par le ministre Jean-Philippe Lecat peut être considérée comme le point de départ d'une grande cause nationale qui se traduit par une intense mobilisation des associations et des pouvoirs publics, par un goût généralisé pour le patrimoine qu'attestent les chiffres<sup>29</sup>. L'organisation récurrente des « Journées du patrimoine » en septembre de chaque année depuis 1984 obtient un grand succès auprès du public. Cet engouement<sup>30</sup> est à la fois un défi et un aiguillon pour les autorités locales qui voient dans la patrimonialisation des mémoires locales un facteur d'identification qu'ils ne peuvent ignorer. La constitution récente des services du patrimoine dans les départements est un effet direct de cette fièvre patrimoniale dont la régulation est désormais territoriale.

Cependant, la prolifération des musées qui en résulte menace l'unité de la catégorie ; elle risque d'échapper au contrôle des professionnels dans la mesure où elle exprime une demande sociale aussi vive que brouillonne. Le musée peut-il alors demeurer le lieu de l'apprentissage du regard esthétique ? Les « comportements de foule » qu'on observe aujourd'hui dans les musées laissent entrevoir une pluralité de pratiques du regard esthétique et de rapports à l'art qui n'est pas sans parenté avec la pluralité des rapports à la lecture qu'on constate dans les bibliothèques. Un débat déjà ancien y oppose la lecture légitime consacrée par la bibliothèque qui se veut éducatrice du bien-lire à la lecture de braconnage quand la bibliothèque se fait ouverture à la pluralité des expressions culturelles. Un débat plus nouveau confronte la bibliothèque, espace clos d'un lire indifférencié de toutes les lectures et pour tous les publics, à la bibliothèque agent de lutte contre le non-lire, le non-public de l'illettrisme dans l'espace ouvert de la ville. De même, les régimes du savoir-voir se sont transformés et différenciés avec la prolifération des musées. L'atmosphère de calme et de concentration longtemps prônée par les conservateurs pour que l'expérience esthétique ait une consistance, une « durabilité » ne

---

<sup>29</sup> Si on additionne les chiffres des rubriques « Musées » et « Monuments historiques » dans « la proportion des Français de 15 ans et plus qui ont pratiqué au moins une fois dans l'année l'activité culturelle considérée », on obtient 52 % en 1981, 58 % en 1988 et en 1992, 53 % en 1998, soit un chiffre toujours supérieur aux sorties au cinéma, l'activité culturelle la plus fréquente des Français.

<sup>30</sup>J. Sallois estime que les élus locaux se sont précipités pour construire ou rénover leurs musées à partir de 1983-84, voir « Les publics dans la politique de la DMF », Actes Colloque Les publics de la culture, Institut supérieur de management culturel, décembre 1992, p. 42. La date est importante puisque qu'il estime le début de cette fièvre muséale au moment même où s'est éteint le débat sur la démocratisation des théâtres.

résiste pas aux injonctions d'accueillir une population mêlée pour laquelle la visite au musée doit être festive, ludique et bien sûr, interactive. C'est alors la symbolique de l'équipement qui est en jeu ; le contenant ne règle pas le contenu : « Le musée n'est plus le lieu où vont uniquement les spécialistes, les clercs et les passionnés, mais celui où se rendent de simples curieux, des touristes de passage, des flâneurs qui considèrent le musée comme un lieu de promenade ou de rencontre, où l'on va fureter dans la librairie, participer aux conférences ou autres expositions et dont on visite parfois les expositions »<sup>31</sup>. C'est pourquoi « Le public est aujourd'hui au centre de la pratique et de la recherche en muséologie », comme l'indique la 4<sup>e</sup> de couverture de la revue *Publics & musées*.

« Fièvre », « émoi », « folie » du patrimoine, toutes les formules qui veulent rendre compte du phénomène évoquent un dynamisme irrésistible. À y bien regarder pourtant, elles évoquent en même temps une situation peu saine (la fièvre), un trouble (l'émoi), voire la déraison (la folie). En réalité le patrimoine, comme les autres champs de la culture, doit sa vogue à son élargissement ; c'est sur ses marges qu'il s'étend. Le « réflexe aveugle de protection généralisée » dont parle Maryvonne de Saint-Pulgent<sup>32</sup> transformerait les objets potentiellement « patrimonialisables » en un immense fourre-tout. Pire : « ...le bon sens populaire attache aujourd'hui beaucoup plus de charge patriotique aux villes et au village qu'au pays »<sup>33</sup>. Avec une sensibilité différente Jean Cuisenier écrivait en 1991 : « l'incitation est maintenant si forte, la demande si générale et si puissante, que pour le public le débat est désormais tranché : les œuvres d'art et de tradition populaire font bien partie d'un patrimoine que les générations antérieures nous ont légué avec le devoir de le conserver et de le faire fructifier. Bien plus, c'est à ce patrimoine-là qu'on tient d'abord, parce que l'on peut se l'approprier ou se le réapproprier, tandis que l'autre, cet ensemble de châteaux et de cathédrales dont s'occupe l'Etat, demeure fondamentalement étranger, parce que non appropriable. »<sup>34</sup>

Ce qui signifie que la conscience patrimoniale, les formes qu'elle prend et les usages qui en résultent ne sont, et de loin, plus réductibles à la problématique classique des monuments historiques et des musées mais doit se comprendre à travers le développement culturel territorialisé. Il ne s'agit plus de communion nationale et républicaine à travers les grandioses témoins du passé, ni d'appartenance collective à travers une même histoire stato-centrée, mais d'un « droit à transmettre » des valeurs, une mémoire, d'un « droit à construire » un territoire en élisant ses marques d'identité. En d'autres termes, pour certains responsables nationaux l'élargissement du référent patrimonial entraîne une prolifération des goûts et des envies patrimoniales qui, selon les sensibilités, est proprement insupportable ou simplement ingérable alors que pour les responsables locaux elle est un atout de développement. La croissance de l'intérêt pour le patrimoine conduit donc à des attitudes et des

---

<sup>31</sup> L. Basso, *Musées, Architectes: 1999-2000*, Arles Actes Sud, 1999, p. 47.

<sup>32</sup> M. de Saint Pulgent, *Le gouvernement de la culture*, Paris, Gallimard 1999, p. 209.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 212.

jugements ambivalents. Sans doute faudrait-il faire appel ici au principe de distinction analysé par Bourdieu<sup>35</sup> pour rendre compte de la hiérarchie des jugements de valeur qui s'établit entre le grand patrimoine protégé pour lequel on mobilise les plus fins savoirs d'Etat, et les effets de la démocratisation du petit patrimoine « non protégé ». Sans doute aussi, à l'image de ce qui se passe dans d'autres domaines de la culture, peut-on utilement songer à renvoyer vers les collectivités territoriales la charge de ce qui n'a pas reçu les signes de l'excellence. Evaluer la situation actuelle à l'aune de ces seuls jugements, même s'ils sont éclairants et légitimes, serait manquer de perspicacité à l'égard de la transition territoriale que vit notre système politique, transition qui s'appuie fortement sur la démocratisation du patrimoine.

### *La construction d'un imaginaire territorial et sa muséologie*

Ce que dit Benedict Anderson à propos de la construction de l'imaginaire pour les nations nouvellement apparues peut être transposé sans exagération aux collectivités territoriales<sup>36</sup>. Les trois institutions que sont le recensement, la carte et le musée, toutes trois marquées par la façon dont l'Etat colonial marquait sa domination « ont changé de formes et de fonctions à mesure que les zones colonisées sont entrées dans l'âge de la reproduction mécanique ». L'histoire sociale du musée s'identifie à l'histoire de son ouverture au public, « donc à un récit de progrès » dit D. Poulot<sup>37</sup>, dont la communauté locale est l'objet et l'acteur.

La montée des musées de territoire ou musées de société est une des manières dont s'expriment la construction et les nouvelles représentations de la territorialité. Le rôle des musées dans cette construction s'est focalisé dans les années 70 et 80 sur les écomusées. Hughes de Varine le traduit ainsi : « L'écomusée a pour rôle de changer les formes du jeu politique dans la communauté en y associant la totalité de la population devenue consciente de pouvoir agir sur son propre développement »<sup>38</sup>. C'est ici une position sans doute extrême du communautarisme, ou du culturalisme développeur, mais elle est intéressante en ce sens qu'elle assimile le public à l'ensemble de la population, sans qu'il y ait aucune médiation sociale et sans la barrière d'une représentation. Le rousseauisme de cette conception — la communauté crée le musée et s'y représente dans sa totalité — indique une opération du type « pacte fondateur ». De ce pacte naît la nouvelle société territoriale (sortie de la nuit de l'Etat, sans doute), une sorte de revanche symbolique. Pratiquement, c'est la vogue

---

<sup>34</sup> J. Cusenier, « Que faire des arts et traditions populaires ? », *Le Débat*, n° 65, 1991, p. 150-164, p. 157.

<sup>35</sup> P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

<sup>36</sup> B. Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* (1983), Paris, la Découverte, 2002, p. 167 et suivantes.

<sup>37</sup> Pertes et résurrections du sens du musée, in J. Davallon, *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : la mise en exposition*, Paris, Ed. du Centre Georges-Pompidou, 1986, p. 207-238, p. 209.

des « comités d'usagers » chers à G.H. Rivière, qui auront de plus en plus de difficultés à se légitimer à mesure que l'encadrement des écomusées se professionnaliserait. Plus généralement, la montée du patrimoine, qu'elle soit ré-appropriation de marques significatives ou invention de nouveaux signes, indique un besoin d'identification auquel les élus ne peuvent rester insensibles. Ils y puisent, de surcroît, la possibilité de diversifier la politique culturelle et d'atteindre de nouveaux publics.

À partir du milieu des années 80 et surtout tout au long des années 90 s'exprime à l'intérieur des musées un discours sur la médiation dont on peut dire qu'il est une métamorphose, une recombinaison de l'ancienne animation. Apparue dans les années 70, inspirée de l'expérience de l'écomusée, elle est incontestablement une réflexion sur la démocratisation et la relation aux publics nourrie de la mue économique de la politique culturelle des années Lang. Le musée doit recevoir de nouveaux visiteurs, participer à l'éducation artistique des jeunes, attirer des touristes en plus grand nombre. Si les premières expériences l'ARC en 1967, les réflexions de P. Gaudibert et B. Gilman dans les années 70 sur le musée agent de développement culturel<sup>39</sup>, sont une transposition des théories de l'animation d'une part, et de l'insuffisance des musées par rapport à la création vivante d'autre part (et notamment à l'idée de la promotion des artistes en région), le fonctionnement évolue rapidement.

Un des principes du fonctionnement de ces musées, qui sont généralement, avant la loi du 4 janvier 2002, des services municipaux en régie qu'on ne peut donc gérer « démocratiquement » est la constitution de réseaux associatifs de soutien. C. Mollard parlait de développer les « réseaux périphériques des musées, réseaux d'amis, réseaux d'adhérents, réseaux de bienfaiteurs »<sup>40</sup>. Les associations des amis du musée se sont développées ces dernières années, elles jouent un rôle non négligeable dans la constitution de clubs de collectionneurs ou de mécènes. Elles relèvent de la surveillance bénévole exercée directement par les citoyens sur leur capital culturel a dit J.-M. Tobelem. Contrairement aux associations revendicatrices des années 50 et 60 qui luttaient pour l'établissement d'une maison de la culture ou d'un CDN, celles-ci sont généralement des instruments aux mains du conservateur.

Si l'idée d'une forme spécifique de communication éducative est ancienne, sa généralisation est récente. Les services éducatifs et culturels des musées se sont développés depuis la fin des années 80. On compte 871 services en 1993 selon la Direction des Musées de France et par exemple, celui du musée de Grenoble annonce l'accueil de 70 000 scolaires à la fin des années quatre-vingt-dix. La médiation culturelle au musée est une fonction et non un statut professionnel estime E. Caillet ; elle est surtout une fonction territorialisée si on entend par là qu'elle ne peut se réaliser qu'en coopération

---

<sup>38</sup> H. de Varine cité par J. Davallon, op. cit., p.114.

<sup>39</sup> Le musée, agent d'innovation culturelle, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1977.

avec d'autres services publics et privés locaux qui sont à la fois des partenaires et des relais. Elle est aussi, ce qui la rapproche fonctionnellement de l'ancienne animation, une « transposition de l'érudition »<sup>41</sup>, une *traduction*, qui puise ses références propres en dehors de la science des historiens et des conservateurs<sup>42</sup>. La question est de savoir si ces médiateurs peuvent ou désirent s'imposer à l'intérieur de l'institution comme les dépositaires d'une ingénierie spécifique des publics, de savoirs opposables aux autres professionnels des musées et différents des statistiques de fréquentation. Au fond, il s'agit d'une connaissance pratique fondée sur l'interconnaissance propre au milieu local et à la perception des styles de vie et des valeurs de leurs publics<sup>43</sup> et nourrie de l'expérience des autres domaines culturels.

Pour les musées, l'enjeu stratégique du public conduit à des conséquences en chaîne : impératifs gestionnaires, explosion de la communication, création de services au public. C'est « ce que l'on met sous le terme même de public qui est en train de basculer dans un autre paradigme »<sup>44</sup>. Si les éléments de comparaison entre les deux domaines du théâtre-action culturelle et du musée-médiation sont consistants, on peut alors prévoir que le paradigme annoncé en 1992 du « public au centre de la pratique et de la recherche en muséologie » risque de se heurter à une contestation violente et voir le retour rapide des « oeuvres » au centre de l'institution, comme cela avait été le cas dans l'action culturelle au début de 1980 ou comme on nous annonce le retour du savoir au centre de l'institution scolaire dans la nouvelle politique éducative.

En partant de l'hypothèse de la sociologie des organisations selon laquelle il existe deux voies possibles de contrôle de l'incertitude, les relais d'information et la cooptation des représentants de l'environnement, Eric Trinquet et Jean Davallon ont montré que le public est devenu la variable-clé de l'incertitude dans l'organisation muséale. Leur étude rejoint très exactement le modèle des relations entre associations, animateurs, administration et artistes-dirigeants dans les maisons de la culture<sup>45</sup>. Le musée doit déployer ses relais pour qu'ils segmentent l'environnement et rassemblent l'information susceptible de parfaire l'adéquation entre le produit offert et les attentes des publics. Dans le cas des maisons de la culture la question de la coopération interne entre diverses sources d'informations et divers rôles fonctionnels avait été posée dans ces deux directions à la fois : cooptation de représentants

---

<sup>40</sup> C. Mollard, Les publics de la culture, colloque Institut supérieur de management culturel, décembre 1992, p. 38.

<sup>41</sup> Elle est inspirée par le pragmatisme de Dewey. Voir T. Freeman, « L'interprétation de notre patrimoine » (1937), in Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie, Mâcon, MNES, 1992, p. 249 et suiv., et Edwards S. Robinson, « Exit le visiteur type, les musées se penchent sur les hommes et les femmes réels » (1931), Journal of Adult Education, reproduit in Publics et musées, n° 8, 1996, p. 11-17.

<sup>42</sup> E. Caillet, « L'ambiguïté de la médiation culturelle, entre savoir et expérience », Publics et musées, n° 6, 1994, p.53-71, p. 70.

<sup>43</sup> Sur ce point, D. L. Uzzell, « L'interaction sociale au musée », Publics et musées, n°5, 1994, p. 11.

<sup>44</sup> J. Davallon, « Le public au centre de l'évolution du musée », Publics et musées, n° 2, 1992, p. 10-15, p. 12.

et relais d'information. Dans la mesure où les animateurs étaient en mesure de contrôler ces deux systèmes, ils maîtrisaient la variable public mieux que d'autres acteurs internes. Ils devenaient donc des concurrents directs pour des artistes ou des directeurs dont les ressources de pouvoir et la source de légitimité se trouvent ailleurs. Il y a cependant deux différences importantes par rapport à la période précédente : le musée a intégré la logique de la communication d'entreprise et les « bonnes pratiques » du management moderniste ; l'ancienne conception du service public a vécu.

### **Conclusion : l'éternel retour du développement culturel ?**

En évoquant les problématisations locales de la question des publics (public/acteur/animé/médiatisé), on a vu que les acteurs territoriaux des politiques culturelles ne peuvent pas légitimer leur intervention en dehors du mythe de la démocratisation. La critique de la démocratisation qui est possible dans les cercles intellectuels et administratifs a beaucoup de mal à être entendue localement. Sans doute le mythe de la démocratisation fait-il partager une certaine poésie sociale, un ensemble d'images et de perceptions qui soudent les communautés. L'argument « scientifique » du savoir statistique n'a alors que peu de poids ; en réalité, comme l'avait bien montré G. Sorel, en pareille situation nous ne sommes jamais en face d'une alternative entre mythe et science. D'une part, les statistiques ne sont pas perçues comme des représentations vraies, non par obscurantisme magique, mais parce que les formes de connaissance locales dessinent d'autres visages du public et que les écarts, même faibles avec des statistiques nationales, est toujours encourageant. D'autre part, un responsable local « voit » le public<sup>46</sup> et il voit qu'il se mobilise, revendique, bref qu'il existe. Il recycle des éléments de l'histoire locale, et crée ses propres récits. Dans l'intérêt que les villes accordent aux nouveaux dispositifs pour qualifier l'émergence, l'innovation, il faut entendre une réponse à une demande qu'ils ne peuvent se représenter autrement que comme une manifestation nouvelle de démocratisation de la culture, des expressions et des événements évocateurs d'images qui raniment instinctivement tous les sentiments de la lutte engagée pour l'élargissement de la culture<sup>47</sup>. C'est par là que les acteurs culturels investissent des éléments de sens à leur action et organisent les représentations de leurs missions en puisant dans des répertoires historiquement stratifiés, en les ré-interprétant à la lumière des exigences issues de l'évolution des attentes du public et des injonctions

---

<sup>45</sup> voir G. Du Boisberranger, M. Michel, J. Tournon, La maison de la culture de Grenoble et son environnement social (1967-1969), Grenoble, CERAT-SER, 1973.

<sup>46</sup> Ceci est parfaitement bien exprimé par J. Rigaud parlant de l'attrait des milieux modestes pour la culture : « je l'ai vu, je l'ai senti cent fois...C'est ceux-là que j'ai vus à Avignon ,à la Chartreuse, à Toulouse ou à Lille et partout où je suis allé, sans instruments de mesure, mais avec des yeux pour voir, des oreilles pour entendre.. » L'exception culturelle, Paris, Grasset, 1995, p. 185.

<sup>47</sup> G. Sorel, « Les mythes ne sont pas des actions de choses mais des expressions de volonté ». Réflexions sur la violence (1908), Paris, Seuil, 1990, p. 38.

des autorités politiques. C'est pourquoi des transferts d'expériences et de références professionnelles d'un domaine à l'autre ne sont pas étonnantes.

Ils ne le sont pas plus d'une période à l'autre. Le critique Gilles Sandier écrivait en 1968 : « le théâtre doit sortir de ses salles, qui tiennent du temple, du club et du bordel. Il doit descendre sur les places, dans les cortèges, dans les meetings, il doit descendre dans les rues ou plutôt il doit en naître : lié à l'événement, à l'histoire qui se fait, commentaire lyrique ou critique de l'actualité ; il doit être capable de constituer des fables et des images, des récits et des caricatures, qui puissent éclairer, donner à voir et à comprendre, dénoncer, exciter, célébrer ». Il retrouvait, deux siècles plus tard, les propos furibonds de Rousseau adressés au théâtre de son temps<sup>48</sup>. Il est clair que ce programme se réalise en partie sous nos yeux depuis que les arts de la rue sont devenus une réponse à l'élargissement du public. Mais, victime de son ambiguïté, il a en partie aussi échoué si cette pratique urbaine de la culture est perçue comme un instrument commercial et promotionnel de certaines villes. En effet, la virulence anti-institutionnelle réelle ou feinte des arts de la rue répond au « discours de résignation sociale » que J.-M. Guy a cru pointer dans la pratique du théâtre des années 80 et 90. Si le théâtre s'enferme dans une logique de luxe et de divertissement, il accroît le cynisme ambiant, ce que l'objectivité statistique n'avait certainement pas souhaité. Le fondateur du festival Eclat d'Aurillac, Michel Crespin, explique « Ce sont les directeurs de MJC, débordés par de nouvelles populations qu'ils ne connaissaient pas, qui nous ont appelés à l'aide... Nous sommes donc devenus des scénographes urbains, c'est-à-dire réalisant des spectacles qui mettent en scène la ville, d'où une certaine tendance au monumentalisme ». De son côté, J. Livchine souhaite « embraser la ville tout entière », inscrire de grandes fêtes populaires qui resteront comme de « grands monuments invisibles » dans l'espace urbain.

Le retour du développement culturel montre que la question des publics, qu'elle soit perçue à travers des formes d'action collective de mobilisation, revendication, participation des citoyens, d'élargissement ou de conquête issues des politiques publiques, ou des recettes managériales des établissements culturels, est au cœur de la tension qui existe entre les deux régimes des politiques culturelles. Le problème dès lors, n'est pas de savoir si la démocratisation a échoué ou réussi, ou comment il faut la définir, il est plutôt de gérer au sein de la politique culturelle ces différentes conceptions et non d'arbitrer entre elles. Celles-ci ne peuvent échapper ni à la modalité épique de l'associationnisme, car tout commence souvent par des associations, ni à la réalité plus ou moins

---

<sup>48</sup> Ayant refusé, pour Genève, un théâtre sur le modèle parisien, mais ne voulant pas priver ses concitoyens de tout divertissement, Rousseau écrit : « plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis. », Lettre à d'Alembert (1758), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 234.

désenchantée, selon les cas, de l'institutionnalisation et de la professionnalisation. Cette double dialectique indique que ni la dynamique sociale ni la dynamique institutionnelle ne sont exsangues et qu'avant de chercher à les opposer ou à les concilier, il faut d'abord s'en réjouir.