

ASSOCIATION DES SCENES NATIONALES

Les scènes battent la campagne

*Faire de la création une question publique*

\* \* \*

Colloque organisé au Centquatre

Les lundi 26 et mardi 27 mars 2012

**Compte rendu des débats du lundi 26 mars 2012**

Isabelle Gautier  
sténotypie.gautier@gmail.com

## SOMMAIRE

Territoires politiques & territoires culturels.....	4
Premier débat avec la salle.....	9
La culture, un plaisir qui s'apprend .....	12
Deuxième débat avec la salle.....	25
Les arts vivants, une économie active.....	29
Troisième débat avec la salle .....	41

# ASSOCIATION DES SCENES NATIONALES

Colloque des lundi 26 et mardi 27 mars 2012

## Compte rendu des débats du lundi 26 mars 2012 après-midi

*Reprise des débats : 14 h 12.*

### Territoires politiques & territoires culturels

**Michel Orier.-** Nous allons reprendre nos travaux par une communication de Vincent Dubois, professeur à l'IEP de Strasbourg, qui vient de sortir un ouvrage qui s'appelle « Le politique, l'artiste et le gestionnaire » il y a seulement quelques jours. Nous allons donc profiter d'une actualité toute fraîche.

**Vincent Dubois.-** Merci beaucoup et bonjour à tous. Merci aux organisateurs de m'avoir convié à cette journée et merci aussi de cette occasion, dans le contexte qui est le nôtre aujourd'hui, de discuter des enjeux de politique culturelle. Je voudrais aussi vous remercier d'avoir convié des chercheurs et d'organiser une confrontation, un dialogue ou une discussion entre chercheurs et acteurs culturels. C'est vraiment important et j'essaie moi-même de le faire le plus possible dans ma propre université.

Nous avons vu ce matin qu'il pouvait y avoir un certain nombre de malentendus qui, j'espère ont pu être dissipés. Les sociologues ne sont pas d'affreux producteurs de chiffres aveugles à la diversité des usages et des pratiques, et encore moins des producteurs de chiffres insensibles aux usages éventuellement négatifs qui pourraient être faits de ces chiffres. Il me semble que si l'on pouvait sortir de cette caricature, sans tomber dans le travers inverse qui serait que les acteurs culturels eux-mêmes n'auraient qu'une conception purement empirique et au doigt mouillé de leurs publics et si l'on pouvait trouver une sorte d'entre-deux discutant précisément de ces questions centrales et si cette journée pouvait y contribuer, cela serait très important.

Par ailleurs, les évolutions et les enjeux qui se posent aux politiques de la culture aujourd'hui n'interviennent pas dans un désert et n'entrent pas seules en jeu. Il y a toute une série de secteurs de politique publique qui sont concernés par peu ou prou les mêmes évolutions, au premier rang desquels l'univers de la recherche et de l'enseignement. Nous avons aussi, en tant que professionnels de ce secteur, à partager avec vous sur des phénomènes auxquels nous sommes nous aussi confrontés. Il y a des questions d'évaluation, qui, dans notre univers, n'est pas moins compliquée à faire, ou les transformations des modes de financement par projet qui, pour les chercheurs comme pour les acteurs culturels, contribuent parfois à donner l'impression, souvent fondée, que nous passons plus de temps à établir des dossiers qu'à faire ce qui est censé être le cœur de nos activités.

Je voulais donc donner ces quelques mots de remerciements en préambule.

Pour ce qui est de ma contribution aujourd'hui, je vais essayer de vous livrer quelques éléments de mise en perspective des questions qui nous agitent aujourd'hui, dans ce contexte particulier de la campagne électorale, en adoptant un triple point de vue :

- un point de vue historique, en revenant aux premiers moments de formalisation des politiques de la culture dans les années 60, non pas pour en dresser un tableau complet ni non plus pour verser dans une forme de compilation érudite, mais parce que, comme cela a été un peu dit ce matin par Pierre-Michel Menger, la situation actuelle est aussi le produit de la sédimentation de toute une série de références, d'expériences et d'institutions qui sont l'héritage du passé. Comprendre la situation actuelle implique de revenir, y compris de manière critique, sur ces formes de sédimentation.

Il me semble qu'il est utile d'avoir ce point de vue rétrospectif, dans la mesure où la vertu de l'histoire, telle que l'on peut la pratiquer de façon un peu clandestine en étant sociologue ou politiste, c'est de montrer, en revenant sur les expériences passées, qu'il aurait pu en être autrement. Et, en montrant qu'il aurait pu en être autrement, on peut aussi essayer, au moins implicitement, de tracer des perspectives sur ce qui pourrait être autrement que la situation actuelle.

- Un point de vue local. J'ai choisi ce point de vue précisément à l'occasion de la sortie de livre auquel Michel Orier a fait référence à l'instant. Au-delà de ce fait d'actualité éditoriale, cela m'a semblé utile, car les débats sur les politiques culturelles sont souvent centrés sur le niveau national et prennent comme horizon la question du ministère de la Culture et de son action. C'est évidemment extrêmement important, mais vous savez tous qu'aujourd'hui et depuis déjà de nombreuses années, les collectivités territoriales financent davantage la culture que le ministère de la Culture. Par ailleurs, cette approche locale, par une approche que l'on pourrait qualifier de très empirique, un peu plus au ras du sol, au plus près des pratiques et des trajectoires individuelles, donne à voir de façon concrète des évolutions beaucoup plus générales, qui sont peut-être moins directement visibles, ou pas visibles de la même manière, lorsqu'on les situe à un niveau plus national ou plus conceptuel.

- Un point de vue politique.

Je voudrais revenir sur l'oubli du politique dans les politiques culturelles. Cet oubli du politique peut être défini d'abord comme ce qui a déjà été évoqué ce matin et que nous savons tous, c'est-à-dire la très faible place attribuée aujourd'hui aux questions de culture dans l'activité programmatique des candidats à l'élection présidentielle. Mais, pour relativiser, il n'y a déjà rien de nouveau de ce point de vue et même, au contraire, on a plutôt davantage parlé de culture au cours de cette campagne présidentielle qu'au cours de nombre des campagnes précédentes. Malgré tout, je voudrais revenir sur les raisons de la faible place de la culture dans les programmes présidentiels, à partir de cette rétrospection de l'histoire locale des politiques culturelles et sur l'oubli des politiques, où il me semble pouvoir dire que la dimension proprement politique des politiques culturelles a plutôt décliné au long de cette histoire. Je voudrais donc revenir sur les modalités de cet oubli, ce qui me semble un préalable à une réflexion destinée à repenser politiquement -- ce qui me semble important -- les politiques de la culture.

Je fonderai donc mon intervention sur l'ouvrage que Michel Orier a présenté : « La politique, l'artiste et le gestionnaire », qui est peut-être un titre énigmatique, mais qui est, j'espère, éclairé par le sous-titre : « Reconfiguration locale et dépolitisation de la culture ».

Le titre de mon intervention, quant à elle, est Territoires politiques et territoires culturels, le mot territoire étant à comprendre au double sens du terme : de façon littérale, puisqu'il va s'agir de politique locale ; mais aussi de façon plus métaphorique pour désigner, cette fois, les domaines de

compétence respectifs des acteurs culturels et des acteurs politiques, leurs intersections, leur imbrication et leurs conflits éventuels.

Je ne vais pas faire un panorama complet, mais je voudrais essayer de livrer à la discussion un certain nombre de coups de projecteur, forcément un peu partiels.

Un mot tout d'abord sur quelque chose qui a été un peu évoqué ce matin et qui est bien connu : la question de la centralisation, et même du centralisme, des politiques culturelles, qui a une longue histoire que chacun connaît, qui obéit à des logiques multiples qui tiennent aux conditions historiques et à la genèse de l'État français, mais aussi aux modalités historiques de la constitution de ce que Pierre-Michel Menger a appelé dans d'autres de ses travaux l'hégémonie parisienne, c'est-à-dire la concentration des centres de pouvoir culturel, indépendamment même de l'appareil administratif, dans la capitale.

Je voudrais simplement revenir de façon un peu différente sur l'histoire de la décentralisation, pour rappeler qu'elle n'était pas forcément aussi inéluctable qu'on veut bien le présenter lorsqu'on désigne Jack Lang et ses successeurs comme les héritiers en droite ligne de Colbert dans un mouvement centraliste qui aurait été absolument naturel et quasi génétiquement associé à la nation française.

Et je pense précisément que revenir sur un certain nombre d'expériences, y compris avortées, au plan local permet de dénaturer ce caractère immanquablement et inévitablement centralisé des modes d'élaboration de la politique culturelle. Dans le livre, je parle d'un épisode particulier au début des années 60 qui est celui du conflit entre le ministre des Affaires culturelles nouvellement créé, à l'époque, par André Malraux -- qui s'appelait alors la Fédération nationale des centres culturels communaux, appelés aujourd'hui la Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture --, pour montrer qu'à cette époque il pouvait y avoir aussi d'autres manières de penser les modes d'élaboration des politiques de la culture.

Pierre-Michel Menger opposait une approche *bottom/up* et une approche *top/down*, en employant cette formulation chère aux économistes notamment. Précisément, à cette période, il y avait la tentative de constituer un mode d'élaboration des politiques culturelles qui partent de la base et qui soit symétrique, en quelque sorte, de ce modèle d'irrigation qui a été défini comme l'axe de la politique culturelle nationale première manière, avec également une définition assez différente de la culture, pas du tout réduite à la culture des chefs-d'œuvre telle que Malraux pouvait la définir, mais d'une culture plus proche des pratiques, des habitants et de la vie quotidienne.

Ce que je veux dire par là, c'est qu'un autre mode d'élaboration des politiques culturelles était possible. On n'est certes guère surpris de l'échec de ce mode alternatif de production de la politique culturelle. Mais cet échec se noue aussi dans les conflits proprement politiques -- en l'occurrence conflits entre l'appareil gaulliste et les élus locaux réunis au sein de la Fédération -- qui, dans une alliance a priori improbable entre des élus de centre droit et des élus communistes, jouaient aussi, sur le plan culturel, une opposition partisane dont l'issue défavorable est aussi liée à ce rapport de force proprement politique.

Ce que montre l'exemple de la Fédération nationale des centres culturels communaux, c'est également, à cette période, des possibilités d'alliance entre des élus, des militants culturels, des membres d'association, des "animateurs culturels" comme on les appelait alors, qui constituent cette alliance dans la perspective de créer, lancer, inventer, développer de nouvelles politiques culturelles qui commencent à se formaliser à cette époque. C'est un premier mode de politisation : politisation non seulement au sens de penser politiquement la culture, mais également d'investir dans le développement d'une intervention culturelle publique.

Cette forme de politisation de la culture, notamment à cette période et dans les années qui suivent, est observable à gauche -- pas exclusivement, mais notamment. C'est en tout cas le cas qui est étudié dans le livre. Nous pouvons en donner quelques exemples, mais la plupart d'entre vous le connaissent très bien : c'est le cas des élus communistes qui, eux-mêmes, à titre personnel, ont pu connaître une forme d'ascension culturelle grâce à leur engagement politique et qui sont ainsi prédisposés à reproduire, pour la population de leurs administrés, cette promotion culturelle dont ils ont bénéficié à titre personnel, donc également à former, penser la question culturelle dans ce cadre politique ou en tout cas dans le cadre d'une pensée en termes d'inégalités sociales et de rapports de classe. Ces élus locaux du Parti communiste ont pu être en affinités, pas exclusivement idéologiques et politiques, avec un certain nombre d'acteurs culturels qui, à la même époque, étaient aussi, prosaïquement, en quête de débouchés professionnels pour lesquels le développement de l'intervention locale a pu constituer une possibilité professionnelle.

L'idée de démocratisation culturelle s'enracine aussi dans ces formes d'alliance, une sorte de compromis, en tout cas de points de rencontre, entre ces logiques liées à des trajectoires politiques et des logiques plus professionnelles.

Du côté de la gauche non communiste, j'étudie dans le livre notamment la période qui est consécutive aux mobilisations de mai 68 et à la façon dont, au plan local, un certain nombre de militants investissent la culture pour, comme on le disait à l'époque, faire de la politique autrement, dans un fort rapport de proximité au territoire, en étant issu des mouvements associatifs et d'un militantisme qui mêle les questions urbaines aux questions écologiques, aux mouvements féministes, et aux questions culturelles. C'est donc une forme de politisation de la culture qui renvoie davantage à ce qu'on a pu appeler la démocratie culturelle, c'est-à-dire aussi faire de la culture l'un des terrains à partir desquels puisse s'exprimer une parole citoyenne en dehors des appareils partisans. Ce sont eux qui vont contribuer à reconfigurer le Parti socialiste. Ce sont en effet ces militants associatifs qui deviennent des élus locaux, notamment à la faveur des élections municipales de 1977.

Je cite cet exemple précis car c'est à partir de 1977 que l'on voit très nettement augmenter de façon continue, notamment au niveau municipal, les budgets culturels. Je le dis parce que c'est antérieur à la décentralisation, qui a permis d'amplifier une tendance à l'augmentation de l'investissement culturel local engagée antérieurement.

Ce que l'on peut dire, c'est que l'invention et le développement des politiques culturelles locales telles qu'on les connaît se sont jouées dans ces alliances entre acteurs culturels et acteurs politiques, autour d'un certain nombre de croyances partagées -- celle en la démocratisation ou démocratie culturelle --, ce qui ne veut pas dire que tout cela n'est pas allé sans conflits, loin s'en faut.

On pourrait dégager de façon synthétique une phase ultérieure à ces premiers commencements qui correspond à une forme de spécification, d'institutionnalisation et aussi de professionnalisation de ces politiques culturelles locales. Elle intervient à partir des années 1980, avec la spécialisation des services locaux, la nomination systématique d'adjoints à la culture, des budgets spécifiés, des spécialisations dans l'appareil de l'administration publique locale et avec surtout le très fort investissement dans une politique d'équipement culturel qui a été le mode principal de développement des politiques culturelles à cette époque, avec le modèle dit "du catalogue" auquel il a été fait référence ce matin, c'est-à-dire en ajoutant les uns aux autres des équipements, de manière à couvrir l'ensemble de la palette de l'offre sectorielle en matière de culture.

Ce que je voudrais souligner ici, c'est que ce mode de développement des politiques culturelles locales -- et d'ailleurs pas seulement locales, car on pourrait en partie faire des constats analogues au niveau national -- n'a pas véritablement été réfléchi, et a produit plusieurs effets.

Il a d'abord eu des effets qu'on pourrait considérer comme positifs, c'est-à-dire une augmentation extrêmement importante de l'offre culturelle et de ce que, en langage technocratique, on pourrait appeler le maillage culturel du territoire. Il a, sans doute du fait de la professionnalisation que j'évoquais à l'instant, permis que cette offre culturelle soit en partie de qualité.

Mais il a également eu trois conséquences sur lesquelles ont vit toujours, d'une certaine manière, et qui sont peut-être moins positives.

- La première conséquence est que cette institutionnalisation et cette spécialisation des politiques culturelles ont pu contribuer à les couper de la base sociale qui leur avait donné naissance. On le voit très bien en étudiant précisément les formes d'institutionnalisation des politiques culturelles, par exemple de la gauche communiste, où les militants qui avaient été à l'origine du développement des politiques culturelles se trouvent peu à peu dépossédés au fur et à mesure que ce pourquoi ils se sont investis a réussi. Ils sont mis à l'écart de la définition des politiques culturelles à partir du moment où celles-ci sont plus fortement professionnalisées et en partie réservées à ceux qui savent, ceux qui ont la légitimité pour porter une parole proprement culturelle.
- La deuxième conséquence est une forme de dépolitisation de la culture, voire de refoulement du politique où, pour se légitimer, les producteurs de politique culturelle tendent à mettre à distance les référents politiques qui avaient pu donner lieu à leur premier engagement initial.
- La troisième conséquence est une forme de tournant gestionnaire, qui est plus généralement observable dans d'autres secteurs de l'action publique, qui est dans ce cas lié aux effets de la création de ces équipements. Les budgets culturels sont progressivement à peu près essentiellement absorbés par le fonctionnement de ces équipements, limitant d'autant la marge de manœuvre de l'intervention culturelle locale et donc conduisant à ce que les politiques culturelles consistent essentiellement à entretenir et à gérer les institutions existantes.

Si l'on s'arrête là, on peut dire que cette période de fort développement des politiques culturelles locales est basée sur un double modus vivendi. Le premier : des élus qui sont plutôt en soutien aux acteurs culturels mais qui sont relativement peu interventionnistes, qui laissent en partie aux spécialistes de la culture le soin de définir les contenus et les orientations précises. Le second : l'idée selon laquelle les objectifs assignés centralement aux politiques culturelles sont proprement culturels. Cela semble aller de soi : on ne fait pas de la culture pour faire autre chose. On fait de la culture pour des enjeux spécifiquement culturels autour des questions de démocratisation et de création, même s'il y a toujours eu des objectifs seconds associés à ces objectifs centralement culturels.

Ce qui est montré dans mon livre c'est que ce double modus vivendi a ensuite été, au moins partiellement, remis en cause :

- D'abord en ce qui concerne les relations entre les élus et les acteurs culturels. Les effets du tournant gestionnaire et de la réduction des marges de manœuvres budgétaires ont pu, dans certaines conditions, conduire les élus à reprendre la main, en quelque sorte, sur un certain nombre de dossiers culturels dont ils laissaient la gestion aux professionnels auparavant. D'où la survenance d'un certain nombre de conflits très forts et très nombreux à partir du milieu des années 90, notamment consécutifs à des alternances politiques, et notamment des alternances gauche-droite. Cette fois, on a une forme de politisation de la culture, mais au contraire de la première modalité de politisation qui renvoyait au développement des politiques culturelles, une forme de



politisation contre les politiques culturelles, dans la mesure où cette politisation par le conflit contribue à revenir sur le jeu des alliances antérieurement constituées entre les acteurs culturels et les élus.

- Ensuite en ce qui concerne la centralité des objectifs de politique culturelle, que l'on a déjà évoquée ce matin : la question du soi-disant échec de la démocratisation. On ne peut en effet que constater l'essoufflement de la rhétorique de la démocratisation comme mode central de légitimation des politiques culturelles publiques. Cela rajouté à une évolution plus générale vers l'économisation des politiques publiques donne lieu à ce qui a aussi été un peu évoqué ce matin : la démocratisation culturelle comme principe ordonnateur -- ou en tout cas comme rhétorique centrale autour de laquelle s'articulait l'ensemble des politiques locales -- a peu à peu été remplacée par ce qui serait son équivalent fonctionnel : le développement économique par la culture, qui tend à devenir l'un de modes de justification et de présentation autour desquels gravitent les autres modes de justification possibles.

On peut voir dans cette évolution une simple rhétorique : les sacro-saintes retombées économiques de l'investissement culturel existent indéniablement, même si elles sont toujours difficiles à mesurer, même si surtout tout le monde a intérêt à y croire et même si c'est encore une fois mobilisé comme un argument permettant de justifier des budgets culturels qui sont de plus en plus menacés.

Plus fondamentalement, la montée en puissance de cette logique proprement économique, même sous une forme rhétorique, contribue à un déplacement de la décision. Il faudrait pouvoir faire systématiquement une analyse, par exemple, des transformations des rapports de force, ne serait-ce qu'au sein des municipalités entre les adjoints à la culture et les adjoints au développement économique, au tourisme, ou à l'urbanisme. C'est une forme d'imposition d'une autre manière de penser la culture à partir de ses effets économiques escomptés. Cela renvoie à un mouvement beaucoup plus général, qui est aussi lié aux orientations des programmes de l'Union européenne qui, elles-mêmes, mettent en avant la créativité et la dimension économique.

Il me semble que, au-delà de ce changement de référent, tout cela va également dans le sens d'un mouvement beaucoup plus général sur lequel je souhaiterais attirer votre attention, qui est un mouvement de désépécification des politiques culturelles, qui sont mises au service d'autres finalités, désépécification qui elle-même renvoie à un processus que l'on observe plus généralement à un autre niveau, dans les industries culturelles par exemple, de perte relative de l'autonomie des champs de la culture. (*Applaudissements.*)

### **Premier débat avec la salle**

**Leyla Dakhli.**- Y a-t-il des questions ? Est-ce l'effet postprandial ?

**Benoît Lambert.**- Je suis metteur en scène. Je vais parler tout à l'heure de la question de la culture comme une économie active.

Je voudrais revenir sur le dernier propos de Vincent Dubois. Si l'on voit bien que nous sommes soumis à la nécessité d'avoir recours à l'économie comme régime de justification de l'intervention publique dans le domaine culturel aujourd'hui, quels autres modes de justification pourrait-on invoquer, pourquoi sont-ils inaudibles aujourd'hui et qu'est-ce qui pourrait contribuer à les rendre audibles ?

Nous aimerions tous avoir d'autres régimes pour justifier l'intervention publique dans le domaine culturel. On souffre parfois d'avoir à se résoudre à avoir sans arrêt recours au régime économique, mais que peut-on faire face à ce problème-là ?

Pouvez-vous nous donner quelques perspectives là-dessus ?

**Vincent Dubois.-** Pour avoir assisté à des réunions publiques où sont réunis des élus et des opérateurs culturels, je suis frappé de voir à quel point cette rhétorique de justification par l'économie est devenue une évidence partagée. C'est aussi un discours sans adversaire possible. Qu'un président de Conseil régional dise que, naturellement, si l'on investit dans le domaine culturel c'est parce que cela a des retombées sur le tourisme ou l'attractivité, personne ne va relever et dire qu'on n'est peut-être pas là seulement pour cela ou pas prioritairement pour cela.

C'est une sorte de rhétorique bulldozer qui doit aussi son efficacité au fait d'être assez floue, car, derrière les retombées économiques ou le développement économique, on met de l'emploi, du tourisme, du rayonnement international, et beaucoup de choses. Je ne suis pas là pour proposer une solution alternative, mais je peux essayer d'expliquer les raisons pour lesquelles il est difficile de trouver une alternative.

À l'issue de la période que j'ai évoquée de mise en cause des fondamentaux historiquement constitués des politiques culturelles, assez facilement, notamment dans le discours politique, on a accepté l'idée, dont nous discutons ce matin, que la démocratisation culturelle a échoué, qu'on ne peut donc plus s'en servir pour justifier la dépense publique et qu'il faut trouver autre chose.

Ce qui me frappe dans l'ensemble du champ politique -- et c'est plus regrettable à gauche car c'est en partie de là que cela vient, si je puis dire -- c'est l'incapacité à produire un contre-discours ou un discours répondant aux fausses évidences de la rhétorique réactionnaire -- pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Albert Hirschman -- qui a asséné à partir de la fin des années 80 et du début des années 90 que, de toute façon, cela ne sert à rien, que l'on peut supprimer les ministères de la Culture que, quoi que l'on fasse, le déclin de la lecture est inévitable, etc.

Je pense qu'il y a aussi une responsabilité partagée de manque d'un discours intellectuel et politique qui puisse servir effectivement d'alternative. On peut ne pas se résigner à cela et on peut aussi le reprendre d'une autre manière. Cela a déjà été évoqué ce matin : la démocratisation, c'est aussi un processus. Ce n'est pas le résultat en tant que tel qui doit servir d'alpha et d'oméga à l'évaluation de l'ensemble de ce qui se passe dans le domaine culturel, mais c'est une visée. Il faut peut-être reprendre positivement ce que l'on a ou ce qui a été, dans la rhétorique politique au moins, un peu facilement mis de côté comme archaïque, dépassé, etc.

**Une Intervenante.-** Vous parliez historiquement des alliances locales qui avaient inventé ou initié de nouvelles formes. À votre connaissance, y a-t-il de nouvelles générations ou de nouveaux groupes qui sont en train de réfléchir à autre chose ?

**Vincent Dubois.-** Il y a évidemment des gens qui réfléchissent et qui essaient d'inventer de nouvelles formes. Il y en a dans la salle. Ce qui est sans doute beaucoup moins évident, c'est de réunir les conditions dans lesquelles ces formes d'innovation, d'utopies réalistes puissent trouver un écho de la part des élus locaux, qui sont souvent exposés à des urgences plus pressantes -- et peut-être aussi pour des raisons sociologiques, en fonction des modalités de leur recrutement. Chacun le sait, on a chacun un certain niveau de responsabilité. Il y a moins d'élus locaux qui émanent du monde associatif, par exemple. On assiste à une forme de professionnalisation du monde de la politique qui fait que le lien quasi naturel qui pouvait être établi entre des élus locaux et une base militante s'est très fortement distendu.

Qu'il y ait des idées et des perspectives locales intéressantes, je n'en doute pas. Que ces initiatives puissent trouver un relais politique dans le contexte de ces fameuses contraintes budgétaires dont on nous rebat les oreilles chaque matin, là, je suis en revanche un peu moins optimiste.

Pierre Moulinier.- Je suis un ancien du ministère. J'étais, il y a une quinzaine de jours, à la conférence de presse de la FNCC -- Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture. J'ai d'ailleurs écrit un livre sur leurs cinquante ans à l'occasion de ce cinquantenaire. Ce qui était intéressant, c'est qu'il y avait un poète et une ancienne ministre et néanmoins sénatrice, qui ont invoqué l'idée qu'il fallait donner du sens à la culture. Le mot a été repris plusieurs fois. Le contre-modèle du modèle économique, c'est le modèle du sens. Il y a beaucoup de gens qui disent qu'il faut redonner du sens à une politique qui n'en a plus, etc. Que peut-on en faire ? Cette conférence de presse était un peu une occasion d'adresser les idées de la Fédération aux candidats à l'élection présidentielle. Dans le fond, tout le monde était d'accord pour dire qu'il fallait redonner du souffle et du sens. Mais, concrètement ?

**Vincent Dubois.-** Je me sentirais peut-être obligé de répondre si j'étais candidat à la présidentielle, mais ce n'est pas le cas. Je pense que c'est effectivement une question, mais je n'ai pas de réponse particulière, si ce n'est que je pense que cette question est importante.

**Stéphane Gornikowski.-** Compagnie générale d'imaginaire.

Puisque vous n'êtes pas candidat aux présidentielles je vais vous poser une question en tant que politiste. J'ai eu l'occasion de rencontrer la semaine dernière une personne qui travaille à Culture Montréal, qui m'a expliqué comment cet organisme était, au niveau d'une métropole d'à peu près deux millions d'habitants, un organisme de lobbying en faveur des politiques culturelles qui rassemblait des professionnels de la culture et des citoyens lambda. Cela m'a paru différent des formes de mobilisation d'acteurs que je pouvais connaître en France, d'autant plus que, ayant eu l'occasion de discuter de tout cela avec des professionnels du secteur culturel, et j'ai plutôt l'impression d'une forte réticence à ce genre d'ouverture ou de mobilisation commune.

J'aimerais avoir votre point de vue sur ce type de mobilisation. Je ne sais pas si vous connaissez l'exemple de Culture Montréal.

**Vincent Dubois.-** Je ne connais pas l'exemple auquel vous faites référence. Le mode de fonctionnement de l'action culturelle au Canada et en particulier au Québec, renvoie à des formes de gestion un peu communautaires où les modèles de coproduction des politiques publiques, de façon plus générale, renvoient à une tradition beaucoup plus fortement présente qu'en France. Il y a donc une base sociale sans doute mobilisable beaucoup plus facilement qu'ici, où je suis assez peu optimiste quant à la capacité à mobiliser les citoyens lambda -- pour reprendre votre expression -- pour la défense d'une politique de la culture, dans la mesure où, comme je l'ai un peu évoqué également, ces politiques se sont aussi installées et développées dans le même temps qu'un processus de professionnalisation des activités culturelles, qui a aussi été assez fort et qui a fait que, en partie, les politiques culturelles sont définies dans un dialogue entre des autorités publiques et des représentants proprement professionnels qui défendent légitimement les intérêts de leurs professions.

Je n'ai pas d'exemple en tête de ces mobilisations plus mixtes associant des citoyens. Il pouvait y en avoir dans les années 70. Aujourd'hui, compte tenu de ce qu'est le militantisme associatif et de ce que peut être la distance entre les organisations professionnelles et des citoyens eux-mêmes peu organisés, je pense que l'expérience à laquelle vous faites allusion est difficilement transposable.

**Leyla Dakhli.-** Merci beaucoup. (*Applaudissements*)

Peut-être pourrions-nous trouver quelques pistes pour les discussions en cours.

*Fin du premier débat : 14 h 53.*

Reprise à 14 h 54.

## La culture, un plaisir qui s'apprend

**Leyla Dakhli.-** Catherine Portevin, journaliste à *Philosophe Magazine*, va animer la table ronde.

**Catherine Portevin.-** Il est question aujourd'hui de transmettre, d'enseigner, de communiquer.

En réfléchissant à cette thématique, je me suis dit que c'était finalement une manière assez paradoxale d'assumer l'histoire de la politique culturelle en France, malgré les ruptures dont vient de parler Vincent Dubois, car le ministère de la Culture a été attaché à l'Éducation, puis à la Communication, puis, quelquefois sporadiquement à l'Environnement -- il n'a jamais été rattaché aux Affaires sociales, pour l'instant, Dieu merci --, il a été rattaché à la Jeunesse et aux Sports. Tout cela, c'est une histoire qui peut s'assumer dans un continuum que l'on peut appeler l'action culturelle.

Je sais qu'entre vous, les mots ont du poids, ont leur passé, ont leur signification et génèrent leurs propres critiques. Volontairement, je me placerai dans une extériorité, de façon à pouvoir nommer les choses.

Ce qu'on peut appeler action culturelle, c'est ce qui ne se voit pas, le non-spectaculaire dans le spectacle, c'est-à-dire cette politique de petits pas qui consiste d'abord à se rapprocher : se rapprocher des territoires, se rapprocher de ce qu'on appelle le public et que Chantal Lamarre ici présente préfère appeler, à juste titre, les gens, les habitants, les personnes.

Nous allons donc parler de la proximité : se mettre à proximité des gens là où ils sont, jusqu'à les toucher.

Il sera donc question ici de la culture sur le terrain.

Nous verrons que le terrain déborde largement la scène du théâtre national. C'est l'école, c'est la place publique, c'est la rue, c'est la ville, c'est la salle de sport, c'est le jardin, ce sont les églises même, nous racontera Chantal Lamarre.

Quand la culture dite populaire se confond avec les objets de consommation, quand l'éclectisme même des pratiques culturelles demeure une marque de distinction sociale, quand l'école républicaine fabrique de plus en plus d'exclus, faisons le pari que l'action culturelle n'en est que plus urgente.

Il sera donc question entre nous à la fois de mettre la culture au cœur du projet éducatif, de l'articulation entre l'art et la culture, de la ville, du rêve et de la curiosité, de pratiques et de savoir-faire, de créer des fidélités, de tisser du lien. Tout cela, on pourrait quand même l'appeler de la démocratisation culturelle, quelles que soient les évaluations que l'on peut en tirer.

Je vous présente donc mes invités :

À ma droite, Bernard Gerde, qui est enseignant et qui est cofondateur du CLEPT, Collèges et lycées élitaires pour tous, qui lutte contre le décrochage scolaire,

Chantal Lamarre, au bout de la table, qui est actrice, metteuse en scène et qui dirige, depuis vingt-trois ans maintenant, Culture Commune.

**Chantal Lamarre.-** C'est sans un CV pris sur interne. J'ai des homonymes au Québec : metteurs en scène, animateurs de radio, etc. Je ne suis que directrice de Culture Commune.

**Catherine Portevin.-** Donc directrice de Culture Commune depuis vingt-trois ans, qui est la scène nationale du bassin minier du Pas-de-Calais.

François Delarozière, qui est le directeur artistique de la compagnie La Machine, où il développe de nombreux projets dans le domaine du spectacle de rue et qui invente ces machines à rêver qui mettent en mouvement l'espace public, dont il nous parlera.

Enfin, Olivia Guillon, qui est maître de conférence en économie à l'université Paris 13, qui est spécialiste de l'économie de la culture et qui nous donnera enfin le point de vue indispensable de la réception des effets de l'évaluation possible de toutes ces politiques de petits pas.

Nous allons commencer avec Bernard Gerde, qui se dit l'étranger au domaine de la culture -- ce qu'il n'est pas vraiment.

Bernard Gerde, vous avez mis la culture au cœur de l'éducation, c'est-à-dire que le CLEPT, tel que vous l'avez intitulé, signifie Collèges et lycées élitaires pour tous. Pourquoi avez-vous choisi ce patronage, qui parle à tous ici de Vilar et de Vitez ?

**Bernard Gerde.**- Merci de me donner la parole et merci à ces rencontres de me donner l'occasion de prendre le risque d'affronter les gens de la culture, puisque suis modestement de l'éducation nationale. Néanmoins la culture, je la rencontre de temps en temps dans ces espaces un peu fermés, car l'école n'est pas toujours ouverte, que nous propose l'éducation nationale.

Effectivement, dans le "élitaire pour tous", un hommage est rendu à Jean Vilar et à Vitez, mais, pour nous, en le mettant au fronton du CLEPT, bien avant que Jacques Lang n'écrive son livre reprenant le même titre, puisque nous avons décidé de prendre cet intitulé dans les années 95, nous avons délibérément, de notre part, le désir de prendre en compte une chose très importante. Je suis content de pouvoir en parler aujourd'hui, dans les dix très courtes minutes qui me sont imparties : le public auquel je m'adresse -- et le mot public ne me gêne pas, là, pour l'établissement scolaire dans lequel j'interviens -- qui m'est confié est un public qui a été jugé très tôt dans sa scolarité comme ne devant pas prétendre à des études d'enseignement général.

Ce sont des jeunes qui, pour la plupart d'entre eux, par orientation successive, ont quitté ce qu'ils appellent, eux, la voie royale ou la voie normale de l'éducation nationale.

Quel rapport avec l'élitaire ? Tout simplement, quand on interroge ces jeunes qui ont quitté rapidement, pour des filiérisations multiples, la voie royale, ils disent que, finalement, aux endroits où ils se trouvent, il y a un déni de leurs capacités qui est très clairement repérable par eux, parce qu'une grande partie de ce qui fait culture ailleurs ne leur est pas proposé.

Je voudrais parler de trois choses qui ont très clairement participé à la création et à la naissance du CLEPT, qui est un établissement un peu symbolique aujourd'hui, puisqu'il est logé dans les murs de la Villeneuve de Grenoble, funestement célèbre, puisque le chef de l'État y a fait son discours de Grenoble -- c'est une manière de territorialiser mon propos, puisqu'on parlait des territoires il y a un instant.

Il y a dans cet établissement des jeunes qui font partie des petits frères de ceux qui, en 1999, avaient été conviés par Philippe Meirieu, chargé par un ministre de l'Éducation nationale qui n'a pas laissé de bons souvenirs, Claude Allègre, de mener une consultation nationale en direction des lycées. Dans cette consultation, les lycées professionnels n'avaient pas été oubliés, mais ils avaient eu droit à un questionnaire spécifique, et ils ont profité de l'occasion qui leur était offerte pour répondre massivement à une question qui ne leur était pas posée. Comme un certain nombre d'acteurs du CLEPT ont donné un coup de main à Philippe Meirieu pour dépouiller toutes ces réponses, nous avons pu vérifier cette affaire.

Ils ont répondu à cette question qui ne leur était pas posée par une autre question, très impertinente : pourquoi étaient-ils les seuls, alors même qu'il y avait des terminales de lycée professionnel, à être privés d'enseignement de la philosophie. Ils en profitaient aussi pour demander pourquoi il y avait, finalement, très peu d'établissements scolaires lycées professionnels qui bénéficiaient d'un enseignement artistique/arts plastiques.

Cela a été mon premier choc.

Mon deuxième choc a été le suivant. Dans ma carrière, j'ai eu la possibilité de saisir l'opportunité d'une première expérimentation, qui s'appelait FRAQ -- Formation Rhône-Alpes de qualification -- qui s'adressait à des jeunes de lycée professionnel inassimilables par l'école et, dans le rapport que j'ai eu à écrire, au bout de cinq ans dans cette structure, je parle d'eux en disant que ce sont refuseniks, et je parle du dispositif qui avait été conçu pour eux comme un lieu de décontamination des élèves irradiés.

Or, quand je les ai rencontrés la première année -- je suis par ailleurs professeur de lettres --, ces jeunes sont venus me voir au bout de trois mois et m'ont dit : « Monsieur, vous n'avez jamais enseigné en lycée professionnel ? ». Ce qui était vrai. Je leur ai dit « En effet, mais à quoi l'avez-vous vu ? » Ils m'ont répondu : « L'année dernière, avec les professeurs de français, nous travaillions sur des bons de commande la Redoute ». Moi, je travaillais avec eux sur « Un Cœur simple » de Flaubert. Ils m'ont dit « On n'y arrivera jamais ». Cela a été mon deuxième choc.

Le troisième choc a été, dans les mêmes années 90, la lecture du livre de Bourdieu « La Misère du monde », où il fait la démonstration assez implacable qu'il y a, au sein de l'école, des exclus de l'intérieur.

Les exclus de l'intérieur dont je souhaiterais vous parler aujourd'hui, ce sont les exclus de la culture. Les jeunes qui viennent au CLEPT réclament de la culture.

Le CLEPT est né, en tant que projet, comme utopie concrète, dans les années 1995-96 et, avant d'accueillir les jeunes, il y a eu un long moment de traversée du désert et ce n'est finalement qu'au bout de trois ou quatre rencontres de ministre, que le quatrième qui nous a reçu nous a dit oui. Il est aussi un peu connu dans le monde de la culture, puisque c'était Jack Lang, qui était à cette époque ministre de l'Éducation nationale en septembre 2000. Le CLEPT est donc né à ce moment-là.

Les résultats du CLEPT aujourd'hui sont extrêmement probants, que l'on regarde du côté du qualitatif ou du quantitatif. Et le résultat que nous avons avec ces jeunes que nous rescolarisons, au baccalauréat, mais aussi en termes de réussite et même de mentions et de post-bacs, sont tout à fait élogieux. Or ce sont des jeunes qui avaient été promis à un destin scolaire où, faute d'intelligence -- c'est en tout cas comme cela qu'ils le recevaient --, il fallait qu'ils se contentent de « *l'intelligence de la main* ». C'est une formule de Raffarin quand il était Premier ministre, pour dire qu'il y avait une égale dignité entre ce que proposaient les lycées professionnels et ce que proposaient les lycées d'enseignements généraux -- je n'ai d'ailleurs jamais vraiment su si l'intelligence du chirurgien est celle de la main ou l'autre...

La première chose que m'ont dite mes élèves de FRAQ qui étaient en LEP quand je les ai rencontrés -- j'ai énormément d'admiration pour mes collègues d'enseignement professionnel ; je suis formateur et je vais très souvent les rencontrer pour des formations dans leur établissement ; ne vous trompez donc pas sur mon propos --, cela a été : « Vous savez, monsieur, LEP, c'est le début de léproserie ». Je vous dis cela pour vous montrer le divorce qu'il peut y avoir entre le discours chic d'un Raffarin et le discours choc des élèves qui, de temps en temps, éprouvent cette indignité à fréquenter des savoirs qui n'en sont pas.

Ils ont donc vraiment besoin de culture et, au CLEPT, il y a des ateliers culturels et éducatifs. Ces ateliers sont au nombre de neuf. Je ne vais pas tous les énumérer, mais il y a de l'archéologie, de l'urbanisme, du théâtre. Nous avons l'énorme chance de voir Chantal Morel régulièrement venir animer l'atelier théâtre du CLEPT. Elle est en ce moment aux Amandiers de Nanterre avec une pièce assez formidable. Elle est sublime aussi dans la manière dont elle accompagne nos jeunes. Et ce que nous demandons à ces ateliers, comme quand nous avons rencontré Chantal Morel, ce n'est pas de venir à trois faire du théâtre au sein du CLEPT. Ce que nous souhaitions, c'était déscolariser au maximum la proposition qu'elle allait faire à nos élèves. Nous voulions qu'elle les invite à pénétrer dans un univers, nous voulions qu'ils fassent une rencontre.

Si je devais donner une définition très rapide – puisque j'ai très peu de temps --, de la culture telle que nous la concevons au CLEPT, c'est une rencontre. Une rencontre des grands textes, certes, une rencontre d'univers culturels qui sont autant de fenêtres qui s'ouvrent sur l'intelligibilité du monde, une rencontre d'autrui dans sa différence la plus radicale et surtout, pour nous, la rencontre de soi.

Les ateliers culturels du CLEPT ont comme vocation de permettre à ces jeunes de se reconstruire une intériorité. La définition la plus forte, pour moi, de la mission de la culture, c'est cela, permettre aux jeunes de se construire une intériorité dont on a tellement besoin quand on est dans les mille périls que la vie d'aujourd'hui leur propose.

La culture, elle est donc dans les ateliers culturels et éducatifs.

Elle aussi dans un autre lieu qui est très important pour nous, où ils vont construire avec nous ce que nous appelons la culture du débat : débattre, c'est penser collectivement les différences, et les élèves du CLEPT ont dans leur emploi du temps une heure par semaine de ce qu'on appelle les groupes de base. Le CLEPT est un établissement collégial et, toutes les semaines, dans un ordre du jour qui a été co-prévu par les élèves et les professeurs, nous débattons au sens où je l'ai dit tout à l'heure, et nous pouvons débattre de questions qui peuvent concerner le devenir du CLEPT et de son amélioration, mais, comme nous sommes aussi des citoyens, de ce qui se passe dans notre cité et aussi autour de nous dans le monde qui nous environne.

Nous déplorons bien sûr que l'éducation nationale et le ministère de la Culture soient dans des étanchéités institutionnelles considérables, que nous constatons dans nos pratiques régulières. Nous regrettons aussi le fait que, quand nous avons rencontré notre recteur au moment où le projet était adoubé, alors que nous lui avons proposé tous les aspects de notre projet, y compris la dimension politique culturelle de notre projet, il nous a dit : « L'éducation nationale va vous donner les postes. Pour tout le reste, c'est du surcoût, et ce surcoût il faudra que vous le financiez autrement. »

J'aimerais que la culture ne soit plus un surcoût dans l'école. (*Applaudissements*)

**Catherine Portevin.**- Merci beaucoup. Entre vous et Chantal Lamarre, il va avoir des ponts assez faciles à établir.

Chantal Lamarre, vous êtes sur un territoire particulier. On pourrait même reprendre le terme de Bernard Gerde qui parlait de ses élèves irradiés. Vous êtes sur un territoire irradié culturellement et socialement...

**Chantal Lamarre.**- Silicosé.

Le territoire en question, c'est le bassin minier du Pas-de-Calais, qui représente à peu près 650 000 habitants.

Culture Commune a commencé par une étude commanditée par le conseil général, qui voulait que je fasse un festival dans le bassin minier. En connivence avec la région, la DRAC et aussi les gens du conseil général, j'ai plutôt réalisé une étude de faisabilité d'un projet de développement artistique et culturel en phase avec les enjeux de transformation de ce territoire, et surtout qui décline une ambition pour la population.

C'est là que nous allons nous retrouver, car le projet de Culture Commune est profondément inspiré de l'éducation populaire, revendiquée telle qu'au sortir de guerre -- on a dit « La culture comme rempart contre la barbarie ». On a aussi parlé tout à l'heure de développement communautaire au sens québécois du terme. J'avais beaucoup étudié le développement communautaire et notamment dans toute sa dimension "prise en charge de soi" et "construction collective d'actions dont on est les premiers concernés". La deuxième source d'inspiration, c'est Bourdieu. Pour moi Bourdieu a été une révélation.

Notamment, il me semble que le projet de Culture Commune a pu vraiment s'exercer parce que nous sommes partis d'une connaissance très approfondie du territoire, de son histoire, des gens, des politiques, et c'est abyssal. Ce n'est jamais fini. On continue toujours à apprendre et à connaître.

J'ai commencé à interroger le territoire sous l'angle du paradigme bourdieusien selon lequel une classe en exploite une autre. Et c'est un regard assez efficace pour délier des noeuds qu'on peut appeler gordiens, notamment ceux du couple humiliation/dignité, celui de la remise de soi et de la difficulté à se positionner et de se représenter le monde, au sens des déterminismes.

Je me suis donné comme objectif de lutter contre tous les déterminismes, toutes les violences symboliques, la première violence symbolique, celle contre laquelle je me suis battue et contre laquelle je continue à me battre, étant celle des gens qui disent « L'art, ce n'est pas pour moi » parce que, pendant un siècle, on leur a dit que ce n'était pas pour eux. C'est à partir de ce sens-là que j'ai commencé à m'attaquer à ce territoire, qui était quand même vertigineux -- pas toute seule, évidemment.

Comme j'ai commencé à le dire tout à l'heure, on peut parler d'un territoire en résilience actuellement, car on est tombé dans une telle souffrance, une telle rupture que, effectivement, on ne peut que se reconstruire. Cela dit, on ne peut se reconstruire que quand tout le monde a envie qu'on se reconstruise. Or, toutes les vies, on les vit en même temps que l'ensemble du territoire français, européen et mondial et, à chaque fois, on a l'impression qu'on redescend de plusieurs marches à chaque fois qu'on essaie de relever la tête.

C'est un territoire dans lequel il va y avoir le Louvre-Lens. Vous comprendrez à quel point je suis en colère : depuis six ans, on nous dit que Louvre-Lens sera une opportunité de développement économique du territoire. Cela rejoint complètement nos constats et nos interrogations. C'est contre tout cela que je m'insurge actuellement. Il est vrai que le travail de Culture Commune a consisté dès le départ à dire que nous n'aurons pas de salle de spectacle dans un premier temps, mais nous allons organiser, dans la proximité, partout où cela est possible, la rencontre entre les gens et les artistes.

Il y avait un enjeu important de développement des politiques culturelles communales. À l'époque, quand j'ai commencé, il n'y avait que le Centre dramatique de Béthune, qui, de plus, avait été imposé dans le cadre de la décentralisation, en 1982-84. Il n'y avait pas d'artistes professionnels et il n'y avait presque plus de pratique amateur. Il n'y avait plus un seul concert de rock. Enfin, bref, il y avait beaucoup à faire, notamment pour convaincre les élus que la population avait le droit et apprécierait d'avoir, comme à Lille, comme à Paris ou comme à Arras, des pratiques théâtrales, musicales, des concerts de musique rock, etc.

C'est un travail qui a pris vingt ans et qui, aujourd'hui, a tout de même donné un résultat plutôt satisfaisant au niveau de l'aménagement du territoire : des théâtres, des professionnels des budgets, des adjoints à la culture. Cependant, nous ne sommes pas "rendus", comme on dit chez nous. Il y a encore beaucoup à faire et les changements de politique culturelle que l'on observe progressivement, même dans les collectivités territoriales, nous amènent à être extrêmement inquiets pour l'avenir, notamment pour cette action de développement culturel au plus près des habitants, car nous observons la non-augmentation, voire la diminution des budgets de fonctionnement. Or, on peut penser qu'avec ce type d'action, avec, sinon une certaine sérénité, du moins une certaine pérennité, on doit pouvoir avoir le temps de rentrer en confiance avec les gens, pour que les artistes aient le temps de la véritable rencontre. Et cela ne se fait pas en trois jours ni en trois mois, mais parfois en trois ans, quatre ans, dix ans. Or, actuellement, c'est de plus en plus remis en question. On nous demande de répondre à des appels à projets ou d'entrer dans des dispositifs.

Il faut savoir que si à peu près 15 % de notre budget va à l'action artistique ou à l'action culturelle qui est parfois extrêmement enchevêtrée, c'est aussi parce que nous allons chercher de l'argent partout : politique de la ville, appels à projets, etc. Mais ce n'est pas du tout satisfaisant. C'est un épuisement, à la fin. De plus, cela nous rend prestataire de services, et non plus co-constructeur des politiques culturelles.



Je vois aussi une tendance à faire disparaître les intermédiaires que nous sommes, les corps intermédiaires comme dirait Sarkozy. C'est-à-dire qu'aujourd'hui, toute la société civile est de plus en plus dans cette idée d'appels d'offres et d'appels à projets, et les collectivités sont de plus en plus des maîtres d'ouvrage et des maîtres d'œuvre, opérateurs de leurs propres politiques. À mon sens, c'est extrêmement dangereux pour la démocratie, car le jour il n'y aura plus que les politiques départementales, régionales et communales, il n'y aura plus beaucoup de place pour la contradiction artistique et la contradiction des acteurs.

En jeu, aujourd'hui, il me semble qu'il y a aussi cette place de la société civile et de nos structures indépendantes des collectivités, qui est à repenser complètement.

Je le dis car je le sens. C'est très prégnant. Quand on travaille sur un territoire aussi vaste et avec autant de collectivités territoriales et locales, on sent la tendance, même d'un certain nombre d'élus, à dire ce qu'ils n'auraient jamais osé jusque-là : « Ce serait bien que vous nous fassiez cela » ou « Après tout, je vous donne de l'argent, ce serait bien qu'en échange j'aie un peu plus ce dont moi j'ai envie ». Nous faisons évidemment de la résistance, il n'y a pas de souci. Mais il y a là un véritable danger dont je n'ai pas encore entendu parler.

Je terminerai sur un autre point. Nous n'avons pas de salle de spectacle, mais nous sommes en train de travailler sur la question d'une salle de spectacle sur notre site minier : La Base 11-19, qui est un lieu très symbolique auquel je tiens énormément, puisqu'il fait sens sur ce territoire. Nous avons un lieu de fabrication dans la salle des pendus, mais nous n'avons pas encore à ce jour la certitude que tout cela va pouvoir exister réellement, car vu le chemin parcouru et celui qu'il y a encore à parcourir, dans la situation politique nationale et internationale d'aujourd'hui, il y a de quoi être extrêmement inquiet.

Je peux continuer à aller faire des spectacles dans les églises et les salles de sport. 30 % de notre action s'exerce dans les salles publiques, mais nous avons maintenant aujourd'hui besoin d'un lieu pour continuer à exister et à prendre des risques que personne, de toute façon, sur le territoire, malgré tout ce travail, prendra, car les structures qui sont créées sont des structures municipales ou paramunicipales.

**Catherine Portevin.**- Vous vous appelez Culture Commune. Vous êtes sur une terre où il y a un fort électorat Front national. Vous travaillez sur ce patrimoine comme une manière de permettre aux populations de se réapproprier leur histoire. Pour autant, vous marchez sur un fil entre patrimoine et culture identitaire.

Pourriez-vous nous en dire un peu plus ?

**Chantal Lamarre.**- De plus, c'est un gros mot, chez nous. Il y a une maison identitaire de la Flandre qui s'est créée à Lambersart, une maison identitaire de l'Artois qui s'est créée à Auchel et même une maison identitaire qui va se créer à Bruay La Bussière en solidarité avec les mineurs. Je n'utilise pas ce mot "identitaire". Je ne peux pas. D'ailleurs, ce n'est pas tout à fait ce que je fais. Nous travaillons à ce que les gens qui sont sur ce territoire connaissent un peu mieux leur histoire.

Il s'est produit quelque chose, c'est que l'histoire officielle de ce territoire passe par une espèce de mémoire collective qui est extrêmement fermée, pesante et dramatisante. C'est l'histoire collective basée sur le mineur qui allait, un peu comme les sept nains, à la mine, qui était prêt à donner sa vie pour son camarade, qui vivait dans la solidarité, etc. « Et puis, toi, tu n'as pas connu. Donc tu ne peux pas comprendre ». C'était un peu comme cela qu'a été transmise l'histoire.

L'essentiel du travail que j'ai fait pendant ces vingt ans, c'est de redonner la parole aux individus et à leur histoire singulière, et à amener les artistes à s'en emparer et donc à se projeter et à émettre leur propre vision du monde -- ce qui fait que ce décalage n'avait pas du tout une relation identitaire, mais une relation universelle -- et de resituer leur propre histoire dans le monde avec les autres. C'est ce que fait notamment Guy Allouche, notre artiste associé. C'est le travail d'une vie. Mais surtout pas identitaire.

Il y a un souci sur ce territoire, c'est qu'il n'y a pas de mixité sociale. Il y a 650 000 habitants, mais c'est une population majoritairement ouvrière et employée. D'ailleurs, les déplacements pendulaires entre la métropole lilloise et le bassin minier qui est juste au sud -- la ville la plus proche est à 30 km --, ce sont les ouvriers et les employés qui vont travailler dans la métropole lilloise et les cadres qui viennent travailler dans le bassin minier. On est dans ce rapport-là.

Il y a aussi aujourd'hui un vrai souci. On n'a plus envie de le dire car, à chaque fois, cela nous stigmatise un peu plus, mais il y a une paupérisation accélérée ces deux dernières années, qui est extrêmement visible. Et, cela, ce n'est pas avec des budgets de la culture en baisse que l'on peut aller au-devant de cet accablement, de cette souffrance, de cette déshérence que je constate maintenant de plus en plus sur le territoire. Cela se voit en particulier dans les établissements scolaires.

Nous travaillons évidemment avec un partenariat gigantesque, qui va des écoles à l'action judiciaire, en passant par les structures sociales, par les associations et même par des bénévoles. Nous avons un faisceau de partenariats sur le territoire exemplaire, toujours basés sur la volonté et du volontariat, de travailler et de partager le sens avec nous. Nous avons aussi des élus qui partagent ce sens-là, celle d'une culture libératrice, mais c'est de plus en plus dur.

Ce n'est pas un cri que je pousse, mais presque. (*Applaudissements*)

**Catherine Portevin.**- Merci pour ce cri.

François Delarozière, je ne sais pas quel cri vous allez pousser. Votre territoire, c'est la ville, l'espace public, et vous essayez de mettre le mouvement dans tout cela. Car ce que viennent de nous décrire nos deux autres invités, c'est aussi le drame d'une société trop figée, où les mouvements n'existent plus.

**François Delarozière.**- Nous allons en effet pouvoir parler du mouvement.

Ce que je vous propose, c'est de vous présenter qui nous sommes et la compagnie.

Je suis donc François Delarozière, directeur artistique de la Compagnie La Machine.

Je vais vous montrer quelques images, car, au cœur de notre monde, c'est l'image. Elles sont autour de nous. Pendant que je vais parler, quelques images vont défiler qui n'auront peut-être rien à voir avec ce que j'expose, mais c'est important car cela vous permettra de rentrer dans l'univers et de peut-être mieux comprendre mes propos.

La compagnie La Machine a été créée en 1999 et a deux ateliers, l'un à Tournefeuille, tout près de son siège social, près de Toulouse, et l'autre à Nantes, le plus gros, un atelier de construction au cœur de l'île de Nantes. Elle mène un travail dans l'espace public qui concerne en premier lieu le théâtre, l'urbanisme et l'architecture, et nous avons aussi une activité de prestataire de services pour le spectacle vivant. Nous pouvons faire un décor d'opéra, une construction événementielle -- tout ce qui ne touche pas directement à notre univers artistique, mais qui met en jeu nos compétences techniques.

L'axe de recherche que nous développons actuellement s'intéresse au mouvement et à son expression dans l'espace public. Je me suis rendu compte quand j'étais étudiant aux Beaux-Arts qu'un objet assemblé de manière inerte pouvait, par son mouvement, raconter des histoires et être expressif, car le mouvement, c'est une des expressions de la vie et que, grâce au mouvement, on peut fabriquer de l'émotion. Nous nous servons donc de nos machines pour provoquer des sites, des rites qui vont générer de l'émotion. C'est pour cela que nous essayons de créer un théâtre de machines.

Notre démarche est citoyenne. Nous sommes associatifs, et notre démarche cherche notamment à révéler la ville à cause demain en nous projetant, en tant que citoyens, dans ce qui pourrait un peu perturber l'ordre des choses : comment fonctionnent les villes et quel est leur rythme ? Notamment, pour beaucoup d'entre nous, traverser la ville, c'est aller du lieu de vie au lieu de travail et au lieu de consommation, et cela s'arrête un peu là.

La ville peut être un espace public. Je parle de l'espace partagé. L'espace commun peut être tout autre chose. C'est comme cela qu'est né le projet de l'île de Nantes.

La compagnie embauche à peu près 50 constructeurs à l'année par jour en équivalents temps pleins. Nous pouvons être 150 ou 20 personnes, et nous sommes peu subventionnés, à hauteur de 3 %, par l'État, la DRAC pays de Loire et la région pays de la Loire. Nous avons aussi un club qui réunit des entreprises, avec lesquelles nous travaillons souvent, qui s'appelle Le Moteur et qui permet aux entreprises de participer à nos recherches et à nos aventures.

Nous, la compagnie, considérons l'acte de construction comme déjà un acte théâtral. D'abord, notre atelier est visible depuis le belvédère. Le public peut y accéder et voir nos machines en construction dans l'atelier. Ensuite, il y a une autre forme de spectacle, qui est le spectacle lui-même, un événement qui va durer deux, trois, quatre jours dans une ville, assez spectaculaire, avec de la musique, une mise en scène, des machines, en un temps très concentré qui peut réunir peut-être 100 000, 30 000, 20 000 personnes. Et nous considérons ensuite que nos objets, nos machines ont une vie après le spectacle et sont des objets en mouvement, des sculptures vivantes qui racontent leur propre histoire. Notre relation au public va donc commencer au moment de la construction et va finir lorsque les machines dorment dans les hangars, en quelque sorte. On peut venir les voir et les apprécier, et elles restent expressives comme des structures en mouvement, des sculptures vivantes.

Je parle de cela car cela explique notre relation au public en général et la façon dont nous partageons le savoir.

Nous avons donc implanté notre atelier au cœur de Nantes, sur l'île de Nantes, qui est un territoire qui fait 5 km de long et 1 km de large, et qui est le projet de vie de la métropole. C'est un territoire qui accueillait les chantiers navals et qui est en train de se transformer. Cela a commencé il y a dix ans avec Alexandre Chemetoff et cela va continuer pendant encore vingt ou trente ans. Et l'atelier est dans la ville et n'a pas d'extérieur. Dès qu'on fabrique une machine, si on veut répéter avec elle, on ouvre les portes de l'atelier -- qui font 12 m de haut par 7 m de large, et on se retrouve sur l'espace public. On demande aux journaux de ne pas trop prendre de photos et aux citoyens de ne pas en mettre sur le web, et on répète nos spectacles en plein cœur de la ville, comme si on le faisait sur le parvis de La Villette -- pour donner une image parisienne. C'est donc un atelier au cœur de la ville.

Surtout, nous développons quelque chose d'un peu nouveau dans notre activité et que nous avons expérimenté à Calais lorsque nous avons été invités par Francis Peduzzi pour Libertés de séjour : nous donnons à nos machines le droit de changer de statut, c'est-à-dire de passer de machines de spectacle -- machines qui interviennent dans un grand spectacle --, à machines citoyennes. Elles peuvent prendre une fonction citoyenne, devenir transport en commun, transport public, et c'est comme cela que nous pouvons changer de temporalité, changer de théâtralité, changer de public et changer de territoire.

C'est intéressant, et c'est ce qui s'est passé à Reims quand nous y avons inauguré la nouvelle rame de tramway avec une araignée qui est arrivée sur la cathédrale. Elle a passé trois jours dans la ville, et, à l'issue des trois jours, elle a voulu s'endormir au pied de la cathédrale et a changé de statut : elle est devenue machine de ville et, là, elle se réveillait cinq fois par jour, et on prenait au hasard une dizaine de personnes du public, on les mettait à dos d'araignée, qui était équipée d'un petit balcon, et l'araignée se promenait sur le parvis de la cathédrale, révélant tout ce pourtour de quartier, puisqu'on fêtait les 800 ans de la cathédrale de Reims. Elle changeait donc de statut, et c'était un autre théâtre : quelque chose de quotidien. Les gens peuvent s'organiser, venir en bus. Les écoles peuvent venir. On est sur un autre temps.

Cela nous permet de toucher des publics différents et nous nous retrouvons aussi face à des enjeux économiques différents.

Un mot sur nos objets et les savoir-faire autour de nos objets.

Je ne suis pas intéressé par le résultat spécifique de l'objet. Ce qui crée la nature de nos machines et de nos objets tient dans le processus. Quand je fais un dessin, c'est un peu comme en Jazz : un bassiste va donner une première ligne de basse en jouant quelques notes et tous les autres vont venir ensuite jouer leur partition, avec leur créativité et leur sensibilité. Pour nous aussi, quand je fais un dessin, il a pour rôle de donner un cadre. C'est la première pierre d'une architecture et, là-dessus, les constructeurs -- les collaborateurs, comme je les appelle --, les ingénieurs, les chercheurs, les sculpteurs, les chaudronniers quelquefois les comédiens-chaudronniers viennent, de leur savoir-faire et avec leur sensibilité, modifier le contour de l'objet et l'enrichir.

Ainsi, un objet, qui sera construit en un ou deux ans, va s'enrichir de milliers de gestes sensibles. On retrouvera dans la structure ces gestes qui sont gravés dans la matière, puisqu'on ne ferme pas les machines. On voit le châssis et la mécanique, et la machine va raconter l'histoire de ceux qui l'ont construite.

C'est pour cela que nos machines ne sont pas reproductibles ou imitables, car, sinon, il faudrait changer les gens qui les font. C'est ce savoir-faire que nous développons, puisque nous embauchons trente-cinq corps de métier dans l'atelier : l'électronicien, le technicien, le soudeur, le chaudronnier, le menuisier, le serrurier, l'ébéniste, le mécanicien, etc.

Comme nous travaillons sur des objets uniques et que chaque fois est une aventure unique, nous avons énormément de demandes de stages de gens qui veulent participer et s'enrichir de cet univers.

Ce que nous cherchons avant tout à faire quand nous construisons, c'est faire de ce geste de fabriquer et du travail exécuté un geste de sculpture. J'utilise le terme de sculpture simplement dans ce sens : si je manie de la matière, je travaille la matière et je m'arrête, je regarde ce que la matière me raconte, et ce que la matière me raconte me revient et modifie mon geste. Pour moi, c'est cela, le sculpteur, c'est celui qui va dialoguer avec la matière et dont les gestes vont changer.

Nous recevons par exemple 90 stagiaires par an de l'école Boulle et d'école d'ingénieurs toute discipline confondue, des gens qui viennent passer entre trois semaines et trois à six mois dans l'atelier. Nous faisons énormément de visites de l'atelier. Nous avons avec la région un dispositif où ce sont des publics fragiles, notamment des gens qui ont perdu pied, qui viennent, qui entrent dans l'atelier, qui se retrouvent face à un bestiaire incroyable, qui se rendent compte que chaudronner et souder peut être autre chose que l'image que nous donne l'industrie de ces métiers.

Je vais prendre l'exemple d'une collaboration assez récente. Il montre que, souvent, quand on monte un spectacle ou un projet, on écrit le spectacle et on va à la recherche de financements. Là, on prend son sac à dos, on va au ministère, à la région, au département, voire la ville, la communauté urbaine, on voit qui peut mettre quoi et on essaie de montrer son projet de cette manière. C'est un parcours du combattant.

Là, c'est un projet pour lequel j'avais dessiné un engin aéroporté qui s'appelle l'Aéroflorale II, pour l'exposition végétale. C'est un engin qui fait 15 m de haut, qui transporte des végétaux et qui atterrit dans la ville du jour au lendemain avec onze chercheurs à son bord et qui s'installe quatre jours dans la ville. C'est une serre de jardin chargée de végétaux qui fournissent l'électricité à l'engin pour voler. J'ai dessiné ce projet et j'en ai fait un sujet de mon enseignement. J'enseigne en effet en scénographie à l'école d'architecture de Nantes. Les étudiants de scénographie ont travaillé sur ce projet dirigés par moi et ont fabriqué et inventé des machines. Comme je présente ce projet à l'école d'architecture celle-ci a mis 10 000 € dans une convention. De plus, nous avons une convention avec l'Afpa de la région Pays de Loire qui développe un projet intéressant qui s'appelle le chantier-école. Ce projet consiste à faire valider les acquis des apprentis de l'Afpa en allant passer six mois à apprendre la soudure en associant un projet artistique à leur démarche de fabrication de production. Là, l'Afpa a fourni 20 000 € en matière qui a servi d'exercice aux élèves soudeurs de l'Afpa, qui ont travaillé dans leurs ateliers, nous ont fourni des pièces, sont venus avec nous assembler la machine et sont venus ensuite en spectacle voir le résultat.

Cela donne au geste de la soudure et de la chaudronnerie un autre sens. Ils ont fait à peu près six fois plus de travail que normalement et il y a eu 100 % de réussite sur le premier dispositif.

Pour l'exposition végétale, cette collaboration est allée assez loin et, au final, la DDTS a aussi mis de l'argent dans le projet. Nous l'avons aussi emmené à l'école d'architecture au Bauhaus de Dessau, en Allemagne, où s'est faite la première. Cela a été une grande aventure avec des étudiants et des professionnels.

Le spectacle s'est donc complètement monté de cette façon-là.

Dernière chose, nous travaillons actuellement sur l'accompagnement de projets urbains assez intéressants. Nous fabriquons des objets qui vont accompagner le développement d'un quartier ou d'un futur morceau de ville. Nous sommes en ce moment beaucoup en relation avec des urbanistes sur un projet à Toulouse où un morceau de ville va s'inscrire le long de la piste de l'Aéropostale d'où ont décollé Mermoz et Saint-Exupéry. Là, demain, va se construire un quartier que nous accompagnons en installant une espèce de grande écurie de machines et en fabriquant des machines spécifiques pour ce quartier.

Nous faisons la même chose avec Alexandre Chemetoff à La Roche-sur-Yon. La place centrale de La Roche-sur-Yon, la place Napoléon, est transformée. Alexandre Chemetoff va y faire des bassins. Nous, nous fabriquons un bestiaire qui va habiter dans les bassins, et ce bestiaire sera mis en mouvement par le public. Ce sera gratuit dix heures par jour tous les jours de l'année, et nous allons accompagner de nos spectacles l'aventure du chantier qui va durer pendant un an, en révélant les gestes des ouvriers comme la mise à l'eau des poissons dans le bassin, comme un rituel que nous allons accompagner. C'est un exemple.

Enfin, un dernier exemple. Nos projets sont assez monumentaux : on parle souvent de millions d'euros. Cette activité-là, qui est liée à l'urbanisme, a permis d'accéder à des financements normalement utilisés pour les routes et les rondpoints pour l'aménagement public. Il est indécent d'investir 500 000 € dans la fabrication d'un spectacle ou dans une programmation, mais, pour un rondpoint, 500 000 €, cela passe complètement inaperçu et paraît tout à fait naturel. C'est donc très intéressant pour nous d'accéder à cet univers, car nous arrivons à fabriquer nos projets dans cette économie-là, qui n'est plus l'économie de la culture, mais celle de l'aménagement urbain.

**Catherine Portevin.**- Merci beaucoup.

Malgré la différence, vous vous situez dans l'économie et l'aménagement urbain, mais toujours dans le domaine de la culture, et vous avez tout de même des points communs avec ce que font Chantal Lamarre et Bernard Gerde dans le sens où l'on retrouve dans votre discours le terme de rencontre, d'appropriation, de savoir-faire. C'est le même mouvement.

**François Delarozière.**- Tout à fait. C'est la même démarche avant tout. Nous passons à peu près 60 % de notre vie au travail. Il est intéressant de nous poser cette question : quel sens a le travail, cela ne doit-il pas être quelque chose d'enrichissant pour soi et pour les autres dans le domaine du partage ? C'est pour cela que la façon dont nous construisons intègre cette dimension dont je parlais : collaboration et savoir-faire.

En fait, nous fonctionnons exactement comme l'industrie, mais dans un schéma d'organisation complètement différent puisqu'il n'y a pas de chef. Ceux qui conçoivent construisent, et c'est un partage des métiers et du savoir-faire. Ceux qui sont soudeurs deviennent aussi comédiens, manipulateurs. Il n'y a pas qu'une seule chose, mais toujours plusieurs choses à la fois. (*Applaudissements*)

**Catherine Portevin.**- Merci.

Olivia Guillon, vous avez la lourde tâche d'être économiste, fonction qui peut être un peu suspecte dans cette assemblée. En tout cas, vous travaillez sur ce qui est peut-être le plus difficile, c'est-à-dire la tentative d'évaluation de toutes ces politiques, sachant que cette question de savoir à

quoi cela sert, quels sont les résultats devient obsessionnelle aujourd'hui. Peut-être les outils de mesure deviennent-ils de plus en plus nécessaires.

Que vous inspirent ces expériences diverses que nous avons entendues ?

**Olivia Guillon.-** J'ai été frappée, depuis ce matin, de la place des préoccupations économiques dans le débat, même venant de personnes qui ne sont pas économistes et qui ne se revendiquent pas comme telles : des sociologues ou des acteurs de la culture. Je dis qu'il peut être important de donner aussi un autre point de vue que celui de l'économie comme contrainte comptable et financière, car on peut aussi envisager l'économie comme un levier. J'avais donc envie d'articuler ces deux aspects ensemble, plutôt que les opposer.

Avant d'entrer dans les détails, je voudrais dire que je trouve cette journée vraiment très intéressante dans son contenu. Et, dans son objet, je la trouve particulièrement pertinente en termes de défi lancé à la politique culturelle. Une étude très récente a été menée par deux économistes, Daniel Urrutiaguer et Philippe Henry, qui a montré que plus de la majorité des compagnies de spectacle vivant avaient une aire d'influence à l'échelle d'une région. Cela nous montre bien qu'on ne peut plus faire l'impasse sur la dimension territoriale dans le débat. Il me semble que toutes ces présentations l'ont bien montré.

L'autre remarque que je voudrais faire, et qui va me permettre de dire deux mots de la façon dont je mène mes recherches, c'est que, jusqu'à maintenant, on a beaucoup parlé des politiques culturelles menées par les autorités publiques. Mais avec ces différentes présentations, on voit aussi la part des institutions et des établissements qui mènent une politique culturelle, même si ce n'est pas la politique culturelle de l'État ou de la région. C'est plutôt par cette entrée-là que j'ai essayé de comprendre les politiques de la culture.

Je vais dire tout de suite que je ne répondrai pas du tout au défi de la manière d'évaluer la politique culturelle, car ce n'est pas vraiment comme cela que je l'ai abordée, mais plus sous l'angle de comprendre quels sont les mécanismes de fidélisation d'un public à une institution ou un établissement, car il me semble que c'est cette composante relationnelle qui est masquée par des statistiques agrégées -- sans relancer le débat de ce matin, car l'enquête sur les pratiques culturelles a par ailleurs de grands mérites. Il est sûr qu'avec des statistiques agrégées, on ne peut pas entrer dans le détail des relations qui se nouent entre un public local et une action culturelle d'un établissement et d'une compagnie.

C'est cela qui m'a intéressée et, pour reprendre le vocabulaire qui est employé à l'envi, il me semble qu'à des lieux culturels correspondent des chemins de public, des cheminements d'une expérience à l'autre, qu'à des territoires culturels correspondent des trajectoires culturelles venant des individus. À mon avis, une manière d'évaluer les politiques culturelles autrement que par des statistiques agrégées, c'est de comprendre comment l'on passe d'une expérience culturelle à l'autre et, pour répondre à votre expression, quels sont les petits pas qui permettent de passer du statut, par exemple, de spectateur occasionnel à celui de spectateur régulier, voire de participant à une expérience culturelle.

À travers les différentes enquêtes auxquelles j'ai pu participer, ce qui ressort est la difficulté à catégoriser de manière trop schématique des trajectoires culturelles. En fait, ce que l'on observe, c'est qu'il existe un ensemble de paramètres.

Pour moi, il y a trois types de paramètres :

- les paramètres sociodémographiques  
on ne peut pas nier que l'âge, le statut socioprofessionnel, le niveau d'études, etc. jouent dans la disposition d'un public à se fidéliser.
- les paramètres contextuels :  
comment fait-on la sortie culturelle, avec qui, par qui a-t-elle été conseillée, comment a-t-on connu le spectacle, etc.

- les paramètres attitudinaux  
quelles sont les attentes vis-à-vis du spectacle, avec quel "cahier des charges" le spectateur vient-il au spectacle.

Ces trois paramètres, qui décrivent toute une panoplie complexe d'attitudes différentes au sein d'une même audience, vont orienter les publics vers des comportements différents.

Une des manières de sortir du débat dans lequel on a l'impression que les sociologues ou les économistes demandent des résultats aux établissements et aux instituts culturels, c'est peut-être d'entrer dans le détail des relations entre le spectateur et l'établissement, en se disant que la nature de la relation de fidélité importe autant que le fait qu'un public soit venu tant de fois ou pas suffisamment au spectacle.

Voilà donc pour le type de méthode que je pense intéressante, en complément -- et non en opposition -- des statistiques nationales ou régionales qui évaluent la politique publique culturelle.

Le deuxième point sur lequel je voudrais revenir en partant de toutes les expériences que nous avons entendues est le suivant. Je pense qu'on peut voir l'économie à la fois comme une contrainte -- cela a été suffisamment exprimé ou souligné, et c'est une attitude tout à fait légitime et compréhensible, mais c'est une vision de l'économie comptable et financière -- et sous l'angle des relations individuelles à l'environnement, la relation d'agents économiques à leurs ressources et à leurs objectifs.

Sous cet angle-là, l'économie peut être vue comme un levier pour l'action culturelle et peut même servir de justification.

Pourquoi devrait-on justifier l'importance de la culture autrement que par elle-même ? Je souscris complètement à cette question. Il n'empêche que si l'on veut essayer de défendre un peu, dans le débat, l'action culturelle, on peut tout à fait partir de ce que vous disiez, monsieur Gerde, sur le fait que la culture, c'est se construire une intériorité, et cela renvoie à un débat qui est de plus en plus important aujourd'hui en économie, qui porte sur l'économie comme stimulation de l'humain dans une perspective de développement durable, c'est-à-dire qui va englober à la fois l'économique, le social, la santé et la culture.

Si l'on voit la culture comme cela, comme un pilier à part entière du développement durable, il me semble que l'on peut arriver à réconcilier des préoccupations relatives aux inégalités, aux discriminations, au développement économique au sens traditionnel et en même temps à la culture.

Je prêche un peu pour ma paroisse, mais il me semble qu'il ne faut pas complètement opposer une logique économique et une logique culturelle. Il y a vraiment la possibilité de faire de l'économie, dans le sens que j'ai décrit ici, un levier pour l'action culturelle.

Par exemple, dans la fidélisation des publics -- qui est un sujet sur lequel j'ai un peu plus travaillé --, il est bien évident que le paramètre économique, par exemple un tarif ou une politique tarifaire, ne va pas suffire à conquérir des publics ou à les faire revenir. Il y a toute la dimension sociale et culturelle, qui a déjà été évoquée. En revanche, les paramètres économiques peuvent servir à catalyser les usages et à pérenniser certaines formes de relations entre publics et établissements culturels.

Sans trop confisquer le débat, puisqu'il y a encore des économistes qui vont parler dans la table ronde suivante, tels sont les éléments sur lesquels je voulais insister.

**Catherine Portevin.**- Avant de passer la parole au public, avez-vous des réactions par rapport à vos propres expériences ?

**François Delarozière.**- La question économique se pose peut-être différemment si le spectacle est gratuit. Si l'on s'adresse à un public qui ne va pas payer, on ne peut plus faire valoir un nombre de places et l'éventualité d'un investissement. Cela a un côté intéressant, à la fois sur

l'ouverture, sur le fait d'aller à la rencontre de public qui est non prévenu. On touche des gens qui ne feront pas l'effort de se déplacer au spectacle. Cela pose le problème complètement différemment. En ce qui nous concerne, la plupart de nos actions sont gratuites.

**Olivia Guillon.**- Mais c'est subventionné.

**François Delarozière.**- Payé par la collectivité territoriale.

**Olivia Guillon.**- C'est pour cela qu'on pourrait vous adresser la question.

**François Delarozière.**- Subventionné ou acheté, comme un produit.

**Chantal Lamarre.**- Peut-être pourrait-on, dans le cadre d'une approche de développement durable comme l'Agenda 21, imaginer que les politiques aient une approche beaucoup plus humaine, de production de richesse humaine. Ce serait vraiment plus intéressant que les politiques puissent travailler là-dessus et développer leurs politiques culturelles sur cette base-là. Il existe tout de même quelques collectifs qui ont travaillé là-dessus. Je pense à Patrick Viveret, avec le produit intérieur doux, par opposition au produit intérieur brut.

Il y a là un chantier à mener. Par exemple, à l'Artois Scop, qui est une structure associative que nous avons créée qui regroupe beaucoup de structures artistiques et culturelles, nous nous posons cette question : nous essayons d'interviewer à la fois des politiques, mais aussi des scientifiques, sur cette question de l'économie, mais autrement que par la lorgnette du "combien" : combien de public, quel est le coût de revient de la place de théâtre, ou quelle rentabilité – « Vous avez créé des CUCS, combien de gens des quartiers sensibles avez-vous touchés ? » --, alors que, ce qui importe, c'est toute l'action collective que l'on mène avec la mixité sociale. On tombe parfois dans des travers qui deviennent violents à l'endroit des gens avec lesquels on travaille.

Il y a peut-être une ouverture plus sensible, plus humaine, en regardant ce que cela génère comme connaissances, non pas comme lien social ou comme paix sociale -- je ne pense pas qu'il faille aller jusque-là --, mais en tout cas comme production humaine désintéressée.

**Bernard Gerde.**- Je me rends compte que, dans ma présentation, j'ai un peu négligé le "pour tous". J'ai pourtant le sentiment que cela rejoint les discussions que nous sommes en train d'avoir.

Souvent, l'économie rejoint la culture pour la contaminer -- car il y a des endroits où l'économie n'est pas contaminante et où l'on peut se féliciter qu'elle soit là, mais elle peut aussi être contaminante, dans la recherche de rentabilité et par une perte d'objet de la culture, qui est une fin en soi. Néanmoins, il y avait quelque chose d'intéressant dans la notion de l'élitaire pour tous, c'est qu'il s'oppose à l'ambiance du moment, me semble-t-il, qui est ce qui se pense du côté du ministère de la Culture quand c'est proféré assez fort pour que, même moi, je l'entende dans l'éducation nationale : l'idée de la "culture pour chacun".

L'opposition entre "culture "pour tous" et "culture "pour chacun" est intéressante à bien des égards.

Elle est intéressante d'abord parce que le "pour chacun" permet une segmentation, qui clive bien sûr, et l'on peut regretter le côté clivant ailleurs, mais elle permet du coup d'être beaucoup plus efficace en termes de réponse : on parle des besoins du public, besoins qu'on a anticipés et que l'on est capable de connaître. Du coup, le spectacle que l'on va proposer devrait rejoindre les besoins du public ou ses attentes.

Et, là encore, j'aimerais inverser les problématiques. Une des choses que nous essayons de faire au CLEPT, et qui est parti de la fameuse citation d'Aristote qui affirme que « *la connaissance naît de l'étonnement* », c'est de ne jamais rejoindre les élèves à l'endroit où ils croient que nous les attendons ou qu'ils attendent ; ne jamais présupposer quels sont leurs besoins ou leurs attentes parce qu'on va toujours se tromper, et, même si l'on ne se trompe pas et si leurs attentes sont bien



identifiées, ils n'attendent pas de l'école qu'elle les satisfasse -- je parle de culture. Ils savent très bien être des contributeurs mêmes à cette culture adolescente qui est la leur.

Ce que je veux dire par là, c'est qu'il serait bien que, de temps en temps, on inverse la problématique, comme ce livre qui a été un best-seller il y a une dizaine d'années dont le titre était « J'aimerais que quelqu'un m'attende quelque part ». Je crois que la culture, cela devrait être cela. Quand le jeune va rencontrer la culture -- puisque j'ai parlé de rencontre tout à l'heure --, il devrait être extrêmement questionné de l'intérieur par ce qui l'attend dans ce qu'il va aller rencontrer comme moment de culture partagée, et non pas dans l'autre sens : quelle partie de son attente à lui va être comblée. (*Applaudissements*)

**Catherine Portevin.**- Je suis sûre que vous avez beaucoup de questions à poser.

## **Deuxième débat avec la salle**

**Jacques Livchine.**- Je suis metteur en songe.

François Delarozière nous fait tout de même rêver, car il donne de l'espoir. En Franche-Comté, l'architecte Nicolas Ledoux, celui de La Saline, avait un mot d'ordre qui était très beau : « Invente ou je te dévore ».

François invente et je vois que l'économique suit et que, quand on met l'artistique avant l'économique, cela suit, derrière. C'est cela qui est incroyable. Je ne veux même pas lui demander le prix de ses machines. Mais cela suit, derrière.

J'ai donc l'impression qu'on devrait se dire sans arrêt qu'il ne faut pas trop parler d'économie, mais parler d'artistique. Je vois qu'il y a beaucoup de scènes nationales qui disent « Non, Le Théâtre du Soleil, c'est trop cher », mais toutes celles qui ont essayé ont trouvé un financement. À Quimper, qui a pris le Théâtre du Soleil, cela a marché. Et toi, Calais, scène nationale, combien de fois t'ont-ils pris ? À chaque fois que nous allions voir Calais, ils nous disaient : « Je vais prendre Delarozière, il y a plus d'argent ».

**François Delarozière.**- Depuis que je suis tout petit.

**Jacques Livchine.**- Je pense que l'artistique doit tirer l'économique et que, quand on a vraiment de très bonnes idées, derrière, cela suit. Donc cela donne de l'espoir.

**François Delarozière.**- Il est vrai qu'une des clés de notre capacité à faire les choses vient du basculement de l'économie de nos projets dans un contexte d'aménagement urbain et presque de développement politique et de projets de vie. Nous nous insérons dans ces problématiques et c'est même la source de notre inspiration. Les scénarios se construisent avec l'histoire. Nous n'arrivons pas avec une histoire toute faite. Elle naît de la rencontre avec la ville.

Il est vrai que cela correspond aussi à un besoin d'avoir des projets dans la ville qui s'adressent à toute la ville. Cela fait partie des besoins qui existent parmi tant d'autres.

**Antoine Conjard.**- J'aime bien cette notion-là, mais les élus et nous n'avons toujours pas assimilé que nous étions une force économique. On s'aperçoit seulement en 2005, avec le rapport Guillot, que nous représentons un poids économique considérable, et ce n'est toujours pas intégré dans les politiques publiques. Pourquoi faut-il que nous allions dans des secteurs économiques pour aller trouver nos financements conséquents et différents ?

Il y a quelque chose qui ne va pas. Nous sommes perçus comme des crève-la-faim qui vont chercher les deux ou trois financements qui vont leur permettre de faire leurs petites bricoles en termes d'aménagement urbain et d'activités publiques ? Il y a quelque chose d'un peu désagréable, finalement.

**Olivia Guillon.**- Il me semble qu'il y a un problème de redéfinition des objectifs, qui a déjà été amplement évoqué ce matin, qui fait que les frontières se brouillent un peu entre ce qui est du

ressort de la politique culturelle et ce qui relève d'autres champs : tourisme, urbanisme... Certaines actions politiques mettent en avant l'argument de rareté des ressources, en particulier en période de crise, pour placer la priorité sur ces aspects connexes et se déresponsabiliser vis-à-vis des pratiques culturelles.

**Catherine Portevin.**- Il me semble que ces questions vont être abordées largement dans la table ronde suivante.

**Philippe Bachman.**- Je voudrais poser une question à Chantal Lamarre.

Je voudrais revenir sur quelque chose que tu as évoqué très vite, le Louvre-Lens, qui, à mon avis, mérite quelques développements. Je pense que cela fait référence à ce qu'on a évoqué ce matin sur *bottom/up-top/down*. Je voudrais que tu nous donnes ton point de vue d'actrice de terrain depuis trente ans sur Culture Commune sur l'arrivée à Lens de Louvre-Lens : quels types de problèmes cela pose-t-il et quel rapport à la transmission assez peu différente entre un établissement public de ce type-là, d'antenne parisienne, et le travail que tu fais ?

J'aimerais que tu développes ce que tu as très légèrement sous-entendu tout à l'heure.

**Chantal Lamarre.**- Nous avons mis en scène le Lens-Louvre avant même qu'il arrive dans le cadre des rendez-vous cavaliers capitale culturelle européenne avec KompleXKapharnaüm et la compagnie Hendrick Van Der Zee pour passer sur le site actuel du 9-9 bis, puisque c'est un ancien site minier. Et nous disions : « Voilà, c'est ici qu'il y aura le nouveau Louvre-Lens. Cela n'existait pas encore. La décision a été prise plus d'un an plus tard, et nous avons fait partie de ceux qui l'ont revendiqué. Après tout, ce territoire en avait bien besoin aussi : il n'y avait pas de musée. On pensait que la population le méritait dix ou cent fois.

Maintenant, comment tout cela se monte-t-il ? Finalement, l'État met zéro euro : zéro euro dans le fonctionnement, zéro euro dans l'investissement et toute la charge est portée essentiellement par la région, mais aussi le conseil régional, les comités d'agglomérations, dont la principale, celle de Lens-Liévin, qui a un budget de 800 000 euros pour 250 000 habitants, ce qui est dérisoire. Il va donc falloir trouver, avec la ville de Lens et l'agglomération, 10 % du fonctionnement de 20 M€.

Ce qui est dur et très difficile à vivre et à digérer, par rapport au fait que vous disiez tout à l'heure qu'il n'y a pas d'argent et qu'il faut s'y faire, c'est que je pense qu'il y a de l'argent et que des choix sont faits. Il y a un moment où il n'y a aucun souci pour trouver 20 M€ de fonctionnement, mais dans le même temps, on diminue la subvention de tout le monde de 10 à 15 %, ce qui fait très mal aux structures qui ont déjà très peu d'argent.

C'est ce rapport-là. Est-ce que le Louvre va assécher le territoire ? C'est le problème. Il faut refuser le discours des élus qui nous disent : « Il faut faire attention, il n'y a plus d'argent, il faut diminuer les budgets ». Ils disent cela, mais, pour l'instant, je regarde les comptes des agglomérations et je vois qu'ils sont tous bénéficiaires. Ils ne sont pas encore pour l'instant dans la difficulté. Le département l'est peut-être un peu plus, car l'État met du temps à payer ses "dettes". Mais il est clair que si nous acceptons ce discours, nous entrons dans ce que j'appelais tout à l'heure des déterminismes bourdieusiens : nous entérinons le fait que nous allons entrer dans une période difficile. Je dis non, et le Louvre-Lens réveille cela.

Nous sommes très vigilants, et nous avons d'ailleurs écrit un article dans la presse qui s'appelait : « Nous sommes tous vigilants », c'est-à-dire que nous attendons. Nous n'allons pas faire de procès d'intention ni dénoncer ce qui n'existe pas, mais nous sommes sur le pied de guerre au cas où cela arriverait. Toujours est-il que nous ne sommes pas dans une perspective d'augmentation de nos budgets et pourtant le Louvre va monter en puissance. C'est assez miné.

**Philippe Bachman.**- Les mines, c'est connu, là-bas.

**Chantal Lamarre.**- Je milite beaucoup depuis dix ans pour que le bassin minier soit inscrit au Patrimoine mondial de l'humanité dans la catégorie paysages culturels évolutifs, donc l'ensemble

du bassin minier, avec quelques éléments du patrimoine dit tangible – matériel --, mais surtout le patrimoine immatériel qui est, en fait, pour moi toute l'épopée minière. C'est une reconnaissance fantastique à toute cette avant-garde du prolétariat et en même temps à toute la population ouvrière du monde entier.

C'est une inscription qui ne coûte pas, mais qui porte énormément les gens et qui amène, d'un seul coup, beaucoup plus de facilités : facilité de relations, de rencontres. Il se passe beaucoup de choses autour de cela. Ce n'est pas du tout passéiste, puisque nous sommes dans une perspective d'avenir. Nous avons enfin envie de nous reprojeter parce que le regard des autres va changer sur le territoire. Mais tout n'est pas prêt pour cela. On peut basculer dans le plus sombre, et il y a encore beaucoup de batailles à mener.

Le Louvre-Lens, c'est un beau cadeau, mais c'est en même temps un cadeau qui peut être empoisonné. Nous espérons qu'il n'est pas empoisonné, mais je ne fais pas de procès d'intention.

**Ondine Garcia.**- Je suis venue ici dans une table ronde : « La culture, un plaisir qui s'apprend et qui se transmet », et ce que j'ai beaucoup entendu et qui m'a beaucoup plu dans les interventions que nous avons eues de cet après midi, c'est aussi un plaisir qui se partage. Ce que j'ai vraiment apprécié de votre part, c'est que nous ayons là des gens qui ne présupposaient pas que ceux qui les accompagnaient ou passaient un peu de temps ne savaient rien et étaient vides de culture.

C'était un plaisir qui est partagé, et c'est le mot partage que j'ai vraiment retenu de ce moment que nous passons ensemble. Et je me dis que c'est aussi un partage de la décision et un partage du pouvoir. Cela m'intéresse, ça. Merci d'avoir partagé cela avec nous.

**Stéphane Gornikowski.**- Je profite de la possibilité d'avoir le micro une deuxième fois, excusez-moi.

Je voudrais poser une question à Bernard Gerde sur la base de deux choses qui nous sont arrivées dans deux interventions.

La première, c'est à Hénin-Beaumont dans une maison de quartier avec laquelle nous travaillons sur des ateliers de cuisine et, après quelques semaines de travail sur les ateliers-cuisine autour de l'avenir d'Hénin-Beaumont, ils demandent aujourd'hui un débat sur le franc et l'euro. Il faut donc que nous intégrions à notre projet global, qui est artistique et culturel, l'organisation du débat sur le franc et l'euro aujourd'hui, dans un contexte de désinformation multiple.

Il y a donc cette volonté de débattre sur des sujets que nous n'attendions pas forcément, auprès de gens pour lesquels nous n'avions pas imaginé d'emblée un intérêt fort pour ces questions monétaires macro-économiques.

Un deuxième exemple inquiétant sur le thème « Comment faites-vous », c'est un débat que nous avons proposé d'organiser il y a trois ou quatre ans à Roubaix en lycée professionnel, où nous avons un atelier avec des jeunes qui manifestaient une fascination pour le grand banditisme et le terrorisme. Nous leur avons proposé de débattre avec un ancien grand bandit, qui est décédé l'an dernier, et nous en sommes venus, dans ce débat avec les lycéens professionnels considérés comme incultes y compris parfois par des gens de l'inspection académique, à débattre sur la légitimité de la violence. Tout le monde était content. Or, ce qui est arrivé, c'est que nous avons été relativement bannis du rectorat car il était hors de question de venir débattre de la question de légitimité de la violence avec un ancien grand bandit. Nous avons même eu droit à une lettre du ministère.

Je me demande, par rapport à ces blocages forts, comment vous avez réussi, vous, à instaurer cette démarche de débat dans un établissement public. Nous, nous avons raté cela.

**Bernard Gerde.**- Vous avez un peu joué avec le feu. Je vous rappelle que, dans les années 70, un pavé avait été jeté dans la mare par Jean Genet qui avait publié en première page du *Monde* un texte qui avait été perçu par beaucoup d'intellectuels du moment comme une apologie de la violence et du terrorisme, avec un dialogue avec un autre intellectuel, André Mandouze, qui avait pris

beaucoup d'ampleur. Dans cet article, Jean Genet avait l'air de penser dans son propos que la violence est naturelle.

C'est la question de la naturalisation des phénomènes qui est toujours au cœur de l'éducation. Les élèves pensent très souvent que les choses sont naturelles et il faut comprendre cette tendance.

Donc sur la question que vous venez de poser, je peux vraiment vous répondre, mais c'est un hasard total. Il se trouve le CLEPT à La Villeneuve n'est pas loin de la Maison de la culture de Grenoble, qui est prise en main de manière assez dynamique par Michel Oriet ici présent, mais il y a aussi une Maison des habitants à La Villeneuve qui fait dans le culturel de quartier. Nous sommes dans des rapports privilégiés avec aussi bien la Maison de la culture de Grenoble que la Maison des habitants de la Villeneuve.

Récemment, ils nous avaient proposé un débat. Nous avons donc beaucoup travaillé en amont, pour ne pas nous laisser déborder, car le problème du débat, avec les adolescents, c'est qu'il faut à la fois ouvrir et contenir. C'est un vrai travail, et c'est quelque chose qui s'apprend. Si l'on veut que le débat soit structurant sans les manipuler, sans les amener à penser ce que nous souhaitons a priori qu'ils pensent au terme du débat, il y a bien quand même à ouvrir, mais en même temps à contenir.

En travaillant en amont cette question de façon à ne pas nous mettre trop en péril, nous avons quand même vu qu'il y avait quelque risque, car le monsieur en question est un acteur dont vous avez peut-être entendu parler. Il est belge et intervient beaucoup dans le nord de la France. Je ne me souviens plus de son nom, il a fait vingt ans de prison, il me semble, et il tourne avec un spectacle qui s'appelle « L'Homme debout », dans lequel il met en scène la problématique de la sorte de rédemption qui fut la sienne, puisqu'il a fait tout de même de la prison pour deux meurtres, et il explique l'engrenage des choses qui l'ont amené là, comment il est aujourd'hui libre et comment il a envie d'utiliser cette liberté dans une démarche de réparation, mais qu'il co-construit tout seul.

C'est intéressant, car il ne pouvait pas s'empêcher de tomber un peu dans un schéma d'héroïsation de son passé, mais en le tenant suffisamment à distance pour que cela ne fonctionne pas immédiatement, avec les jeunes qui étaient là, comme quelque chose qu'ils pouvaient prendre et en faire ensuite un usage ensuite qui nous échappe complètement quand ils sont de ce côté-là. C'est donc vrai aussi qu'il faut border le débat.

Mais le problème n'est pas tellement de savoir ce que cela va leur donner à penser de juste par rapport aux idées qu'on pourrait avoir, mais de leur donner déjà à penser, et de leur donner à penser un matériau qui est extrêmement puissant. Car, si nous privilégions la culture du débat, au CLEPT, c'est parce que nous privilégions la culture du doute. Ces jeunes sont très souvent construits sur des certitudes aléatoires, mais des certitudes qui les structurent. Dans le moment pénible de leur vie immédiate, ils ont besoin de cet îlot un peu dur qui fait qu'il y a quelque chose qui résiste en eux.

Introduire par le biais du débat le doute en eux, c'est extrêmement important. Or, où s'aperçoit-on qu'on a réussi quelque chose dans un débat ? Ce n'est pas tellement sur la masse de choses qu'ils auront compilées et qui va leur donner à penser, même si c'est important plus tard, mais c'est par la qualité du silence quand ils s'écoutent. Quand ils participent au débat, pas seulement pour faire entendre leurs convictions, mais pour écouter ce que dit l'autre et qui peut éventuellement les amener à changer, d'une certaine manière le débat est réussi.

**Catherine Portevin.** - J'espère que ce débat aura été aussi réussi que ce que vous venez de décrire. Je renvoie à votre livre : Réussir à l'école, certes, mais réussir quoi ? aux éditions La Chronique sociale, et je vous donne rendez-vous à 17 heures.

Merci beaucoup. (*Applaudissements*)

*Fin du premier débat : 16 h 20.*

*Reprise à 17 h 03.*

## Les arts vivants, une économie active

**Leyla Dakhli.**- En introduction de la table ronde, nous avons pensé vous passer un petit film très pédagogique sur la question, qui servira de point de départ à la discussion.

*(Projection d'un petit documentaire) (Applaudissements)*

**Emmanuel Laurentin.**- Un bon dessin vaut mieux qu'un long discours, disaient les caricaturistes. Il est vrai que cela va peut-être être compliqué de discuter après ce petit film.

Nous allons en tout cas essayer de le faire sur ce thème de l'économie active, puisque c'est le terme utilisé pour cette table ronde, avec Anne de Amézaga, co-directrice de la Compagnie Louis Brouillard-Joël Pommerat. Elle a auparavant co-dirigé plusieurs structures culturelles. Elle a été conseiller technique dans des théâtres, relations publiques, chargée de diffusion pour des compagnies.

Nous en parlerons aussi avec Sylvie Pflieger, qui est économiste et qui a publié plusieurs rapports. Elle est maître de conférences à l'université de Paris-Descartes, directrice adjointe du mastère produits culturels à Paris I, auteur de plusieurs rapports, en particulier avec Xavier Greffe, qui sont très connus, sur le développement économique local lié à l'économie de la culture.

J'ai à ma droite Gérard Lefèvre, qui est directeur du Théâtre d'Angoulême, et Benoît Lambert, qui est metteur en scène.

Nous allons commencer par vous, Sylvie Pflieger, car vous êtes économiste et vous allez nous dire si ces trois termes sont justement utilisés et si c'est exactement comme cela qu'il faut voir l'économie de la culture.

**Sylvie Pflieger.**- J'ai trouvé ce petit film assez amusant, car je commence en général mon cours en économie de la culture par la « fameuse » loi de l'utilité marginale décroissante en disant que, effectivement, cela ne marche pas pour les biens culturels. Je me suis sentie très concernée. Par la suite aussi. Je n'ai plus grand-chose à ajouter par rapport à ce petit film !!

**Emmanuel Laurentin.**- Vous avez fait plusieurs rapports sur le sujet. Il va peut-être falloir nous en donner un peu plus pour que nous soyons rassasiés.

Avec ces rapports, vous avez travaillé sur la question de l'économie locale et d'implantation de structures culturelles sur des territoires. Que peut-on dire de cette évolution ? Il se trouve que, quand j'ai commencé à travailler à France Culture, il y a vingt-six ans, nous étions en plein boom. C'était un ministère dont on a peut-être oublié le nom, le ministère Léotard, en l'occurrence, qui misait beaucoup sur le mécénat et sur l'économie de la culture, et nous avions quasiment un petit déjeuner quotidien avec des gens du ministère qui nous expliquaient combien la culture était un investissement rentable. Que s'est-il passé depuis le milieu des années 80 dans ce domaine et peut-on dire que cela a évolué ?

**Sylvie Pflieger.**- La première loi en faveur du mécénat a été votée en 1987.

**Emmanuel Laurentin.**- C'était Jacques Rigaud, avec l'Admical.

**Sylvie Pflieger.**- Depuis, il y a eu la loi de 2003, qui a favorisé encore davantage cette pratique.

Concernant l'impact économique de la culture, on tombe un peu dans le troisième exemple, l'effet multiplicateur. C'est vrai que c'est plutôt à cette période, dans les années 80, que l'on a beaucoup parlé des études d'impact économique qui, effectivement, portent surtout sur le niveau local. Le principe est de dire qu'un festival, un monument historique, un musée, etc., qui, au départ, est un investissement et coûte de l'argent – puisque ces événements ou équipements sont en principe largement subventionnés -- génère des rentrées monétaires qui sont bien supérieures au coût initial.

C'est le principe du multiplicateur. C'est ce que l'on voit dans ce film avec le touriste qui dépense de l'argent en achetant ses limonades, ses cocktails, etc.

C'est l'effet le plus évident, ce qu'on appelle les dépenses touristiques. Mais il y a aussi toutes les dépenses de production, les emplois qui sont créés ou maintenus, c'est tout un secteur d'activité qui peut vivre grâce à cet événement culturel ou à ce patrimoine.

**Emmanuel Laurentin.**- Si l'on affine, car le secteur culturel est très large, on est plutôt sur la question des arts vivants aujourd'hui et demain, en quoi ces arts vivants seront-ils à distinguer des autres modes de dépenses culturelles ? Y a-t-il une différence ou faut-il les englober dans une sorte de même enveloppe ?

**Sylvie Pflieger.**- Si on parle de l'aspect des dépenses touristiques, ce qui est important, c'est le fait qu'il y ait des nuités, c'est-à-dire si les gens restent. C'est cela qui fait la différence. Si les gens restent, cela crée des retombées beaucoup plus fortes que s'ils font l'aller et le retour dans la journée. Par exemple, un festival qui a une certaine renommée permet de fixer les visiteurs pendant plusieurs jours, et cela va avoir des retombées. Cela dit, c'est inégal. Cela dépend des territoires. Il faut un minimum d'infrastructures pour que le territoire puisse en bénéficier. S'il n'y a rien, les retombées risquent de profiter davantage au territoire d'à côté, pour être un peu caricaturale.

Cela nécessite donc un minimum d'infrastructures initiales pour que les retombées touchent à plein le territoire concerné.

**Emmanuel Laurentin.**- Est-ce à dire que, en tant qu'économiste, vous suggérez des puissances invitantes et des gestionnaires de collectivité territoriale de réfléchir à leur implantation géographique avant de lancer une idée, même bonne, de festival ? Car si l'on prend tout à l'envers et que l'on se dit que ce n'est pas forcément la promotion d'une certaine vision ou d'une certaine culture qui est en cause, mais la nécessité de développer l'économie, on peut se dire qu'il vaut mieux ne pas faire un festival à Marciac dans le Gers ou dans les Landes à Uzeste, car ce sont des endroits qui n'ont pas les capacités suffisantes pour accueillir les touristes. Pourtant, on sait qu'Uzeste et Marciac sont devenus deux endroits internationaux de défense de la création. Faut-il mettre la charrue avant les bœufs ?

**Sylvie Pflieger.**- Il n'y a pas non plus de recette miracle, ou universelle. Marciac est un festival qui marche très bien. C'est ensuite une question de réflexion par rapport au tissu local. Ce peut être aussi des regroupements de communes, des formules de logement chez l'habitant et une volonté de disséminer des petites infrastructures d'accueil en faisant véritablement participer la population à l'accueil des visiteurs.

Les retombées sont plus ou moins importantes, mais, de toute façon, il y a des retombées.

**Emmanuel Laurentin.**- Vous dirigez un mastère qui s'appelle "Produits culturels", qui est un terme qu'à une certaine époque on ne voulait jamais utiliser dans le milieu de la culture et qui est refusé encore par beaucoup aujourd'hui. Quelles sont les motivations de ceux qui veulent s'engager dans un master ce type ? Pensent-ils eux aussi qu'ils vont participer à une croissance de l'économie et s'y voient-ils comme économistes au service de la culture ou simplement comme une branche de travail qui serait rentable et leur permettrait de faire une sorte de carrière ?

**Sylvie Pflieger.**- C'est assez difficile de savoir quelles sont leurs motivations. Déjà "produit culturel", c'est volontairement large, car ce n'est pas un mastère spécialisé dans le spectacle vivant, les arts plastiques ou l'audiovisuel. Nous avons justement les différentes dimensions, depuis le patrimoine, les arts visuels, les arts plastiques et les industries culturelles, et c'est pour cela que nous avons un intitulé volontairement un peu large.

Je crois que ce sont des étudiants qui ont pour la plupart une formation économique, mais qui ont envie de travailler dans le secteur culturel. Nous avons aussi ceux qui ont envie de travailler dans le secteur du disque. Nous essayons de ne pas trop les y inciter, car ce sont des secteurs où les débouchés sont faibles, mais il y a aussi ceux qui ont envie de travailler sur les spectacles vivants ou sur

le secteur patrimonial. Ils ont un peu chacun leur « dada », mais ils veulent utiliser leurs connaissances de base en économie dans un secteur d'activité qui les attire.

**Emmanuel Laurentin.**- Que leur dites-vous par rapport à la croissance économique de ce secteur, à la fois de ce qui s'est passé depuis dix ou quinze ans et des perspectives de développement pour les attirer ?

**Sylvie Pflieger.**- En termes d'emploi, on peut considérer que c'est un secteur qui est plutôt créateur d'emplois. Si l'on regarde sur le long terme, l'évolution de l'emploi culturel sur les trente dernières années est légèrement supérieure à celle de l'emploi total -- je parle bien d'emplois occupés et de la population active occupée. C'est assez difficile d'avoir des chiffres exacts, mais, en gros, le nombre d'emplois dans le secteur culturel est de l'ordre de 550 000 à 600 000 . Parmi ces emplois, cette croissance légèrement plus forte est due essentiellement aux emplois dans le secteur du spectacle vivant, alors que, en revanche, dans le secteur de l'audiovisuel, on observe plutôt une baisse relative de ces emplois, pour les arts plastiques, cela est à peu près stable. Il convient de souligner également, la part des emplois que l'on peut qualifier d'intermédiaires.

**Emmanuel Laurentin.**- De quels types d'emplois s'agit-il, des emplois stables ou précaires ?

**Sylvie Pflieger.**- On peut évidemment difficilement éviter la question de l'intermittence, notamment dans le spectacle vivant.

**Emmanuel Laurentin.**- Est-ce aussi le cas de l'audiovisuel ?

**Sylvie Pflieger.**- Aussi, mais pas uniquement.

Pour en revenir à nos étudiants, c'est un secteur où il faut reconnaître que les débuts sont plutôt des stages de longue durée. Pour beaucoup de nos étudiants, ils tâtonnent et n'ont pas tout de suite un CDI à la suite du diplôme, mais ce n'est pas impossible.

**Gérard Lefebvre.**- Concernant les étudiants, n'avez-vous pas le sentiment, madame, qu'on assiste depuis quelques années à un petit changement et qu'un certain nombre d'étudiants en mastère, particulièrement en mastère 2, espèrent trouver du travail parce qu'ils pensent qu'il y a une niche dans le domaine du patrimoine et des collectivités locales.

**Emmanuel Laurentin.**- Je rappelle que vous êtes enseignant au mastère de gestion des entreprises culturelles à Toulouse.

**Sylvie Pflieger.**- Il y a justement un fort développement de l'emploi dans la valorisation de ce patrimoine.

**Emmanuel Laurentin.**- Benoît Lambert, il me semble que vous avez commencé, dans ces mêmes années 80, à travailler dans le spectacle vivant et qu'ensuite vous avez progressé jusqu'à devenir metteur en scène indépendant aujourd'hui et que vous avez commencé à vous intéresser à ces questions à ce moment-là. Ce discours que nous avons entendu alors vous a-t-il nourri, vous a-t-il servi de repoussoir ou vous a-t-il fait penser que ce n'est pas exactement comme cela que vous envisagiez la culture ? Ou au contraire, au bout du compte, pensez-vous que c'est comme cela qu'il faut l'envisager et que ce discours est un justificatif dont on peut penser qu'il est légitime des entreprises culturelles ?

**Benoît Lambert.**- Ce que nous voyons bien, c'est que nous avons besoin de nous défendre. C'est un premier constat. On nous attaque. Il faut bien que nous nous défendions. Il faut bien constater que le domaine culturel est un peu la citadelle assiégée depuis un certain temps. La question est donc de savoir quel régime d'arguments on arrive à élaborer. C'est vrai que nous sommes à un moment où les seuls arguments audibles sont les arguments économiques.

**Emmanuel Laurentin.**- La citadelle assiégée ? On peut dire que cela croît et qu'on n'est pas autant une citadelle assiégée que cela a pu l'être.

**Benoît Lambert.**- Je le dis de façon un peu rapide, mais il a toujours fallu, pour défendre l'intervention publique dans le domaine culturel, construire des régimes d'arguments, qui ont évolué au fur et à mesure du temps. Ce que nous voyons bien, et qui a été dit par Vincent Dubois, mais qui a aussi été relevé par Olivia Guillon, c'est qu'il faudrait redonner à entendre d'autres arguments que les seuls arguments à caractère économique.

Il y en a plusieurs : l'émancipation, la dignité, le développement de l'intériorité ou simplement le développement humain au sens large... Dans un contexte de campagne présidentielle, nous pourrions attendre des forces de progrès qu'elles réussissent à rendre audibles à nouveau ces autres régimes d'arguments pour venir défendre la culture.

Mais une fois qu'on a dit cela, on sait bien que les arguments alternatifs -développement humain, dignité de la personne, émancipation, etc. - sont difficiles à faire entendre dans la société d'aujourd'hui . On peut souhaiter que cela change, on peut espérer que c'est déjà en train de changer. Mais en attendant...

En attendant, on doit bien affronter cette exigence d'une justification économique, qui se double, en plus, d'autre chose : le monde de la culture « publique » a souvent le sentiment de devoir se défendre d'un procès implicite ou explicite en mauvaise gouvernance, comme si nous étions des entrepreneurs moins performants parce que nous touchons des subventions. C'est un cliché, mais il a la vie dure... Là aussi, il y a des réponses à élaborer.

Quand je parle de citadelle assiégée, il n'a échappé à personne que, dans les cinq dernières années, est intervenue la RGPP, qui a eu des effets dévastateurs. Appliquer des règles étroitement comptables au monde de la culture sans vraiment regarder précisément le détail des situations, cette espèce de crétinisme comptable appliqué à tous les domaines de la société, c'est bien un phénomène auquel nous avons la nécessité de résister. Il faut avancer des arguments pour le faire.

Quels types d'arguments économiques pouvons-nous avancer ? Je me souviens de l'été 2003 et du mouvement des intermittents. J'avais trouvé, à l'époque, pour répondre d'une façon détournée à la question que vous m'avez posée, que présenter la culture comme un adjuvant du tourisme était tout de même un argument faible. On ne peut pas accepter d'être là pour remplir les hôtels et vendre des boissons sucrées... Comme argument pour défendre le secteur culturel, franchement... On doit pouvoir trouver des arguments, même de nature économique, un peu plus sophistiqués. Je pense que c'est là, d'une certaine manière, qu'il y a un enjeu.

**Emmanuel Laurentin.**- Quels types d'arguments ?

**Benoît Lambert.**- Je vais essayer d'y venir, d'une manière empirique, car je ne suis pas économiste.

Olivia Guillon en a déjà indiqué certains, il me semble. On pourrait dire que trouver des arguments économiques pour défendre la culture supposerait déjà changer la vision qu'on a de l'économie. Si nous avons une autre vision de l'économie, un certain nombre d'arguments de nature économique arriveraient aisément dans la défense de la culture. Si l'on commence à parler de développement durable, au lieu de maximisation du profit et de la production, on change déjà le rapport qu'on a à l'investissement culturel. On voit bien là aussi, si l'on veut parler de la victoire souhaitée -- je n'engage que moi -- des forces de progrès dans ce pays, on aimerait aussi qu'elles aient un autre discours sur l'économie et, immédiatement, on arriverait à un discours sur la culture et sur sa nécessité économique qui changerait un peu de nature, c'est-à-dire qui ne serait pas soumis à ce que j'appelle le crétinisme comptable et qui serait un peu plus sophistiqué dans sa manière d'aborder les choses.

Concernant les arguments, nous en avons entendu certains.

L'externalité positive est tout de même un argument très fort. À condition de lui donner tout son sens.



Je pense que dans ce qu'a dit François Delarozière, nous avons commencé à l'entendre. Dans cette maison, par exemple, il y a une chose qui s'appelle l'incubateur, et où se croisent des artistes et des entreprises innovantes. On voit bien qu'il y a des tentatives, entre le monde de l'art et le monde de l'innovation et de la recherche, de se connecter pour élaborer cette fameuse économie immatérielle qui devrait nous sauver des récessions dans le futur. Il y a bien là un champ d'investigation qui est riche et qui existe déjà ou qui est en voie de constitution. Nous pouvons dire que nous sommes aussi des secteurs de recherche et développement. Nous sommes des secteurs de R&D et nous avons besoin d'un investissement public, dont l'objectif serait d'abord un entretien public de l'imaginaire.

Là, l'enjeu, ce n'est plus simplement l'émancipation ou le développement de soi, c'est tout simplement l'évolution du taux de croissance de l'économie. Cela peut avoir de l'intérêt de financer un entretien public de l'imaginaire, dans la situation actuelle des économies développées, même si on ne sait pas immédiatement quels seront les effets, car on ne peut jamais être sûr que les investissements en matière de recherche et développement vont donner immédiatement quelque chose.

Cela peut être un type d'argument. En même temps, je me souviens que Vincent Dubois, dans un article du *Monde*, avait mis en question la pertinence de cet argument en se demandant s'il n'allait pas induire une exigence de rendement très discutable. Selon lui, l'éloge de la contribution de l'art à la constitution de l'économie immatérielle pouvait à terme faire peser une menace sur l'autonomie des champs artistiques. Il rappelait en particulier que ceux-ci s'étaient construits sur des valeurs de désintéressement -- pas de gratuité mais de désintéressement, c'est-à-dire que l'objectif de l'activité ne pouvait pas être un simple objectif de rentabilité.

Cet argument de l'économie immatérielle ou de l'entretien public de l'imaginaire peut donc être ambigu, mais c'est un argument qu'il faut pouvoir développer.

L'autre type d'argument que je verrais, et qui est sans doute un peu plus difficile à développer, c'est que nous ne sommes pas des mondes de production séparés. Nous sommes des univers de production qui sont connectés par beaucoup de biais aux mondes de production généraux dans l'économie. Nous ne sommes pas hors sol. Nous ne sommes pas un empire dans un empire. Nous sommes connectés à l'économie réelle, nous vivons dans la même cité que nos concitoyens. Je trouve que nous devrions assumer et revendiquer le fait que nous sommes des activités productives et qu'il y a une production de l'art. L'art, cela se produit, cela se fabrique, cela se constitue. C'est, encore une fois, ce que nous avons entendu dans l'exposé de François Delarozière tout à l'heure.

Or, derrière cette activité productive, il y a des choses qui sont souvent inaperçues, il y a des compétences extrêmement singulières, des modes d'organisation du travail extrêmement particuliers, des façons de travailler très originales. C'est essentiel de l'affirmer, parce qu'il y a une autre limite à l'argument sur l'entretien public de l'imaginaire et le lien qu'il peut avoir avec l'économie immatérielle. On sent bien que cet argument va profiter d'abord aux artistes qui travaillent avec les nouvelles technologies, par exemple. Que dire des autres ? Que font-ils ? Et bien n'importe quelle compagnie de théâtre, de danse, fait une chose : elle fabrique des objets prototypiques dans des conditions de travail extrêmement singulières, en développant des façons d'organiser le travail qui pourraient intéresser le reste de l'économie.

Qu'est-ce qu'on peut dire, sommairement, sur ces manières d'organiser le travail ? Pratiquement, créer un spectacle, cela consiste à réunir pendant un temps assez bref – quelques mois – des gens qui, souvent, ne se connaissent pas, qui possèdent des compétences très singulières, et très sophistiquées, et qui sont souvent très autonomes. L'enjeu, c'est de les faire travailler ensemble, d'organiser ces compétences les unes avec les autres, de partager un projet commun, souvent à l'intérieur d'une échelle de salaires extrêmement raisonnable. Et globalement on constate que cela n'est pas trop douloureux et que c'est même parfois épanouissant.

C'est là que je me dis que, non pas que nous devrions servir de modèle -- c'est toujours un peu présomptueux, d'autant plus que nous avons servi aussi de laboratoire de la précarité--, mais nous avons des compétences particulières sur les modalités d'organisation du travail

Je trouve qu'il y a ici quelque chose à creuser. Il y a dans certaines caractéristiques du travail artistique des choses qui peuvent intéresser au-delà de notre champ propre : l'organisation par projet, la juxtaposition de compétences avec une très haute valeur ajoutée, la responsabilité individuelle, la coopération...

On sait que l'économie dans son ensemble, qui cherche aujourd'hui des façons plus souples d'organiser le travail, peine terriblement à le faire. L'organisation par projet, l'exigence d'autonomie dans les entreprises, ont créé des souffrances immenses, et sans doute inédites. Elles ont entraîné de la brutalité, de la compétition permanente. J'ai tendance à penser, très présomptueusement, que nous avons des choses à dire à l'économie « réelle ». Il faut que l'on cesse d'être perçus comme des animaux bizarres mais que l'on rappelle que nous sommes aussi au travail, et que nous possédons des compétences très précieuses. Derrière cela, il y a d'autres enjeux très importants : la question des parcours professionnels. Un artiste de spectacle vivant, au terme de sa carrière, ou s'il décide d'avoir une autre carrière, quelle utilité a-t-il dans nos sociétés ? Que sait-il faire ? Des tas de choses. Même un acteur qui sort juste d'une école, même s'il décide de faire autre chose, il n'a pas perdu son temps : il a des compétences très particulières, très précieuses dans les nouveaux modes de production qui s'instaurent aujourd'hui. Y compris des compétences pour les faire évoluer, les rendre moins brutaux.

La question ensuite, c'est de savoir quel type de connexions il peut y avoir entre les compétences singulières que l'on développe dans les mondes de l'art, et l'ensemble de la société.

Je pense en tout cas que nous aurions peut-être des choses à apprendre à l'économie capitaliste.

**Emmanuel Laurentin.**- Merci Benoît Lambert.

Gérard Lefèvre, sur le même point et en développant autour de cette question, j'imagine que, vous, vous avez affaire à des mandataires, des gens qui discutent avec vous avec devant eux des tableaux EXCELL, des camemberts, des graphiques et qui vous demandent d'entrer parfois dans ces graphiques en tant que directeur d'une scène nationale, celle d'Angoulême.

**Gérard Lefèvre.**- Comme le dit la formule, je ne parle pas du même endroit que Benoît, qui a raison de dire tout ce qu'il dit. Benoît est dans une démarche artistique et la justifie comme telle. Les gens que nous pouvons avoir devant nous ne sont pas non plus dans cette dynamique.

Je suis d'une génération qui a connu un dialogue très fort avec l'État il y a une trentaine d'années et qui a vu et souhaité la mise en place de la décentralisation. Dans nos maisons aujourd'hui, nous avons généralement cinq partenaires : l'État et --j'ai envie de dire, face à lui-- quatre collectivités territoriales, une ville, une agglomération, un département, une région, et que cette haute valeur ajoutée que revendique Benoit Lambert et pour laquelle nous nous battons, les collectivités ne l'ont pas nécessairement dans leurs préoccupations.

**Emmanuel Laurentin.**- C'est-à-dire ?

**Gérard Lefèvre.**- D'une part, elles sont peut-être dans une logique culturelle d'horizontalité davantage que dans une démarche artistique de verticalité. Le fait de savoir qu'il y ait des résidences ou des choses de cette nature peut peut-être leur apporter, mais je n'en suis pas sûr. Je me demandais tout à l'heure, peut-être de manière un peu excessive, si l'on n'était pas passé d'une logique de subventionnement à une logique d'actionnariat, où l'on nous demande de plus en plus des comptes. Avec cette économie et cette haute valeur ajoutée que tu évoques, nous sommes passés d'une économie du plaisir, de la curiosité, de la découverte, de l'intelligence, à une économie éventuellement de l'attractivité : attractivité du territoire, comment faire que ceux qui y résident s'y sentent bien, comment attirer éventuellement celles et ceux qui n'y vivent pas encore, et évidemment une « économie économique pure », celle qui a été évoquée : retombées en hôtellerie, en restauration, en trains, en voitures, en locations, en graphistes, en brochures, en imprimeurs et autres.

**Emmanuel Laurentin.**- Cela veut-il dire qu'on doit tenir deux discours à la fois ?

**Gérard Lefèvre.-** C'est évident. D'abord, nos entreprises se sont toujours appelées des entreprises artistiques et culturelles et ce sont bien des entreprises artistiques et culturelles. Elles ont toujours tenu des discours artistiques et culturels, mais ce sont des entreprises. Ce sont des entreprises qui, du matin au soir, tiennent un bateau, ont besoin de carburant, de gens qui travaillent. Après-demain, je vais avoir une réunion de délégués du personnel puis une réunion de coordination très concrète sur tel sujet.

Le propos qui est le mien est le suivant. Nous évoquions mon arrivée à Angoulême : quelle a été la question qui s'est posée à moi ? Elle a été de savoir, à partir du projet artistique et culturel qui m'a valu d'être nommé à la tête de la scène nationale, comment je pouvais continuer l'aventure ou si je devais la changer. Je ne voyais que trois modes de changement : ou je faisais plus, ou je faisais mieux, ou je faisais autrement. Or ces questions ont à chaque fois une conséquence économique. Je restructure l'équipe de telle façon. Je restructure les financements de telle façon. À chaque fois, tout est lié. Ce n'est pas tabou, ce n'est pas désagréable, mais ce qui, en revanche, est désagréable, c'est lorsqu'on est dans une relation que l'on sent de plus en plus comptable face à des collectivités avec lesquelles, pour certaines -- quelle que soit leur appartenance politique : Benoît, j'espère en ce que tu dis, mais il y a des jours où, si l'on faisait une dégustation à l'aveugle, on serait surpris du résultat ! Ce n'est pas toujours aussi facile.

**Emmanuel Laurentin.-** Les forces de résistance ne sont pas forcément là où on le croit ?

**Gérard Lefèvre.-** Je dis qu'il faudrait effectivement faire une dégustation à l'aveugle. Il faudrait dire : « Dis-moi ce que tu fais, et je te dirai quel est ton élu », et, comme certains vins en cave, on serait surpris.

**Emmanuel Laurentin.-** On voit bien quelle peut être la demande quand on fait venir des gens comme vous parce que vous aviez déjà travaillé ailleurs, que ce soit à Amiens ou à Angoulême : on fait venir Gérard Lefèvre avec un objectif. J'imagine que les élus qui vous mandatent vous disent : « Faites quelque chose pour avoir une meilleure fréquentation ».

**Gérard Lefèvre.-** Nous avons un cahier des charges, qui est celui des scènes nationales, à l'intérieur duquel nous avons un projet qui pourrait être le projet de la scène nationale d'Angoulême. Après, je fais mon projet, je suis nommé sur ce projet, je suis censé le décliner dans un contrat d'objectifs et de moyens.

**Emmanuel Laurentin.-** Mais comme toujours, dans ces cas-là, on vous dit surtout, on est dans la culture, le problème n'est pas de savoir si vous avez plus d'audience, comme cela peut être à la radio ou à la télévision, ou si vous avez plus de spectateurs. Mais, tout de même, c'est un discours qui est en sous-main de manière assez fréquente ?

**Gérard Lefèvre.-** Je n'ai aucun souci avec l'audience, puisque deux choses m'animent dans la vie, qu'illustre le très beau symbole qu'est l'accent circonflexe, à la fois sur le mot théâtre et sur celui d'Angoulême. Il illustre cette tension, qui me passionne, de savoir comment défendre, et les artistes, et le public. Cette question m'intéresse et m'obsède. Je la recherche en permanence. Que des élus me posent cette question me va bien. Et surtout, j'ai très envie d'avoir des spectateurs car je pense que ce sont les conditions de ma liberté. C'est aussi mon talon d'Achille et ma fragilité, mais, dans des contextes difficiles...

**Emmanuel Laurentin.-** Derrière la question des spectateurs, il y a des questions de développement économique local. Cela est-il en jeu dans les discussions ?

**Gérard Lefèvre.-** Non, ce n'est pas en discussion. Mais ce que nous pouvons sentir les uns et les autres, c'est que, depuis quelques années, nous sommes confrontés à cette question où nos responsables politiques nous font valoir que, du fait de leurs difficultés -- feintes ou réelles-- ils ont fait d'autres choix et qu'ils ne peuvent plus suivre. Beaucoup de mes camarades qui sont ici peuvent dire qu'on les a déjà informés de baisses ou de menaces. Nous ne savons pas de quoi le 1<sup>er</sup> janvier 2013 sera fait.

**Emmanuel Laurentin.**- Dans ce cas-là, le contre-argument n'est-il pas de dire : « Regardez combien nous irriguons sur le territoire ? »

**Gérard Lefèvre.**- Bien sûr, je sors ma batterie d'indicateurs que vous évoquiez, mes fromages, mes camemberts, etc. Je la montre, pour que l'agglomération me subventionne mieux, je ne vais pas faire de grands discours philosophiques face à des gens qui n'en ont que faire et qui n'auront même pas le temps de les écouter. Je vais leur montrer que, aujourd'hui, par exemple j'ai inversé la tendance et que 50 % du public vient d'Angoulême, 25 % de l'agglomération et 25 % du département et que, au minimum, chacun devra mettre en proportion du public qui est représenté. Cela, c'est imparable. J'attends donc la réponse. (*Rires*)

**Emmanuel Laurentin.**- Ce n'est pas si imparable que cela, si vous attendez la réponse.

**Gérard Lefèvre.**- Certes, la situation est grave, mais pas encore désespérée.

**Emmanuel Laurentin.**- Anne de Amézaga, vous êtes co-directrice de la compagnie de Joël Pommerat, une compagnie qui est peut-être plus petite que ce que nous venons d'entendre, mais qui a fait néanmoins tourner plus de 250 spectacles l'année dernière dans soixante villes, m'avez-vous dit tout à l'heure en préparant cette discussion. Elle participe donc, d'une certaine façon, au développement local dans tous les sens du terme, mais, pour autant, elle fonctionne avec très peu d'emplois et de personnes qui y travaillent.

**Anne de Amézaga.**- Tout d'abord, je rejoins complètement ce qu'a dit Benoît Lambert tout à l'heure.

Nous sommes une compagnie qui existe depuis 1990. On m'a toujours dit que je travaillais pour une jeune compagnie. J'ai travaillé pour beaucoup de jeunes compagnies. Maintenant on me dit que je travaille pour une grosse compagnie.

Je vais dire des chiffres car peut-être faut-il être dans le concret et en donner. Même si notre métier n'est pas celui d'un économiste, nous sommes dans une économie, une économie précaire et en difficulté.

La compagnie de Joël Pommerat a commencé en 1990. Je ne travaillais pas avec lui à cette époque. Aujourd'hui, c'est un groupe composé de 50 à 55 personnes. Il y a deux postes permanents qui sont à temps plein et trois postes permanents à temps partiel. Le reste, ce sont des intermittents. Je m'expose à beaucoup de problèmes en disant cela, mais je le dis haut et fort, car la compagnie de Joël Pommerat, ce sont des techniciens, des comédiens et six personnes qui travaillent à l'administration et de la production, qui occupent chacun plusieurs postes. On me dit souvent, quand je vais à la DRAC ou au ministère ou à la région, que je co-dirige un centre dramatique national de l'importance du CDN de Besançon environ, et je réponds « Oui, mais nous n'en avons ni les moyens ni les murs ». Nous sommes un "hors-mur" théâtral – et non pas un "hors-les-murs"

Nous avons une grande visibilité, car c'est beaucoup d'années de travail au côté de Joël, mais c'est surtout, comme l'a dit Jacques Livchine tout à l'heure, un projet artistique fort, et très fort. C'est pour cela que nous avons fait confiance à Joël dès le début -- pour ceux qui travaillent là depuis plus longtemps que moi encore --, ceux qui l'accompagnent de l'intérieur -- son équipe -- et de l'extérieur -- ceux des Scènes Nationales ici représentées en grand nombre qui nous ont soutenues dans diverses productions, ainsi que certains Centres Dramatiques nationaux --, mais nous n'avons que 12 % de subventions. C'est-à-dire que nous générons des ressources propres pour faire vivre cette équipe.

Je le fais remarquer car on me dit souvent que les spectacles de Joël sont chers. Si les spectacles de Joël sont chers, c'est que ce sont de gros spectacles, avec beaucoup de technique et beaucoup de jours de montage, et beaucoup de gens qui travaillent à ses côtés sont des intermittents du spectacle. Je suis intermittente du spectacle. Je suis la co-directrice de la compagnie de Joël Pommerat. Je le dis. Nous avons fait ce choix d'une certaine précarité car, si aujourd'hui les spectacles de Joël tournaient moins, nous devrions repenser notre économie. Mais nous avons fait ce choix pour mettre une grande part de nos subventions dans l'artistique.

Aujourd'hui, Joël est artiste associé au Théâtre national de l'Odéon et au Théâtre national de Bruxelles. Nous n'avons pas de bureau. Notre bureau est situé chez nos amis des Bouffes du Nord, où nous avons travaillé pendant trois ans : nous louons un espace au sein du Théâtre des Bouffes du Nord.

10 % à 15 % de notre budget, selon les années, ce sont des budgets annuels de 2 M€. Je ne sais pas si vous imaginez l'angoisse au début de l'année. Nous nous demandons si nous allons faire 85 % de recettes propres.

C'est beaucoup de travail, beaucoup de sacrifices, mais c'est beaucoup de bonheur, car, quand nous allons dans les villes, nous rencontrons un public et nous revoyons ce public lorsque nous y retournons. Selon les années, ce public peut représenter jusqu'à 80 000 spectateurs.

J'ai fait les comptes. Je n'étais pas comptable, mais je le suis devenue, car il faut dire les choses. Ce n'est pas pour cela que nous allons nous arrêter, mais je voudrais que l'on m'entende sur l'aide à une compagnie de cette envergure. J'ai commencé moi aussi il y a 30 ans dans ce métier. Il existait alors ce qui a disparu aujourd'hui : les compagnies hors commissions. Je pense que tous les artistes qui ont fait une grande œuvre contemporaine -Peter Brook, Ariane Mnouchkine, etc. - ont créé des modes de production propres, en s'appuyant, certes, sur des subventions, mais en créant des modèles économiques qui leur étaient propres en fonction de l'artiste.

Comme Jacques Livchine, je pense, que tout vient de l'artiste et qu'on doit accompagner son artiste, ses artistes, et penser avec eux un modèle économique qui lui est propre.

Aujourd'hui, quand je parle au ministère ou quand j'essaie de le faire, on me dit « Anne, Joël doit prendre un théâtre ; Joël doit diriger un théâtre ». Je leur réponds « Non, Joël ne doit pas diriger un théâtre, car ce n'est pas son choix ». Le choix de l'artiste, c'est d'être libre et de travailler. Il passe déjà 100 % de son temps à écrire, mettre en scène et inventer un projet avec nous. Il ne va pas, en plus, diriger un théâtre. Vous êtes ici tous, en majorité des directeurs de théâtre, vous savez que c'est un travail énorme.

Effectivement, cela nous sortirait de la précarité et j'aurais peut-être un emploi permanent ainsi que d'autres collègues mais je pense qu'il est plus important de défendre son art.

**Emmanuel Laurentin.**- Gérard Lefèvre, sur ce point ?

**Gérard Lefèvre.**- J'entends parfaitement ce qui est dit. Il faut sortir de cette alternative : être en compagnie ou diriger un établissement.

**Anne de Amézaga.**- Oui, il faut en sortir.

**Gérard Lefèvre.**- C'est un débat que j'ai eu en son temps avec le ministère de la Culture, et j'ai quelque temps dirigé une maison, à Amiens, pour laquelle je voulais tenter la démonstration qu'il fallait qu'il y ait des artistes dans une maison, qu'on puisse les aider, qu'on puisse les soutenir, et je l'ai fait.

Par ailleurs, je pense que quelqu'un comme Joël et d'autres doivent avoir les moyens de travailler, sans pour autant être pris du matin au soir par les questions que j'ai pu évoquer tout à l'heure. C'est à nous d'avoir ce travail, et à d'autres de faire le leur.

**Emmanuel Laurentin.**- Benoît Lambert ?

**Benoît Lambert.**- Pour rebondir sur ce que dit Anne, il est vrai que, puisqu'on parle d'économie, on aimerait aborder parfois la question de la culture, pas simplement à partir de ses retombées, mais aussi à partir de son cœur propre, et : en quoi le travail artistique, le travail de production consiste-t-il ? Comment et de quelle façon est-il accompagné ?

Cela, ce sont des débats que nous n'avons pas ou que nous avons du mal à avoir. Ce que je disais tout à l'heure, ce n'est pas que nous nous fichons de la justification comptable vis-à-vis des financeurs et des tutelles. Pas du tout. Nous savons que c'est celle de tout le monde.

**Benoît Lambert.**- Même quand on parle de crétinisme comptable ?

**Benoît Lambert.**- Non. Ce que je voulais dire, c'est qu'on attendrait, précisément, puisque la question se pose, de savoir, s'il peut y avoir une autre politique culturelle, ce qu'elle serait et quelles propositions on peut faire. Ce serait déjà une réponse : que l'on regarde la façon que nous avons de travailler, les cœurs de nos métiers, et que l'on change un peu les indicateurs pour regarder nos activités aussi de l'intérieur et pas simplement par leurs effets économiques induits.

Anne a posé une question centrale sur l'organisation même du travail artistique, le fait que, aujourd'hui, quand on est un artiste en France, cela devient très compliqué, à un certain moment de son développement de carrière, de ne pas devenir directeur de théâtre si on veut pouvoir continuer à travailler. Cela a l'air de rien, mais, en réalité, c'est un débat central qu'il est difficile d'avoir sereinement.

Ce que l'on pourrait attendre sur ce débat et sur d'autres -- sur celui de l'intermittence --, ce qu'on pourrait attendre d'un changement politique, c'est que les conditions d'un débat serein soient créées. Tous les débats sur la culture qui ont eu lieu dans les dernières années l'ont été sous chantage comptable. En réalité, l'argument final était toujours le même, que tout cela sera fait pour économiser de l'argent.

Je pense que les professions artistiques -- danse, spectacle vivant -- ont sûrement des discussions à avoir et même probablement des réformes à engager, mais encore faut-il que cela ne se fasse pas dans le chantage permanent. Et c'est pourtant comme cela que cela s'est fait ces dernières années.

**Sylvie Pflieger.**- Je voudrais rebondir sur ce que vous avez dit. J'ai démarré un peu à chaud en réaction par rapport au film et j'ai effectivement mis l'accent sur le côté des retombées. Je pense que c'est en effet un discours qui est un peu passé au second plan aujourd'hui. Ce n'est pas le plus important. Je vous rejoins tout à fait : l'attention se porte davantage sur les industries de la créativité, et sur ce en quoi cela peut irriguer le secteur économique en entier. Quand vous parliez de prototypes, de modèles, d'inspiration, il me semble que c'est effectivement là que cela se joue maintenant.

**Emmanuel Laurentin.**- Cela se joue, mais cela est-il entendu de l'autre côté ? Que ce soit dans les collectivités territoriales, de l'État ou même des mécènes, peut-on être intéressé par cette dimension ?

**Sylvie Pflieger.**- Je pense que le thème des industries de la créativité est quelque chose qui porte, car c'est la recherche et l'innovation.

**Gérard Lefèvre.**- Vous avez écrit deux livres, « La Culture. À quel prix ? » -- que je recommande -- et un autre, que vous avez écrit avec Xavier Greffe, « La Politique culturelle en France », à la Documentation française, dans lequel, à la page 247, vous écrivez quelque chose qui est intéressant : « *Les régions ayant progressé le moins au cours des vingt dernières années sont celles où le poids des activités culturelles a lui aussi progressé le moins vite* ». C'est très culpabilisant pour les régions qui ne feront rien pour la culture. Est-ce vrai ?

**Sylvie Pflieger.**- Nous avons en effet essayé d'établir une sorte de corrélation entre les niveaux de développement économique et les niveaux de développement culturel, et il y a tout à fait une corrélation entre les deux.

**Emmanuel Laurentin.**- Je parle de la réception de ce discours. On voit bien qu'au fur et à mesure que les contraintes budgétaires sont de plus en plus fortes, on essaie de trouver un discours alternatif : imaginaire, développement de projets, façon d'être, façon de se comporter. Est-ce juste une

sorte de rouerie pour pouvoir avoir mieux l'oreille des décideurs en face ou, de l'autre côté, cela peut-il être entendu, selon vous ?

**Sylvie Pflieger.**- Je pense que cela peut tout à fait être entendu, dans la mesure où c'est créateur d'emplois et de richesse. Nous sommes quand même dans des économies et des sociétés de la connaissance, et le facteur culturel participe à l'alimentation de l'innovation pour le futur. Nous sommes peut-être dans une perspective, non plus de très court terme, le nez dans le guidon, mais certainement dans la perspective à moyen terme, avec, de plus, le côté social.

**Emmanuel Laurentin.**- Benoît Lambert, vous qui avez travaillé avec Jean-Charles Massera, qui en sait beaucoup sur les langues de bois, administrative en particulier et quelquefois européenne ?

**Benoît Lambert.**- Je me souviens d'une chose que m'avait dite Claude Sévenier, l'ancien directeur de la scène nationale de Sartrouville : « De toute façon, la subvention est toujours un malentendu ». En fait, ils ne savent pas du tout ce que nous faisons, et il faut qu'ils continuent à croire que nous faisons autre chose que ce qu'ils croient. Je me souviens que Joël Pommerat m'avait dit cela aussi dans une discussion : « S'ils comprenaient vraiment ce que nous sommes en train de faire, ils arrêteraient tout de suite ». (*Rires*)

On peut dire que, fatalement, il y a de la ruse et de la rouerie. Nous devons construire des arguments. Ce n'est pas tellement nous, car nous construisons quantité d'arguments. C'est plutôt la façon dont les politiques eux-mêmes se saisissent de ces arguments. Quels types d'arguments avancent-ils pour convaincre nos concitoyens qui, dans une étude récente, trouvent qu'il faudrait que ce soit le privé qui s'en occupe ?

À la limite, c'est normal, d'après le petit film du début. Mais si on demande aux gens -- théorie du passager clandestin ou théorie économique, Mme Pflieger l'expliquera mieux que moi -- s'ils veulent investir dans un bien public, la réponse est non, puisque vous pouvez profiter du bien public sans investir dedans. Il faut donc une politique publique. Mais la question, c'est comment les décideurs de cette politique la justifient-ils auprès de leurs citoyens. C'est là que les arguments sont faibles. C'est là qu'on entend de temps en temps des arguments un peu nuls. Allez expliquer à nos concitoyens qu'il faut investir dans la culture pour des raisons qui ont à voir avec l'économie du tourisme, c'est faible.

Les régimes d'argumentation que nous avons essayé de développer à l'instant, ce n'est pas seulement à nous de les porter. C'est aussi aux hommes politiques d'aller convaincre la nation qu'il faut bien faire de la dépense culturelle. Je trouve que la culture, même à gauche, est toujours défendue sur un mode très honteux. C'est un peu là que nous aimerions un renouvellement des arguments utilisés.

**Gérard Lefèvre.**- Moi, j'ai été plus prudent, j'ai parlé de dégustation à l'aveugle. (*Rires*)

**Anne de Amézaga.**- Je pense qu'il faudrait peut-être revenir aux fondamentaux. Revenir sur la valeur de la culture, de l'art, l'émancipation, etc. C'est cela dont on doit parler. Il faut trouver des voies qui s'élèvent avec une vraie pensée là-dessus et un vrai discours construit. Nous avons déjà eu ce débat en 2003. Ce film me fait penser, bien évidemment, à la crise des intermittents à Avignon. J'ai co-dirigé un théâtre dans le *off*, à Avignon, et certains savent que j'ai perdu ce théâtre en 2003, à la suite de l'annulation du festival et du conflit.

Nous en sommes toujours là. Nous redisons toujours les mêmes choses. Il faut s'élever, tout en redisant les fondamentaux : c'est quoi, la culture ? Qu'est-ce que cela apporte à l'individu ? En quoi cela l'émancipe-t-il ? En quoi cela le fait-il évoluer ? Personnellement, je viens d'un milieu très modeste. Je le dis avec beaucoup d'humilité. Je viens de la campagne, de l'agriculture. L'agriculture, c'est pour le corps, c'est la nourriture du corps ; la culture, c'est pour l'esprit.

Dans les mots choisis par Michel Oriet pour parler de l'Association des scènes nationales, je vois les mots : désir et imaginaire. Oui, j'ai envie de manger du désir et de l'imaginaire. Il faut trouver des gens, il faut demander à Bernard Stiegler ou des gens comme lui, de ce niveau-là qui parlent de

cela de manière très profonde. Cela dépasse le statut des intermittents. Il faut aller dans quelque chose de bien plus profond aujourd'hui. Or, on n'entend personne parler de cela.

**Emmanuel Laurentin.**- La question est de savoir si, au bout du compte, le milieu des arts vivants et de la culture ne s'est pas enfermé dans un discours qui lui a été suggéré puis progressivement imposé, jusqu'au point de ne plus pouvoir proposer une solution alternative. Benoît Lambert ?

**Benoît Lambert.**- Je ne le crois pas. Il me semble que ce serait très injuste de dire cela. Encore une fois, des arguments ont été développés. Anne parlait de 2003. Là, nous avons tiré des bords dans tous les sens. La question, ce ne sont pas les arguments, mais de savoir si c'est audible. Pour que cela le devienne, il faut des caisses de résonance. Mais ce n'est pas Bernard Stiegler, car il le fait déjà. C'est François Hollande. C'est là que nous aimerions un discours très fort sur la culture, et pas simplement « Oui, c'est bien aussi. Il en faut ».

**Gérard Lefèvre.**- En même temps, la meilleure démonstration, c'est tout ce qu'on fait dans ce pays. Pour celles et ceux qui se déplacent, nous le savons. Cela va bien, il se passe plein de choses et, si nous avons fait ce colloque, c'est parce que, nous-mêmes qui faisons ce métier, nous savons pourquoi nous le faisons et comment nous le faisons, avec les résultats que nous avons et les artistes qui sont aidés. Tu disais tout à l'heure que tu étais un enfant des scènes nationales. Tu viens de le dire pour Joël et son théâtre, et tout ce réseau extraordinaire dans notre pays. Nous continuerons à faire notre travail avec force, vigueur et enthousiasme, et c'est la meilleure démonstration. Nous n'allons pas nous laisser abattre.

**Emmanuel Laurentin.**- Le risque n'est-il pas, comme cela est arrivé à l'université, de voir arriver un classement de Shanghai de la culture ? Pourquoi pas, avec toute cette logique d'évaluation qui est entrée dans notre société de façon très forte depuis une dizaine d'années ? On voit combien l'université a été obligée de se mettre à ce type de critères et de se réformer en fonction de ce nombre de critères qui lui étaient imposés de l'extérieur. La culture risque-t-elle de se voir imposer ce type de critères ? Car ce discours-là est un discours majoritaire. On pourrait se demander, tout compte fait, si la culture française s'exporte et comment. Les créateurs français sont-ils compétitifs par rapport aux créateurs latino-américains et chinois, est-ce que, sur le marché de l'art, les artistes français valent autant qu'un artiste chinois ou un artiste américain ? Le risque n'est-il pas aussi ici ?

**Sylvie Pflieger.**- Un classement de Shanghai, j'ose espérer que non, car cela fait déjà suffisamment de dégâts pour l'université.

À propos des artistes, c'est vrai que ce qui a été régulièrement dénoncé concernant le système français -- et cela va à l'encontre de ce que nous avons dit par rapport au système de la subvention --, c'est que le système français protège, d'une certaine manière, les artistes, qui arrivent à « prendre leur part de marché » en France, mais ne sont pas, ou faiblement, exportés.

Cela dit, le problème du marché de l'art, actuellement, c'est qu'il y a une partie qui est totalement spéculative, et ce serait intéressant...

**Emmanuel Laurentin.**- ...Qui fait la norme ? Est-ce le marché ?

**Sylvie Pflieger.**- C'est différent. Dans le marché de l'art, la partie émergée de l'iceberg est la partie totalement spéculative, où l'on voit émerger le marché chinois, le marché dans les Émirats, etc., où il y a de l'argent, et nous avons vu d'ailleurs, que le marché de l'art, en termes financiers, ne s'est jamais aussi bien porté que depuis la crise économique, parce qu'il y a des nouveaux riches. Mais c'est tout de même infime. C'est un système particulier, et très contrasté.

**Emmanuel Laurentin.**- Benoît Lambert dit que ce n'est pas la même chose que pour les arts vivants. Pourquoi ?

**Benoît Lambert.**- Cela est expliqué assez bien par Olivia Guillon quand elle dit que la zone d'influence d'une compagnie, c'est régional ou national. La question de l'exportation des artistes de



théâtre est une question intéressante, mais ce n'est pas la même question que la concurrence sur le marché de l'art. Ce sont des compétences qui ne sont pas exportables de la même manière.

**Emmanuel Laurentin.**- Je ne dis pas cela, mais simplement que la logique comptable pourrait pousser certains à imaginer que le bout de cette logique serait celle-là : pourquoi n'êtes-vous pas assez présents dans les festivals de théâtre, par exemple ? Pourquoi la création française n'est-elle pas assez présente à Tokyo, à Fukushima ou ailleurs ?

**Benoît Lambert.**- Mais nous avons Joël Pommerat !

**Anne de Amézaga.**- Si vous voulez me faire pleurer, nous avons dû annuler une tournée au Japon après Fukushima. C'était dur, car une partie de l'équipe ne voulait pas y aller, et ce projet avait mis trois ans à se mettre sur pied. Oui, nous irons sans doute un jour et on nous appelle un peu du côté de l'Asie, mais ce sont, encore une fois, des spectacles avec beaucoup de technique, très lourds à exporter. Mais pourquoi pas ?

### **Troisième débat avec la salle**

**Emmanuel Laurentin.**- Y a-t-il des questions dans la salle sur un point ou sur un autre ?

**Monica Guillouet-Gelys.**- Je suis directrice de la scène d'Evry et de l'Essonne, théâtre de l'Agora.

Je n'ai pas une question, mais je voudrais ajouter quelque chose. Tout ce dont vous parlez par rapport à l'exportation des artistes me fait penser que, dans les institutions françaises, nous participons aussi à la création artistique d'artistes étrangers, et notamment beaucoup d'artistes qui viennent de l'autre côté de la Méditerranée et que, si nous n'étions pas là, si nous ne faisons pas le choix de les aider, dans les conditions actuelles de création de l'autre côté de la Méditerranée, ces productions ne verraient pas le jour. Nous sommes un certain nombre à nous être organisés par rapport à cette zone géographique en France et en Europe du Nord pour participer à cette création-là.

D'un point de vue économique, je ne sais pas ce que cela représente, mais, pour eux, cela représente beaucoup.

**Jacques Livchine.**- Je suis allé voir une pièce au Granit à Belfort, « *La grande et fabuleuse histoire du commerce* ». J'y suis allé avec neuf élèves de BTS du lycée du Grand Chênois. Ce sont des adolescents, genre aluminium et consommation. À la fin de la pièce, ils étaient tous silencieux. Je ne pouvais pas leur arracher un mot. Il n'empêche qu'il faudrait en faire l'évaluation trois ans après. C'est ce que j'ai dit au ministre. Normalement, vous leur avez mis une petite graine, car ils se voyaient sur scène. C'est une pièce qui leur correspondait directement. Ils veulent tous être vendeurs chez Darty. Ils ont vu ce qu'ils allaient devenir. Vous les avez sans doute fait bouger, mais ils ne le disent pas.

Comme Benoit Lambert, j'ai vu la pièce faite par les lycéens, formidable. C'est pareil. Cela fait bouger les lycéens dans la salle. Comment évaluer le fait qu'on arrive, par le théâtre, à faire bouger les mentalités. La télévision ne fait jamais bouger les mentalités d'un centimètre. Le théâtre, lui, a cette force énorme de faire bouger les mentalités.

Alors, je fais des évaluations. J'essaie, par exemple, de faire un théâtre pas du tout rentable. Je mets quinze comédiens sur un seul spectateur et, souvent, le spectateur a 90 ans et va mourir. Et je dis au ministère : « Voilà notre rentabilité : nous allons donner un moment d'émotion à une personne qui est à six mois ou un an de sa mort ».

Et je terminerai en racontant une histoire. C'était à Saint-Quentin-en-Yvelines, il y a longtemps. L'agglomération devait faire un choix, un poste, soit pour le Théâtre de l'Unité, soit un pompier. J'étais sûr que les pompiers allaient gagner. Or le capitaine des pompiers a pris la parole

devant toute l'assemblée politique et a dit : « Donnez le poste au théâtre de l'Unité, car, eux, ils empêchent les jeunes de se suicider. Nous, nous ne faisons que les ramasser ». Voilà un peu l'utilité du théâtre.

**Anne de Amézaga.-** Je vais rebondir sur ce que disait Jacques. Je ne savais pas que tu étais venu voir notre spectacle.

Quand j'ai rencontré Joël, je venais de quitter un théâtre dans lequel j'ai travaillé pendant vingt ans à Paris. Un théâtre qui s'est fait avec pas grand-chose. J'avais décidé de tout quitter pour m'occuper du public, car je me disais que le théâtre avait donné un sens à ma vie, m'avait transformé. Je voulais emmener des gens voir des spectacles. J'aimais faire cela, et, un jour, j'ai emmené 160 personnes voir Philippe **Caubère** et je me suis dit que c'était cela que j'avais envie de faire : emmener des gens que j'aime voir des spectacles.

J'ai donc inventé un métier qui est : relations publiques pour les compagnies. Là, on m'a dit que c'était n'importe quoi, que relations publiques pour les compagnies, cela n'existait pas. Or, cela existe, car c'est comme cela que j'ai commencé à travailler avec Joël Pommerat. Un jour, Patrick **Gufflet** m'a appelé et m'a dit : « Il y a un metteur en scène qui cherche quelqu'un, et je crois que c'est toi ». Eh bien, oui, c'était moi. Mais, au début, j'ai dit à Joël : « Je ne veux pas travailler avec toi, car je n'ai pas vu ton travail, et je ne peux pas défendre des spectacles et des artistes dont je ne connais pas le travail, car j'ai besoin de les défendre avec mes tripes ». Il m'a dit : « Ce n'est pas grave, je vais attendre ». Je lui ai dit « Tu ne peux pas attendre : ton spectacle, c'est dans six mois, et je ne vais pas pouvoir le voir ».

Ce que je veux dire, c'est que, aujourd'hui, je suis la co-directrice de la compagnie Joël Pommerat, mais j'ai commencé à travailler **sur le public**. C'est le public qui est venu voir inlassablement le théâtre de Joël Pommerat **au Théâtre Paris-Villette**, à Brétigny, puis dans des tas de salles qui sont représentées ici et qui nous ont aidés au moment où nous en avons beaucoup besoin. C'est le public ! C'est le public, qui a fait connaître le travail de Joël Pommerat ! C'est cela que je veux dire aujourd'hui.

**Gérard Bono.-** Scène nationale d'Aubusson.

Je voudrais revenir sur le débat autour de l'économie. Tout l'après-midi, nous avons parlé de l'économie, avec un pré-supposé très fort : on a parlé des contraintes budgétaires ; on a parlé de difficultés financières ; on a parlé de difficultés à tout endroit, que ce soit dans les collectivités territoriales ou de la part de l'État. À mon avis, c'est un peu faux, et c'est le discours dominant : aujourd'hui, il n'y aurait plus d'argent, il n'y aurait plus de capacité, il n'y aurait plus de marges de manœuvre.

Ces discours sont très intégrés. Nous devons peut-être, nous, les désintégrer. Il faut revenir, auprès des politiques comme auprès des décideurs, aux questions de choix. Il y a des choix. Ce que représente aujourd'hui le secteur culturel dans le budget de la France n'est même pas 1 %, et on parlait à un moment donné du prix des ronds-points. Cela a été assez bien décliné autour d'un projet artistique et architectural, des arts de la rue. Je pense que nous avons à nous interroger et à interroger nos politiques par rapport aux choix.

Aujourd'hui, il ne faut pas nous faire porter un poids, une responsabilité économique qui ne nous incombe pas. Il y a encore des marges de manœuvre, il y a encore des choix financiers à opérer, qui peuvent l'être en faveur de la culture.

**Emmanuel Laurentin.-** Quel type de proposition pouvez-vous leur faire, par rapport à ce que disaient nos autres intervenants tout à l'heure ? Quel autre type de discours peut-on tenir ?

**Gérard Bono.-** Aujourd'hui, on ne parle que de financements publics. Évidemment, sans financement public, l'art en général, et le spectacle vivant en particulier n'existeraient pas. Pourquoi y a-t-il aujourd'hui beaucoup d'Italiens, beaucoup d'Espagnols, beaucoup d'artistes qui viennent du Maghreb, c'est parce que, dans ces pays-là, il n'y a pas d'exception culturelle. Nous avons une

exception culturelle. Nous devons la faire vivre et pas seulement la protéger, mais la réinventer, et, cela, c'est aussi le rôle des politiques.

**Emmanuel Laurentin.**- Y a-t-il d'autres questions ?

**Patrice Caratini.**- Je suis musicien. Je joue dans un ensemble.

Je suis très frappé par le sentiment de justification permanente qui traîne dans toute la discussion depuis cet après-midi. Je ne comprends pas pourquoi, quand parle de service public, on utilise le vocabulaire de l'aide ou de la subvention. Quand on prend le métro, on ne se demande pas si le métro est aidé ou subventionné. On prend le métro, c'est tout. Cela me frappe beaucoup.

Comme l'intitulé est « Les arts vivants, une économie active », comme on est dans la justification, on essaie de justifier les retombées économiques. Nous ne sommes effectivement pas là pour remplir les hôtels et faire vendre des boissons sucrées. En revanche, puisque nous sommes dans le champ économique, je ne comprends pas pourquoi un artiste, un musicien, un danseur, cela se nourrit, cela se loge, cela se déplace. Ce n'est pas un ectoplasme, ce n'est pas un bout de la société pour lequel il faudrait mettre de l'argent qui coûterait à l'autre bout de la société. Je ne comprends pas ce raisonnement. Cela traîne dans toutes les discussions. En gros, il y a des élections présidentielles. Il y a des candidats qu'on va élire demain. Il va falloir justifier. Nous ne sommes pas là-dedans.

Je voudrais évoquer trois choses.

Tout d'abord, un artiste, c'est aussi un consommateur. C'est aussi un contribuable. Cela participe de la richesse. On parle de la précarité, mais on sait qu'on est dans un pays où il y a huit millions de gens sous le seuil de pauvreté et, dans le monde artistique et de l'intermittence, nous sommes en familiarité avec la précarité et nous nous en accommodons très bien. À partir du moment où on peut payer son loyer, manger et se chauffer, c'est très bien. Le reste, c'est du plaisir, si cela marche.

Ensuite, il y a aussi tout un aspect qui n'est pas du tout évoqué mais qui existe, c'est le rapport entre ce qui passe dans le monde du spectacle vivant et les industries culturelles, par exemple l'industrie de la musique, par exemple l'industrie du cinéma.

**Emmanuel Laurentin.**- C'est ce que nous disions tout à l'heure.

**Patrice Caratini.**- Oui, bien sûr. La musique, c'est un énorme business. Il y a des fabricants d'instruments, des magasins de musique, il y a des éditeurs. Il y a des pratiques amateurs qui développent tout un marché. Combien de guitares vend-on dans le monde ?

Enfin, dans les années 70-80, on était dans la variété. Beaucoup d'entre nous étaient dans le monde du Jazz, et ils disaient : « Finalement, nous sommes les outils de recherche et de développement de la variété ». Nous intervenons -- et je pense que c'est vrai pour toute forme d'art -- sur l'ensemble des champs économiques de la société. Je suis gêné dans cette conversation, non pas par ce qui se dit, mais par ce rapport qu'on établit avec le fait qu'il faut défendre un pré carré. Que faut-il défendre ? Il n'y a rien à défendre. Le problème, c'est de faire comprendre aux politiques qu'ils se moquent de la culture -- pas complètement, car je rejoins le problème de la dégustation à l'aveugle, que j'ai aussi pratiqué.

Mais je suis gêné par cette tonalité générale de la discussion.

**Emmanuel Laurentin.**- Merci. Y a-t-il d'autres remarques ou d'autres questions ?

**Emmanuel Guichet.** Bonjour. En fait, je suis simplement stagiaire à l'Opéra de Paris.

À vous écouter, je me posais une question. On parle beaucoup de la dimension individuelle. Vous parlez de l'émancipation des spectateurs qui se rendent au théâtre. Mais j'ai l'impression que, dans l'art en général, et en particulier l'art vivant, il y a aussi une dimension qui compte, c'est la dimension collective. Il y a quand même un ensemble de gens qui se retrouvent dans un lieu pour

faire l'expérience d'une œuvre d'art qui est la même pour tous, qu'ils ne voient pas forcément de la même manière, mais en tout cas ils partagent une expérience. Nous essayons de répondre à la question de savoir pourquoi on fait de la culture et de justifier le fait que nous faisons quelque chose qui est utile, auprès de personnes qui détiennent le pouvoir public et qui détiennent la possibilité de subventionner l'art vivant. Et, là, il y a quand même le problème de la cohésion sociale qui traîne derrière.

Je n'aime pas qu'on insiste trop sur l'expérience individuelle, que l'on peut retrouver du côté économique, puisque l'économie est fondée aujourd'hui sur la conception de l'individu. On pourrait sortir de ce carcan individualiste pour se retourner du côté de la collectivité. Or, cela, c'est quelque chose qui m'intéresse beaucoup. Auprès des collectivités locales, nous pouvons expliquer que ce sont des gens d'horizons différents qui se retrouvent dans un même lieu et qui partagent une expérience commune. Cela peut être un argument pour justifier la subvention.

Mais, ensuite, cela veut aussi dire que, du côté des artistes, des gens qui font l'art, ils s'intéressent à ce que les gens veulent voir. On ne suit pas seulement le projet d'un artiste. Il faut aussi que l'artiste regarde ce que les gens ont envie de voir et comment ils vont se retrouver autour de quelque chose.

**Sylvie Pflieger.**- Nous avons abordé rapidement cela tout à l'heure. Je crois que c'est un des aspects qui devient maintenant de plus en plus mis en avant : le côté création de lien social et de cohésion sociale, et la manière dont la culture peut permettre de reconstituer des liens dans une population. On observe cela notamment dans des analyses au niveau d'un territoire : comment, par exemple, un monument privé a un effet sur le territoire : il s'intègre dans ce territoire et il y est complètement impliqué.

Je crois aussi que, pour beaucoup de scènes nationales et CDN, il y a aussi, dans le cahier des charges, un peu cette question : « Vous êtes sur un territoire : que faites-vous pour faire venir la population, quelle est votre action par rapport au territoire sur lequel vous êtes inséré ?

**Gérard Lefèvre.**- Ce n'est pas "un peu". Ce que vous mettez dans vos ouvrages concernant les centres dramatiques, c'est ce qui vaut pour les trois missions des scènes nationales : mission artistique, mission territoriale et une mission dite professionnelle d'aide aux compagnies, accueil, studio, etc. Il faut bien sûr travailler sur ces deux axes, l'axe vertical de l'approfondissement artistique et l'horizontalité de l'action culturelle. Nous sommes constamment dans ce curseur. C'est dans nos missions. C'est pour cela que nous faisons tout ce que nous faisons, et nous le faisons assez bien.

**Benoît Lambert.**- Sur la question des attentes du public, il me semble que M. Gerde y a répondu de façon assez claire.

**Anne de Amézaga.**- S'il y a un seul directeur ou une seule directrice artistique qui travaille sans penser au public ni aux actions culturelles, qu'il lève la main. Je ne le crois pas. Depuis les Grecs. Depuis toujours, et depuis les mouvements des années 70 en particulier, c'est quelque chose qui fait partie des directeurs qui sont ici. Cela me paraît être la question centrale.

**Michel Orier.**- Je voudrais dire deux choses par rapport à la discussion.

Sur la question dont parlaient très bien Benoit Lambert et Anne de Amézaga concernant la difficulté pour les compagnies, on est artiste et on est metteur en scène, et on n'a pas envie de diriger un théâtre, parce qu'on se consacre à son écriture et uniquement à son écriture, j'ai envie de dire une chose toute simple, ce n'est pas normal qu'il n'y ait pas un statut de compagnie un peu au dessus qui permette cette liberté-là.

**Anne de Amézaga.**- Merci, Michel Orier, que l'on t'entende quelque part !

**Michel Orier.**- Il faut peut-être que nous le portions plus fort collectivement. Cela ne va pas concerner 250 compagnies, mais quand même, ce n'est pas normal. Et quand tu prenais à la fois les exemples d'Ariane Mnouchkine de Peter Brook, cela s'est construit très naturellement.

**Anne de Amézaga.**- Je le redis, je me souviens d'une autre époque qui n'est pas si éloignée où il existait les compagnies « hors commission ».

**Michel Orier.**- Par ailleurs, sur l'évaluation et sur cette entrée de l'économie par des portes un peu déguisées qui, finalement, changent complètement à l'arrivée ce que peut être la démocratisation culturelle, je prendrai un exemple.

Bercy a mis dans les trois taux d'évaluation des politiques publiques sur la culture le taux de fréquentation dans les théâtres. C'est un désastre absolu, car, si on avait mis le nombre de spectateurs touchés compte tenu d'une agglomération, cela aurait été complètement différent. Le taux de fréquentation, c'est totalement vicieux. Par exemple, plus on joue, plus on fait de spectateurs. C'est une chose complètement différente que d'avoir des salles qui soient pleines au moins à 82 %, 85 %, 90 %, 95 %, où, là, on va réduire le nombre de représentations par spectacle.

Or, vous l'avez dit, le spectacle vivant est quelque chose où l'emploi se développe, mais de façon complètement fragmentée, avec des contrats de plus en plus courts et complètement précarisés. Cela tient uniquement à ce critère-là.

D'un côté, on a des compagnies qui ont du mal à monter leurs productions, qui vont être obligées d'avoir des retours sur investissement de plus en plus lourds représentation par représentation, et qui vont dégager ce qu'on appelle un "écart artistique" qui va être de plus en plus difficile à combler par les théâtres en question. Je mets des guillemets partout pour que ce ne soit pas mal interprété, mais si je prends l'exemple du théâtre privé, il va jouer jusqu'à tant que le point mort soit entamé. C'est complètement différent. Il peut très bien jouer à 50 % ou 60 % de la jauge. Si le point mort est à peu près à cela, il continuera à jouer très longtemps. Pour nous, cette notion de point mort n'existe plus. Il n'y a plus que ce taux de fréquentation.

Je ne sais pas combien on joue par représentation, les données sont très contestées, mais en tout cas on joue de moins en moins longtemps un spectacle et on fait de moins en moins de représentations. C'est quelque chose sur lequel nous devons être vigilants et nous devrions lutter contre ces normes d'évaluation.

De l'autre, c'est moins de démocratisation culturelle. Car qui va venir voir ces spectacles-là ? Ce sont des publics qui vont préempter l'achat de ces salles à l'avance, et, ne s'infusant pas dans la population, on touchera le public de façon beaucoup moins large.

**Emmanuel Laurentin.**- Une réaction ?

**Bernard Gerde.**- J'aimerais ajouter quelque chose.

Tout à l'heure, vous parliez du fait que, très souvent, dans ce qui se joue entre l'artiste et celui qui va lui donner de l'argent qui va lui permettre d'aller au bout de son projet, il y a des malentendus. Je crois que le malentendu existe aussi très fortement dans le succès. Le succès en termes de fréquentation, ce n'est pas non plus un gage d'action culturelle, de quelque chose qui a été produit dont on peut mesurer les effets.

Nous sommes aujourd'hui dans une dictature du chiffre où tout doit être quantifié. Il a été dit tout à l'heure qu'il fallait un peu sortir d'une démarche défensive où l'on a à se justifier. Je me sens très concerné, car, dans le secteur où je suis, l'éducation nationale, c'est la même chose : nos élèves n'étaient pas à l'école. Ils ne coûtaient rien à l'institution. Ils y sont revenus parce que nous leur avons fait une offre, et, maintenant, ils coûtent de nouveau. Nous avons donc intérêt, nous aussi, à justifier nos résultats, puisqu'il y a un coût, brutalement, qui a été proposé.

Je crois que, pour se dégager de cette problématique qui nous encombre, il faut en revenir à un viatique qui est très utile pour agir dans le sens où l'on pense qu'il est utile de le faire, c'est la fameuse de phrase de Deleuze, qui parle de l'éthique, et que l'on pourrait prendre comme éthique professionnelle : vous les artistes, et nous, à l'endroit où nous sommes. Deleuze rappelle que l'éthique, c'est être à la hauteur de ce qui nous arrive. Je crois que c'est vrai pour chacun des artistes

dans la mission qui est la sienne et pour nous aussi, mais on pourrait presque retravailler cette phrase et dire qu'il faut être à la hauteur de "ceux" qui nous arrivent.

Le reste, sont-ils venus parce que nous avons été dans la complaisance pour qu'ils y viennent ? Remplir une salle, cela peut se faire.

**Emmanuel Laurentin.**- Merci.

Rendez-vous demain à partir de 9 heures et demie ici même.

Merci encore.

Fin du débat : 18 h 27.