

Y a-t-il une crise du théâtre public ?

Août 2002

Les paragraphes donnés à lire ci-après ne sont pas la *substantifique moelle* d'une étude approfondie ou d'une analyse exhaustive. Rédigés sous forme de billets et souvent lapidaires, ils mériteraient parfois, pour être parfaitement explicites, des développements étayés par des éléments historiques ou statistiques. Ces quelques lignes, idées et propositions, simplement nourries de l'expérience, n'ont d'autre ambition que de contribuer au débat qui s'annonce ; un débat qui a été trop longtemps différé et dont les professionnels du spectacle n'ont plus le loisir de faire l'économie s'ils veulent que leurs métiers perdurent.

Une situation peu propice au changement.

Aujourd'hui en France, dans le domaine du spectacle vivant, plus de mille structures sont subventionnées par le Ministère de la Culture. C'est beaucoup si l'on considère les crédits d'intervention mesurés que l'Etat consacre à ce secteur et par conséquent, pour chacune de ces entreprises, c'est très peu de moyens. C'est dans ce constat qu'il faut sans aucun doute voir l'un des germes majeurs de la crise latente qui affecte la vitalité d'une activité centrale de la vie artistique.

Le foisonnement et la diversité des initiatives culturelles réalisées pour un coût somme toute modeste, au regard par exemple de ce que les Allemands consacrent à leurs cent théâtres de 200 à 1000 salariés permanents, et la fragilité structurelle d'un secteur fortement dépendant des financements publics et de la solidarité interprofessionnelle, n'incitent pas à l'élaboration et à la mise en œuvre périlleuses d'une réforme qui est pourtant cruciale.

La décentralisation théâtrale, victime de son succès.

Bien qu'elle ne soit pas totalement achevée, la décentralisation théâtrale est une profonde réussite qui a métamorphosé le paysage culturel français. Il y a des théâtres partout et seule une infinitésimale partie d'entre eux mérite encore le mépris dont on affuble les bals de sous-préfectures.

Née après-guerre dans l'enthousiasme de la reconstruction et dans l'espoir d'un monde meilleur, la décentralisation théâtrale voulait démocratiser l'accès à la culture et aux œuvres du patrimoine de l'humanité, en permettant à tous et à chacun sur l'ensemble du territoire, de fréquenter le meilleur de la création artistique. Ce projet a été un puissant levier pour l'aménagement du pays et c'est pour l'essentiel un succès indéniable. Cependant, la construction ex nihilo d'un service public national de la culture a requis beaucoup d'énergie, de patience, de convictions et de compromis, en un demi-siècle la société a vécu plus d'une révolution et les songes de mondes neufs n'ont plus les mêmes parfums.

Alors, les critiques à l'encontre du théâtre public s'intensifient, parfois véhémentes, attestant que le temps est venu de bousculer les certitudes, de départager les bonnes pratiques des usages erronés afin de disposer d'outils utiles à la conception d'un nouveau cycle.

L'exploration du système complexe qui régit le spectacle vivant met en évidence (mais sans doute pas plus que dans n'importe quelle société humaine) un nombre conséquent de confusions, malentendus, particularismes, privilèges, aberrations, désordres, paradoxes, contradictions, qui pourraient bien être cause du souci récurrent de ceux qui ont la responsabilité de son organisation, de sa vitalité, de son contrôle et de son développement.

Un paysage devenu chaotique.

Hormis un petit nombre d'établissements publics tels les théâtres nationaux (tous situés à Paris à l'exception du TNS) ce qu'il est convenu d'appeler le réseau du théâtre public est constitué de structures indépendantes, associations ou sociétés sous contrat avec l'Etat. Contrairement à la plupart des autres secteurs de service public, celui du spectacle vivant est donc confié pour l'essentiel à de très nombreuses et souvent très petites entreprises de statut privé qui remplissent des missions fondamentales partout en France.

L'absence d'une loi-cadre, fixant des règles d'intervention et de répartition des compétences basées sur des critères politiques et artistiques cohérents et transparents, favorise la dispersion des moyens disponibles. Pour certains artistes ou certains élus locaux l'intervention de l'Etat, quel que soit son montant, légitime leur action aux yeux des partenaires *du terrain* et pour obtenir un label de qualité précieux à leurs desseins, ils déploient une considérable énergie en lobbying. Les critères politiques (voire électoralistes) l'emportent alors, trop souvent, sur les considérations artistiques et culturelles qui devraient être seules prépondérantes.

Et l'éparpillement augmente.

Devant les succès de la décentralisation théâtrale, réels (la fréquentation publique), utiles (l'amélioration de l'image), ou fantasmés (la lutte contre les inégalités), les Collectivités Territoriales ont été enclines à consacrer des moyens conséquents, supérieurs aujourd'hui à ceux de l'Etat, au développement de l'offre culturelle sur leur territoire. Comme il n'y a pas de partage réel des responsabilités, les financements sont le plus souvent croisés et les actions, définies sans concertation, sont souvent désordonnées ou contradictoires, voire concurrentes.

Le maillage du territoire national est très dense, très diversifié et foisonnant mais peu cohérent. Il s'est construit au bonheur des initiatives des élus, des artistes ou des habitants sans vision globale ni plan d'ensemble. La décentralisation artistique qui est le fruit de volontés éclairées, de convictions individuelles ou de combats locaux, se différencie profondément de la décentralisation administrative qui est née, elle, de la volonté politique du législateur. La confusion très habituelle de ces deux homonymes est la source de nombreux malentendus néfastes à la préparation de leurs inéluctables épousailles.

Un réseau virtuel.

Les pionniers de la décentralisation imaginaient structurer le théâtre public à partir de deux fonctions essentielles et complémentaires, créer des œuvres et rassembler le public devant elles. Des établissements différents ont donc été conçus et dédiés soit à la production soit à la diffusion, les Centres Dramatiques Nationaux et les Maisons de la Culture. C'est sur cette base que s'est bâtie par strates successives l'architecture d'un réseau qui est souvent décrit (et décrié) comme une pyramide : Les artistes, les compagnies, les théâtres de ville, les scènes de diffusion labellisées, les scènes nationales, les Cdn et Ccn, les théâtres nationaux. Pourtant la simple énumération de cette liste d'échelons suffit à disqualifier l'usage de cette figure géométrique fictive. Comment parler de hiérarchie pour le simple inventaire de l'écume d'appellations et de labels juxtaposés par les hasards des alternances ministérielles.

En fait ce réseau n'a jamais été conçu et il n'est le projet de personne. Il est le résultat de compromis parfois heureux, mais il n'offre plus aucun repère solide et structurant pour l'action. Il n'y a plus de réelle différenciation des rôles et des missions (tout le monde produit, tout le monde diffuse) et personne n'est en charge d'une quelconque régulation du marché (ou des arrangements qui en tiennent lieu). L'idée même de réseau, qui évoque une communauté d'esprit et de travail favorisant les échanges utiles au but commun, est pure rhétorique dans un espace où les responsabilités ne sont confiées et revendiquées qu'intuitu personae et sans référence à de solides valeurs collectives. Face à la vigueur des ambitions et des narcissismes de certains directeurs, qu'ils soient artistes ou intendants, les solidarités ont tendance à s'étioler.

Privés de l'élan d'une conquête qui s'achève, orphelins d'un grand dessein, les artisans et héritiers des acquis de la décentralisation, les *professionnels de la profession* qui dirigent les théâtres du réseau sont la cible des critiques les plus virulentes et les plus éculées. Fonctionnaires médiocres rivés à l'audimat, complices de féodalités sclérosantes, agitateurs frileux et besogneux, sont les charmants sobriquets dont les parent les hérauts de l'avant-garde quand ceux du bon sens vilipendent leur intellectualisme savant, leur hermétisme abscons et leur élitisme élitaire et quand tous s'accordent pour les voir lotis de sinécures.

Ces aphorismes violents sont sans doute le tribut de la liberté artistique absolue dont jouissent contractuellement les directeurs des établissements du réseau public. Ce droit fondamental a un corollaire tout aussi capital : la responsabilité totale des décisions artistiques prises, dans leurs conséquences politiques et économiques. Pas de liberté sans responsabilité. Or les errements de gestion n'étant jamais sanctionnés (la fameuse *prime à la casserole*), il est inévitable que la liberté artistique soit considérée comme un privilège exorbitant par ceux qui, à gauche comme à droite, contestent la légitimité de ce principe. Il est ainsi loisible aux censeurs de puiser dans les errements d'une clémence excessive, des arguments efficaces pour combattre une règle qui leur est insupportable.

Et l'ardeur des critiques redouble.

Une richesse incommensurable comme gage d'excellence.

On peut postuler que l'alternative à la sclérose institutionnelle réside dans la profusion des propositions offertes par les compagnies. La flexibilité des abris dont elles revendiquent la précarité féconde face aux pesanteurs des édifices de la culture officielle est séduisante. Mais, hormis qu'elles ne sauraient résister à la première tempête budgétaire ou politique, des structures trop légères génèrent de lourdes contradictions. En deçà d'un certain seuil de financement il est illusoire d'imaginer développer une activité professionnelle non commerciale, suivie et conséquente, sauf à user d'expédients. Or, malgré des vellétés sérieuses de réforme, le Ministère verse encore des subventions microscopiques (inférieures à 15 000 €) aux compagnies. Il est totalement illusoire de prétendre que des entreprises puissent respecter la législation avec de telles dotations.

De plus la prolifération ininterrompue des compagnies est source d'intenses frustrations car les représentations qui leur sont contractuellement imposées (environ 30 000 par an rien que pour le théâtre) ne peuvent arithmétiquement pas être accueillies dans un réseau qui est loin d'avoir une telle capacité de programmation. Les rancœurs générées ainsi poussent les compagnies à contester vigoureusement des choix qui les écartent d'institutions qu'elles critiquent (et courtisent) et pour celles, de plus en plus nombreuses, qui ne parviennent pas à quitter les marges d'un système réputé inique, à le combattre avec une violence de plus en plus exacerbée.

La confusion est amplifiée par les méfaits d'une pluridisciplinarité d'autant plus prônée qu'elle permet de s'affranchir de choix artistiques douloureux en s'abritant derrière des critères quantitatifs. Certaines familles artistiques alimentent ce travers, insatisfaites de la place qui est offerte à leur art, en revendiquant que l'on accorde un traitement particulier, voire des quotas dans les programmations, à leur discipline. Cette tendance, qu'il faut bien se résoudre à qualifier de corporatiste, produit des effets préoccupants. C'est ainsi que par exemple, on affirme que le théâtre de rue ou le théâtre visuel, ce n'est pas du théâtre ! Et l'on revendique que ces disciplines soient chacune et à tous points de vue, considérées à l'égal du théâtre. Chaque partie égale au tout, c'est une belle acrobatie sémantique qui consacre la gloire infinie des fractals.

La Dmdts aurait sans doute pu s'appeler simplement, DS (Direction des Spectacles) ou, pour ne pas froisser les muses en siglant une déesse, Direction du spectacle vivant. Le sigle court le risque de devenir imprononçable puisqu'il faudra bientôt y rajouter le cirque, le nouveau cirque, les arts de la rue et de la piste, le théâtre d'objets, le mime, les musiques du monde, les musiques nouvelles amplifiées... La liste n'est pas close, mais c'est déjà : Dmdtscncarptommmna + i pour l'international.

Pour combattre le repli hexagonal qui, sous la poussée des nationalismes et des régionalismes, glissait furtivement vers la xénophobie, les programmeurs se sont préoccupés de présenter des spectacles en langues étrangères. Ce souci, louable à tous points de vue, n'était pas nouveau car la France est un pays dont les frontières sont largement ouvertes aux artistes, mais son ampleur est source de nouvelles confusions. La nécessité de proposer chaque saison au moins un spectacle international semble souvent procéder d'une obligation artificielle et, à la lecture de certaines plaquettes, on a quelquefois le sentiment que ces spectacles remplissent une case dans un catalogue qui se doit de comporter tous les articles réclamés par la clientèle. Paradoxalement, dans l'extrême profusion de l'offre, ces créations d'un abord exigeant rencontrent beaucoup de succès, ce qui est normal car celles qui accèdent à une audience internationale se sont singularisées, chez elles, par leur excellence ou leur pertinence. On pressent combien alors la concurrence est rude pour les artistes qui ont choisi de *vivre et travailler au pays*. De là à conclure que le théâtre français est nul comparativement à celui de nos voisins d'Europe ou des autres continents, il n'y a qu'un pas que certains méchants critiques franchissent allègrement. Ils oublient que les meilleures productions scéniques françaises sont accueillies réciproquement avec enthousiasme sur la scène internationale où elles ne sont pas les dernières à voyager.

Sous la poussée de revendications sectorielles de plus en plus segmentées et soucieux de séduire des médias de plus en plus friands d'événements glamour, car leurs lecteurs seraient paraît-il indifférents aux choses sérieuses, le Ministère et les institutions s'associent avec délices et sans grand discernement ici à une fête ceci, là à une année cela et demain à telle commémoration d'un génie national ou local. Nul ne prétend que ces divertissements accompagnés de redéploiements budgétaires superficiels, constituent une politique. On peut cependant s'interroger sur les moyens d'action et les marges de manœuvre dont dispose réellement la puissance publique pour conduire sa politique, si elle en est réduite à intensifier le rythme de célébrations plus ou moins utiles.

Chaque automne, dans les magazines, le déferlement d'annonces pour des formations d'acteurs qui illustrent l'intense fascination qu'exerce ce métier difficile est un signe patent de la confusion profonde qui s'est développée. Le dispositif national de formations supérieures d'artistes dramatiques forme chaque année une poignée d'interprètes professionnels, une centaine, alors que le système en crée des milliers. Si, à juste titre, les comédiens persistent à refuser un diplôme d'acteur ou une carte professionnelle, l'absence de toute régulation, autre que la loi de l'offre et de la demande, a des effets dévastateurs.

La tentation de détruire ce qui fonctionne.

Il est paradoxal que, bien que la présomption de salariat désigne obligatoirement les interprètes comme salariés, il y ait en France si peu de troupes permanentes. Afin de corriger les effets pervers d'un dispositif de production des spectacles, singulier en Europe, les partenaires sociaux se sont dotés d'un régime particulier d'assurance chômage : l'intermittence. Ce système tempère la précarité qui est le prix féroce de la liberté artistique des salariés et des employeurs. Il est régulé par l'Unedic dans le cadre des deux annexes : 8, audiovisuel et 10, spectacle vivant. D'abord destiné aux personnels de l'industrie du cinéma et aux artistes, l'intermittence s'est progressivement imposée comme la base incontournable de fonctionnement pour la plupart des professionnels et des entreprises de l'audiovisuel et du spectacle. Aujourd'hui sont intermittents par exemple, des techniciens de TF1, des animateurs des radios publiques, les mannequins du prêt-à-porter ou les danseuses de peep-show et un nombre considérable d'entreprises de production ne comptent absolument aucun salarié permanent.

Dans un secteur où il est fréquent d'engager un artiste pour un cachet et un technicien pour un service de trois heures et où donc la flexibilité est structurelle, l'intermittence est un dispositif parfaitement adapté aux pratiques et aux usages. L'inscription aux Assedic couvre les salariés entre deux périodes d'emploi en leur assurant une continuité de couverture sociale et un revenu de remplacement appréciable. Ce droit acquis par des cotisations leur évite d'être contraints d'accepter des *cachetons* trop médiocres ou des emplois contraires à leur éthique professionnelle. Cette disponibilité protégée est une souplesse considérable qui permet aux salariés de faire face aux situations difficiles et aux employeurs de pouvoir aisément disposer, en fonction de leurs projets, des compétences qu'ils recherchent.

Malheureusement le système est en crise car, loin de saluer un dispositif qui a institutionnalisé une flexibilité que par ailleurs il réclame, le Medef pense que les saltimbanques coûtent vraiment trop cher à la solidarité interprofessionnelle. Le paradoxe est qu'aucun syndicat d'employeurs du spectacle ne siège au Medef ou à la Cgpm, que par conséquent ils ne sont pas représentés à l'Unedic et qu'ils ne peuvent pas y défendre les intérêts de leurs mandants. Par ailleurs certains salariés indécents avec ou sans la complicité d'employeurs irresponsables, dans le public comme dans le privé, exploitent les failles du système sans vergogne. Il faut bien admettre que la conjugaison de ces postures idéologiques ou individualistes a des conséquences tragiques sur l'équilibre et la pérennité d'un dispositif judicieux et efficace^o.

^o Le soulèvement provoqué par la modification des annexes 8 et 10 des intermittents de l'été 2003 (postérieur à la rédaction de cette note) illustre parfaitement la gravité de la situation provoquée par les attermoissements des partenaires sociaux qui repoussent depuis 1992 une réforme fondamentale et incontournable

Une bureaucratie discrète, mais prolifique.

Si les acteurs ne sont plus aujourd'hui excommuniés, il semblerait pourtant qu'ils restent suspects sinon coupables, car la production artistique est extrêmement réglementée et contrôlée.

Pour exercer cette activité commerciale particulière, il faut être titulaire d'une licence d'entrepreneur de spectacle dont l'obtention est subordonnée au respect absolu d'un empilement d'obligations légales, sociales et fiscales, réglementaires ou conventionnelles qui sont très complexes et pour beaucoup dérogoires du droit commun.

La gestion des produits de ces obligations est confiée à des organismes, paritaires ou non, quelquefois concurrents et dont les critères de répartition, parfois opaques, ne sont pas toujours d'une équité incontestable. L'ensemble de ce dispositif a donné lieu à la consécration d'une bureaucratie (par définition pléthorique et tatillonne) encline à fonctionner selon ses propres règles, sans contrôle réel et sur des bases qui sont, on s'en doute, la plupart du temps très étrangères aux finalités artistiques.

Dans un domaine où le symbolique règne, les singularités et les individualités qui fondent des métiers traditionnels ou nouveaux ont généré une foultitude d'organisations ou d'associations professionnelles, de syndicats d'employeurs et de salariés, de sociétés civiles et de caisses sociales qui défendent des intérêts catégoriels et atomisés. Ces groupements n'échappent pas toujours aux travers corporatistes et aux légions d'escarmouches de frontières qu'ils génèrent et affectionnent.

Au cœur de cette architecture baroque on a coutume d'octroyer au Ministère de la Culture un rôle d'arbitre ou de censeur au gré des rapports de force et de l'actualité sociale ou politique. Sans craindre l'ambivalence on exige de lui qu'il exerce son autorité très fermement en même temps qu'on le somme de ne pas se substituer aux partenaires sociaux. Le Ministère semble se satisfaire de cette position ambiguë, mais finalement peu compromettante.

Les directives européennes viennent opportunément ajouter un peu de piment et de désordre dans l'équilibre de ce bel ordonnancement. C'est ainsi que la future directive sur le bruit contraindra les musiciens d'orchestre à porter des casques antibruit afin de ne pas devenir sourds sous les vocalises stridentes des soprani. Un chanteur d'opéra émet en effet plus que 90 décibels alors que c'est la limite du bruit au travail. La puissante fédération internationale des syndicats de musiciens, après avoir souligné le ridicule de l'application de cette norme, ayant finalement décidé de soutenir cette initiative, on devrait voir prochainement des contrôleurs spécialisés, aux oreilles formées par les IUT, vérifier l'application stricte de la loi sur les plateaux de France et de Navarre.

Le syndrome bureaucratique s'est incrusté au sein même des institutions. En effet, les strates de réglementations accumulées au gré des réformes ont conduit les établissements à recruter un personnel de plus en plus nombreux et qualifié pour accomplir les tâches d'administration et de gestion. La multiplication des productions et l'adaptation aux méthodes modernes de communication ont produit des effets similaires pour les services de relations publiques. Ces charges nouvelles conduisent à augmenter mécaniquement le coût de l'ordre de marche des entreprises réduisant d'autant les marges artistiques. Les artistes sont les victimes impuissantes de ces bouleversements. Faute d'un nombre suffisant d'offres d'emploi dans les institutions, ils s'organisent en compagnies indépendantes ayant recours à l'intermittence. Et la spirale de l'atomisation s'accélère.

Des suspicions iniques, mais tenaces !

Certains continuent à contester la légitimité de l'intervention publique dans le domaine des Arts, alors qu'il en est ainsi depuis l'Antiquité et que sauf à considérer que dans notre société, repus de Beauté, les hommes n'ont plus besoin de s'assembler autour des poètes, cela pourrait bien durer jusqu'à ce que l'humanité aborde enfin aux rivages de la Sagesse.

On entend souvent dire que le public de théâtre s'est peu diversifié et a peu augmenté alors que les financements de la culture sont de plus en plus lourds.

Si, en effet, la proportion d'ouvriers présents dans les salles de spectacles ne progresse pas, il faut, à ce propos, mesurer l'effet des transformations fondamentales de la structure sociologique de la société française sous l'impact des externalisations de la mondialisation industrielle. Il faut aussi considérer que l'appareil de production importe la main d'œuvre non qualifiée, et que ces travailleurs, quand ils peuvent s'installer chez nous, ont dans un premier temps des préoccupations matérielles qui les distraient probablement des propositions artistiques contemporaines. De plus, la télévision en phagocytant progressivement les loisirs populaires qu'étaient la lecture, le cinéma ou le théâtre pour finalement ne plus considérer qu'elle-même a joué un rôle catastrophique. Enfin, quel impact les critères d'excellence de l'Education Nationale, favorisant les Sciences, ont-ils eu sur le prestige de la Littérature et des Arts ?

S'il est vrai que le public des théâtres n'augmente que modérément en pourcentage de la population, en revanche l'ensemble des subventions du secteur est plutôt en régression. L'avènement de la civilisation des loisirs et la révolution informatique ont bouleversé le paysage et les propositions culturelles se multiplient. Enfin, les champs, les missions et les territoires du spectacle vivant subventionné ont été considérablement étendus et diversifiés et nombre des actions réalisées échappent par essence aux statistiques de fréquentation.

On se gausse souvent du nombre, présumé disproportionné, d'enseignants parmi les spectateurs de théâtre, alors qu'il est naturel que les œuvres de l'esprit concernent d'abord les élèves, les étudiants, les profs, les intellectuels et les artistes et qu'il est primordial qu'ils s'y confrontent. Pour affirmer le contraire il faut accepter de faire appel à des notions d'un bon sens frappé de populisme, de démagogie et de suffisance.

De quel échec le réseau du théâtre public se serait-il seul, rendu coupable ?

On n'incrimine pas les bibliothèques de la diversification des pratiques culturelles des Français qui s'est opérée au détriment de la lecture, mais on renforce au contraire leurs moyens afin de combattre une tendance préoccupante.

On se félicite aussi à juste titre d'avoir su, grâce à une politique volontariste, enrayer partiellement en France le déclin de la fréquentation cinématographique.

On oublie que les stades ne comptent pas plus de spectateurs payants que les théâtres et l'on ne se préoccupe jamais de mesurer l'utilité d'une piscine à l'aune de sa fréquentation assidue par la totalité de la population.

Enfin, si les églises sont moins fréquentées qu'il y a quelques décennies, le Ministère de l'Intérieur et des Cultes n'envisage pourtant nullement de brader ce patrimoine architectural aux enseignes de la grande distribution afin que les experts du libéralisme trouvent les arguments qui inciteront les fidèles à retrouver le chemin des autels.

Une bonne conscience pétrie d'unanimes ambigus.

Afin d'accroître la démocratisation culturelle on imagine qu'en conjuguant la proximité géographique et l'accessibilité économique on réduira mécaniquement les inégalités d'accès à la culture. C'est cet espoir qui fonde, et justifie aux yeux des édiles et des contribuables, l'existence de politiques culturelles. Malheureusement, si le succès de la décentralisation permet à chacun d'aller au théâtre et que les salles sont pleines, en termes de diversification des publics, le résultat n'est pas à la hauteur de l'espérance. La facilité est alors d'incriminer l'austérité de l'offre artistique alors que l'on pourrait, tout autant, suspecter cette espérance de naître d'une vision charitable du monde, charriant un viatique de culpabilités et de condescendances, porteur d'un rejet salvateur.

La démocratisation des conditions d'accès à la culture n'implique pas obligatoirement que tous les citoyens, et *surtout les plus pauvres*, fréquentent les établissements culturels. Nul ne peut leur contester le droit absolu de préférer pratiquer l'aquarelle ou la botanique. Pourtant si les statistiques nous éclairaient sur le milieu d'origine des spectateurs, on découvrirait peut-être que le fameux ascenseur social n'est pas totalement en panne et que les enfants d'ouvriers vont plus au théâtre que leurs parents. A contrario, il est frappant de constater que les professions libérales ne sont pas plus représentées que les travailleurs manuels dans les statistiques de fréquentation, mais est-ce réconfortant ? Que les incultes (en Art) se recrutent dans tous les milieux n'est pas une nouveauté même si cette persistance reste un désastre républicain.

Insatisfait de l'échantillon social représenté dans les salles, on a recours à l'action culturelle, supposée propice à susciter une adhésion jugée primordiale.

Élargir le cercle étroit des connaisseurs, favoriser la découverte, accroître l'appétence, susciter l'étonnement, éveiller l'esprit critique, aiguïser les sens, parfaire la contemplation, perpétuer l'émotion, sont des actions nobles et essentielles ! Mais ces missions naissent de la singularité mystérieuse des créations et l'on ne saurait les assigner à l'Art lui-même sans le dénaturer. Les chants de l'âme sont les seuls à bouleverser les hommes, et les figures de la pensée, les seules à savoir *agripper la pensée* et tirer, loin et fort.

La formation du spectateur est une affaire complexe. Les artistes eux-mêmes sont incapables de démêler les ressorts des charmes qu'ils conçoivent, toute approche exclusivement scolaire est inefficace et il faut se garder toujours de confondre l'œuvre et son exégèse.

Pour remédier aux failles d'un système éducatif en souffrance et compenser le démantèlement des réseaux de l'éducation populaire dans les quartiers, on a cru aux vertus des activités culturelles. On a donc mis en place des ateliers de pratiques amateurs encadrés par des brigades d'artistes émérites. Cette pédagogie active est utile et bénéfique aux individus et socialement indispensable, mais déconnectée du socle d'un profond travail cognitif en amont elle a peu d'effet sur la perception des œuvres et leur fréquentation.

Il faut aussi tordre le cou à l'idée mécaniste et fallacieuse qui prétend qu'il faut rendre les œuvres d'art *progressivement* compréhensibles au plus grand nombre car le plaisir de leur découverte est immédiat ou n'est pas.

L'action culturelle ne peut se substituer aux œuvres qui la fondent. La conviction des pédagogues ou la passion des prosélytes sont l'une et l'autre impuissantes à éveiller le désir d'art sans lequel tout commerce poétique est incongru et vain. La création artistique est intrinsèquement d'une essence différente de celle de l'action culturelle et n'est soluble dans aucun projet socio-éducatif, même le plus noble et généreux.

Sous forme de maxime : Même si l'art est culture, la culture n'est pas l'art !

Des injonctions contradictoires.

Les institutions artistiques et culturelles sont censées apporter une réponse globale à des préoccupations multiples, principalement : produire et diffuser les œuvres des artistes, rassembler tous les publics (les exclus comme les inclus), animer la vie intellectuelle et les quartiers difficiles ...

Qui trop embrasse mal étreint et l'accumulation de missions et d'injonctions contradictoires rendent opaques les meilleures intentions.

Croire aujourd'hui à l'avant-garde pour tous est la source d'amères désillusions, mais il ne faut pas prétendre corollairement que certaines œuvres, que d'aucuns considèrent inaccessibles au grand public, doivent passer au pilon. Le peuple, lui, *ne se préoccupe pas d'être populaire* et il est clair que grand, quand il précède public, est synonyme de nombreux.

Mais existe-t-il un art de masse ? Ou, autrement dit, le marché est-il apte à créer de la pensée ?

Quand Antoine Vitez parlait de *l'élitaire pour tous*, il ne concevait pas qu'une simplification, une réduction (même culinairement la plus savante) rendrait accessible à tous une œuvre exigeante mais simplement que chacun, quelle que soit sa position sociale, devait pouvoir fréquenter, telle quelle, l'excellence artistique hier économiquement réservée aux élites. C'est le sens d'un service public de l'Art et la Culture de permettre que chacun ait droit au meilleur. Et les plus démunis ne sont pas les plus sourds aux poètes.

Sans vouloir isoler les créateurs dans des tours d'ivoire, ni prétendre que la création est inéluctablement réservée à un public averti il faut affirmer qu'en art, il n'y a pas de recherche appliquée. Même si ses effets sont toujours bénéfiques aux hommes et à leurs sociétés, l'art n'est sérieusement utile qu'à lui-même.

Ainsi, s'il est réjouissant que les gestes inventés et façonnés par les recherches les plus radicales des chorégraphes contemporains soient très rapidement copiés par l'industrie musicale et recyclés dans les discothèques, cette duplication massive épuise immédiatement leur unicité et les fait basculer brutalement dans un autre statut. En devenant de banals produits de consommation, ils cessent d'être objets d'art.