

## A - SEMINAIRE DU 2 AVRIL 2003 à TAURIAC (Gironde)

### 1. Quelques définitions pour mieux se comprendre

La présentation de l'IDDAC (pas de recettes, pas de modèles, une méthodologie pour mettre en place une action culturelle communautaire) tend à mettre en place une praxis propre à chaque territoire en relativisant le débat sur « quelle culture ». Il s'agira, dans les faits, d'entendre les acteurs, d'inventorier les ressources, et d'établir collectivement un diagnostic permettant de fonder une démarche commune. Cependant, il est difficile de croire que le concept de culture suffise à créer la coopération, même portée par des personnalités d'exception ou par un « génie des lieux » dont il faudrait réveiller l'authenticité et les anciennes cultures. Les propositions dynamiques de l'IDDAC n'ignorent pas les difficultés de compréhension qui peuvent s'établir dans une démarche commune. La culture, sujet du séminaire, doit être pensée comme un objet à construire par les acteurs du pays de Haute-Gironde, ce qui nécessite donc de mettre en place un lexique commun, condition de la « traduction » qui permet à des personnes de sexe, d'âge, de culture professionnelle ou familiale, d'origine sociale différents de coopérer.

#### a) Interventions culturelles, acteurs, types d'action

Quatre catégories d'interventions culturelles apparaissent communes à la Bretagne, au Jura et à la Haute-Gironde (et probablement à tout le territoire français): la diffusion de spectacles et le soutien aux artistes, les pratiques artistiques et culturelles amateurs, l'animation et les cultures locales, la gestion et conservation du patrimoine pour ne prendre que les principales citées<sup>1</sup>. Ces interventions culturelles semblent d'autant moins particulières à chaque territoire qu'elles fonctionnent aux frontières des autres champs d'intervention publique que sont l'éducation, le tourisme, l'action sanitaire et sociale, le développement local etc., la culture servant ainsi de complément ou de faire-valoir aux « grandes » politiques publiques (culture et lien social, culture et économie, culture et égalité...), quand ce ne sont pas les politiques publiques de la culture qui se justifient sur ces divers ordres de grandeur. On notera particulièrement que ces actions se réalisent dans un contexte où « le champ de la culture organisée enregistre les effets profonds de la décentralisation culturelle » et où « face aux fragmentations sociales et spatiales, la recherche actuelle d'une meilleure cohésion sociale fait de l'action culturelle un facteur d'intégration et de réactivation de l'espace public républicain » (Favory, 1998, p.74 et 75).

Si les catégories d'interventions culturelles sont grosso modo les mêmes d'un territoire à l'autre, la particularité des actions citées en exemple dépend-elle des personnes ou des groupes qui sont à l'origine de ces actions? On peut classer les acteurs qui apparaissent tour à tour, simultanément ou successivement, dans le récit des participants du séminaire de Tauriac en trois catégories : premièrement les acteurs bénévoles et associatifs, deuxièmement les artistes et professionnels de la culture, de l'animation, du tourisme et du développement local, troisièmement les élus locaux et les services de l'Etat, du département et de la région. Chacune de ces catégories pèse de façon significative sur la décision qui sera prise dans le cadre local, et leurs poids dépendent des idéologies qui les fondent, des dispositifs auxquels elles se réfèrent, des contraintes économiques qui les font agir, des réseaux professionnels et politiques qui les irriguent, des conflits qui les

<sup>1</sup> Actions principalement citées dans le cadre de la coopération. D'autres politiques publiques de la culture (lecture publique, cinéma...) auraient sans doute pu être citées sur d'autres territoires.

opposent ou des alliances qui les unissent etc. Les personnes ressources se trouvent probablement aux intersections entre ces trois catégories: le directeur du centre culturel de Mauron, ancien bénévole devenu professionnel puis élu, assure ainsi sa crédibilité et la légitimité de son assise locale, auxquelles il peut rajouter d'avoir été agriculteur et natif de son pays.

Enfin l'action culturelle « en région », on pourrait presque dire « en pays »<sup>2</sup> se construit sur des catégories d'action qui matérialisent la coopération des partenaires. Les participants au séminaire de Tauriac se repèrent sur trois types d'actions symboliques, porteuses de sens en même temps que de contradictions. La première revient à construire des équipements, la deuxième à créer des événements, la troisième à organiser des activités. Le tour de table qui finance chaque action indique les limites de la créativité d'un maire, d'un bénévole, d'un professionnel face aux catégories des financements publics, aux lois qui régissent les limites entre secteur privé et secteur public, aux prérogatives de chaque administration déconcentrée ou décentralisée.

#### b) Territoires, échelles territoriales

Le territoire, « maille de gestion de l'espace », est un espace « approprié, avec sentiment ou conscience de son appropriation » (Brunet, 1992, p.480), qui contribue à la cristallisation de représentations collectives dans un espace socialisé, garanti par la puissance de l'Etat. Cette notion peut aller jusqu'à la métaphore du territoire animal (on défend son territoire lorsqu'on est menacé). A l'inverse le territoire connaît également une interprétation qui le neutralise, lorsqu'on parle d'aménagement du territoire, des communautés territoriales, du personnel territorial « car il est dangereux de toujours prendre au sens fort le mot territoire: le territoire communal, ou le territoire départemental ne gagnent rien à être survalorisés et considérés comme possessions à défendre à tout prix; les autorités qui les ont en charge ont seulement à les bien gérer » (Brunet, 1992, p.481). Plus que les multiples significations données au mot territoire par les participants du séminaire, nous retiendrons ainsi que celles-ci participent de deux univers: un univers chaud, celui de l'appropriation, de l'appartenance, du partage de représentations collectives, et un univers froid, celui de la gestion, de l'administration, de l'aménagement, et même du contrôle et de la surveillance. L'aménagement culturel, dans les pratiques inaugurées par l'IDDAC, confronte la culture à ces deux univers, et révèle l'opposition entre l'appropriation culturelle de l'espace vécu par les communautés locales et la gestion symbolique par l'Etat du territoire national décentralisé.

Ces tensions sont d'autant plus sensibles si l'on considère que l'aménagement culturel peut se jouer sur quatre, cinq ou six échelles territoriales. La programmation d'un spectacle, d'un équipement, d'un événement en Haute-Gironde révèle l'intentionnalité d'une décision publique dans le cadre local qui peut impliquer simultanément ou séparément la communauté européenne, l'Etat, le conseil régional, le conseil général, l'intercommunalité, la commune... La réalisation d'une action qui mobilise toutes les échelles territoriales (exemple de Mauron) est saluée comme une réussite pour l'intercommunalité. Elle signale surtout le savoir-faire d'un animateur territorial, et indique ponctuellement un compromis signant l'équilibre des différents niveaux de décision. A l'inverse, la politique intercommunale de Dôle se heurte au relatif retrait du conseil général et montre que la cohérence des niveaux de décision est rare. La difficulté d'une planification des actions entre l'Etat, le département et la région en Gironde (Bellegarde 2002) met les acteurs dans une incertitude qu'ils peuvent parfois mettre à profit, mais qui paralyse souvent l'action au détriment des territoires les moins bien dotés.

#### c) Hiérarchies culturelles, hiérarchies spatiales

<sup>2</sup> C'est à dire hors Paris, ou en dehors des métropoles régionales, cf. Augustin et Berdoulay, 2000 « Cultures vivantes, variations et créativités culturelles en région ».

Si l'on se réfère au concept de distinction (Bourdieu, 1979), il est insuffisant de parler de hiérarchies culturelles, il faut admettre que le principe même de culture, recouvrant une économie des biens symboliques, distingue les personnes culturellement dotées des autres, ou que la recherche de biens culturels caractérise la volonté des individus d'améliorer leur position dans le champ social. On retrouve cette tension, étendue de façon solidaire au collectif, dans la volonté de « tirer vers le haut » le pays en cherchant à promouvoir « une culture d'excellence ». Cette aspiration à l'excellence se peut se retrouver en négatif dans la dévalorisation des cultures locales, dans l'opposition entre la qualité d'une école de musique et la médiocrité d'une fanfare, ou dans la qualification de l'environnement et du patrimoine contre la souveraineté de la démocratie locale, accusée de ne pas protéger les richesses communes. La culture, appelée au secours d'une cohésion menacée par l'effritement des classes sociales, crée des équipements, des activités ou des événements qui reconstruisent partiellement la dialectique des conflits de classe: il y a les « in » qui vont au spectacle, au centre culturel, à l'école de musique, et les « out » qui n'y vont pas. Le bien-fondé de la culture, affaire d'Etat, indique le bon chemin en réprouvant « ceux qui n'y vont pas » et en subventionnant « ceux qui y vont ». Dans le même temps, il est difficile de tenir un discours de relativisme culturel (« toutes les cultures se valent ») en ignorant deux siècles de modernité, cent vingt ans d'instruction publique, un siècle de mouvements d'éducation populaire, quarante ans de démocratisation culturelle et vingt ans de décentralisation: culture distinctive et démocratisation culturelle font partie de l'héritage de chaque français, quoiqu'en pensent les militants de la décentralisation culturelle qui ont toujours un peu l'idée que la campagne est peuplée d'analphabètes et la banlieue de sauvages. Il faut enfin considérer que « les cultures populaires » sont presque toujours issues, en France, de politiques culturelles volontaristes qui ne datent pas d'hier, qu'elles soient de tradition républicaine, comme la fanfare ou l'harmonie, ou de tradition confessionnelle ou régionaliste, comme les groupes folkloriques ou les cercles félibriges<sup>3</sup>.

Les hiérarchies culturelles étaient constitutives des hiérarchies spatiales au temps où l'espace rural connaissait une homogénéité sociale, productrice de cultures partagées. Jean-Pierre Augustin distingue cinq processus qui changent profondément l'organisation et la forme de l'action culturelle en région: « celui de la mobilité accélérée qui favorise un changement d'échelle urbaine remettant en question la distance physique comme indice de la proximité sociale; celui de la rétraction du social qui correspond au délitement de l'organisation traditionnelle au profit d'un espace de parcours entre de multiples lieux; celui de la multiplication des moyens d'information et de communication qui agit dans l'espace social au détriment des relations personnelles directes; celui de la remise en cause de l'intégration par le travail qui a longtemps été un des fondements de l'organisation urbaine; et enfin celui de l'individuation qui devient un principe fondateur se distinguant de l'individualisme conçu comme un repli sur soi » (Augustin, 2000, page 2). Ces processus, qui ne sont pas spécifiques au monde rural, signifient-ils que la recherche d'une meilleure cohésion sociale par l'action culturelle est non seulement indispensable, mais doit être traitée d'une façon uniforme à l'échelle du territoire national ? En contrepoint de ces évolutions et des processus qui les organisent, on constate un certain nombre de permanences qui résistent dans la durée au nivellement des espaces et des cultures. La première de ces permanences est la reproduction des hiérarchies spatiales et culturelles qui existent entre la ville-centre et sa périphérie, entre l'agglomération urbaine et l'espace rural départemental, entre la métropole et sa région (Raibaud 2000, 2001). La deuxième tient à la capacité qu'ont les communautés rurales de s'appuyer sur les éléments patrimoniaux, historiques et géographiques pour constituer des espaces de résistance et se mobiliser face aux conséquences néfastes des hiérarchies spatiales, notamment lorsque l'extension de l'aire métropolitaine expulse les nuisances vers l'extérieur (industries polluantes, décharges, voies de communication à grand trafic). La troisième tient à l'acculturation ancienne du monde rural aux processus de modernisation et à la densité de l'organisation administrative, éducative, sociale qui l'irrigue, facilitant la transmission de la mémoire et des

<sup>3</sup> Ou d'aujourd'hui comme la culture hip-hop, soutenue par le ministère de la culture dans le cadre de la planification des aides accordées aux réseaux des musiques amplifiées (Raibaud 2000, 2001)

savoir-faire. La recomposition du monde rural, comme le montre l'exemple de la commune de Gavaudun et de son maire Maurice Caumières, se constitue à partir du moment où l'école, la commune, le réseau associatif s'approprient le château, la rivière, le village pour en faire des richesses partagées, qu'elles soient sociales, touristiques ou économiques. Le centre culturel en milieu rural accélère encore le processus en devenant simultanément lieu de consommation culturelle, d'intégration sociale et de création artistique (Lamy 1995), et en produisant de ce fait des valeurs dont les thématiques sont fortement liées aux sociétés et aux territoires.

## 2. La culture au travail

« La seule économie possible, c'est le projet culturel » déclare le directeur du centre culturel de Mauron. Ancien agriculteur reconverti dans la culture, son témoignage ne peut être remis en cause. Mais au-delà d'une trajectoire personnelle, la mutation de l'exploitant agricole en animateur culturel intervenant dans une chaîne de production qui associe des intermittents du spectacle, des enseignants de disciplines artistiques, des animateurs sociaux et socioculturels, des agents de développement invite à penser le monde rural comme un nouvel espace de production de culture organisée, avec ses organisations, ses logiques économiques et ses travailleurs. La création et le développement du centre culturel de Mauron mettent leurs pas dans la plus classique des évolutions qu'ont connues les entreprises agricoles du monde rural, passant du stade de l'exploitation individuelle ou familiale (artiste indépendant, petite association), au stade de la coopérative, liée à la défense des intérêts locaux (association intercommunale, construction d'un équipement commun permettant le développement et la transformation de la production), puis par effet de concentration au regroupement de coopératives et de producteurs qui associe la rationalisation de la production et de la gestion aux effets d'un lobbying puissant appuyé sur l'identité régionale (développement du centre culturel par élargissement de compétences au pays, programmes européens etc.). La comparaison des conditions de leur production montre en outre que les mondes de la culture et de l'agriculture ne sont pas si éloignés, si l'on considère les modes de financement de l'agriculture, largement subventionnées depuis des décennies par l'Etat et l'Europe, ou bien les multiples adaptations de l'exploitant agricole invité à changer de cultures au gré des marchés ou des directives européennes, voire à diversifier ses productions en développant gîtes et chambres d'hôtes, tourisme à la ferme ou activités socioéducatives de plein air.

D'un autre côté, on assiste à une modification considérable des représentations communes du travail culturel, en particulier du travail de l'artiste. Dans le « portrait de l'artiste en travailleur », Pierre- Michel Menger montre que la représentation qui opposait l'artiste au bourgeois et le monde de l'Art au « matérialisme calculateur du travail » laisse peu à peu la place à de nouvelles représentations dans lesquelles « l'artiste voisine avec une incarnation possible du travailleur du futur avec la figure du professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans une économie de l'incertain (...) comme si l'artiste lui-même exprimait à présent, avec toutes ses ambivalences, un idéal possible du travail qualifié à forte valeur ajoutée » (Menger, 2002, p.98). Les connexions entre certains territoires éloignés ou délaissés et les créateurs s'expérimentent depuis plusieurs décennies, de façon spontanée par l'attraction que représentent pour l'imaginaire artistique les territoires ruraux, ou de façon planifiée par la multiplication des résidences d'artistes. Les résidences de l'Art en Dordogne, décrit par Yvon Lamy et Françoise Liot (Lamy et Liot 2002), sont analysées sous l'angle des rapports contractuels passés entre l'artiste et ses partenaires, dans un contexte de plus ou moins grande liberté donnée à l'artiste créateur. Les résidences d'artistes en Dordogne qui étaient pensées au départ comme un soutien à la création semblent évoluer vers des engagements dans lesquels l'artiste en résidence se voit imposer un travail de sensibilisation et de médiation par des partenaires locaux parfois plus pragmatiques que mécènes : « (...) en région, la seule validité artistique ne suffit pas à légitimer les

projets. Dans le milieu rural en particulier, les actions acquièrent une visibilité forte et doivent faire preuve d'une certaine efficacité sociale. Les opérations engagées doivent tenir compte des préoccupations de la population et, à ce titre, ne peuvent être indépendantes ni des questions socioéconomiques liées au développement local, ni des questions politiques de satisfaction des administrés » (id, p.218). On devine derrière ces évolutions la montée en charge d'une demande locale de « travail culturel » organisé par des acteurs locaux, élus ou animateurs qui ne revendiquent aucune compétence artistique mais bien une compétence gestionnaire dans la transformation de la production artistique. Dans un contexte où « le travail intermittent a connu une fragmentation grandissante et la concurrence s'est faite plus vive entre un nombre croissant d'artistes obtenant des parts moins importantes de travail » (Menger, 2002, p.94), les artistes ne posent guère de conditions, comme le remarque l'adjoint au maire de Dôle en réponse à une question sur leur degré d'acceptation dans le compromis avec le monde politique. L'artiste apparaît ainsi comme un travailleur inscrit dans le plus classique des rapports de production.

### 3. Les petites fabriques de territoire<sup>4</sup>

La culture au travail laisse ainsi pleinement s'accomplir le travail de la culture, organisé dans de « petites fabriques de territoire ». Le centre culturel de Mauron-en-Brocéliande constitue une chaîne organisée d'acteurs couvrant l'ensemble des catégories d'intervention culturelles et socioculturelles, l'éventail des catégories d'action et mettant en œuvre une coopération avec les différentes catégories d'acteurs sur l'ensemble du territoire, y compris ses zones d'expansion. Il n'est pas anodin que la gestion du centre soit associative, association de service public et gestion de droit privé. La recherche de prestations ou de financements publics s'apparente alors à la conquête de marchés, mais les conditions des contrats passés, en particulier aux différentes échelles territoriales, imposent des points de vue sur le territoire qu'il appartient à l'animateur d'interpréter de façon à ne pas trop perturber l'équilibre négocié avec les partenaires locaux. La réussite de l'action passe ainsi par une science du compromis respectant le fragile équilibre entre les différentes forces qui contrôlent ou animent le territoire, et par une production d'écrits et de discours sur la culture justifiant la conformité des actions avec les normes et les valeurs en usages aux différents niveaux où se prennent les décisions. On est loin de la norme un peu raide qu'imposait l'idéologie planificatrice malrucienne, mais aussi de sa critique qui dénonçait un « état culturel » interventionniste (Fumaroli, 1992), même si l'Etat garde dans l'affaire la possibilité du dernier mot. Ce passage d'un « classement de classe » (Lamy, 1993, p.53) vers une sorte de « bienveillance culturelle de l'Etat » est en réalité une mutation sociale des formes d'interventions culturelles, dans laquelle Yvon Lamy<sup>5</sup> voit « l'axe d'une politique de refus des modalités les plus criantes de l'exclusion culturelle (...) par la production multipliée de biens « ethniques » intermédiaires, fortement ancrés dans le territoire et capables de fournir à la vie associative les références authentiques du consensus social » (id). « La culture ainsi reçue est en même temps construite, (elle) n'est reconnue qu'en se bouclant sur sa propre objectivité avec d'un côté la production savante de signes (...) et de l'autre l'affichage politique » (id, p.80), matérialisé par les labels ou les logos qui lui donnent ainsi toute la légitimité des niveaux supérieurs de la gestion du territoire. La culture, dans le meilleur des cas, devient une production du territoire avec ses travailleurs, ses processus de transformations, ses contradictions, aboutissant à une production de territoire dont l'identité est d'autant plus forte qu'elle a été construite au jour le jour sur le mode du compromis, et a évité de ce fait les perturbations et les ruptures que peuvent opérer des interventions radicales, fréquemment liées à l'appauvrissement des processus démocratiques dans les sociétés locales.

<sup>4</sup> Di Méo (Vannier), 1996

<sup>5</sup> Y. Lamy consacre particulièrement cette analyse au politiques du patrimoine, c'est nous qui l'étendons à toutes les politiques culturelles.

## SEMINAIRE DU 2 JUILLET A FUMEL

Cette synthèse s'inscrit dans la continuité de la réflexion engagée le 16 avril. Elle s'appuie pour la matinée du 2 juillet sur les notes prises par Séverine Fleith.

Le Fumélois en exemple? La modestie des acteurs culturels du fumélois est rassurante, et permet de mieux apprécier les avancées concrètes d'une intercommunalité qui se construit aussi sur le volet culturel. Les girondins sortent de cette journée avec l'impression d'avoir rencontré des problématiques semblables aux leurs et pris connaissance de solutions transposables en partie dans leur contexte.

### Un récit et des actions

Le récit des élus et des techniciens de l'intercommunalité de Fumel commence par la géographie et l'histoire de la région. Cependant, il serait plus exact de dire « une géographie » et « une histoire ». Le Lot (l'eau) et le Périgord (la forêt) sont évoqués comme deux éléments dont la rencontre produit l'industrie, qui elle-même produit l'histoire du bassin fumélois, ce qui amène au centre du récit : la crise économique des années 80. Le propos des élus s'inscrit donc d'emblée en référence à cette histoire récente. L'intercommunalité est racontée comme une nécessité de gérer la sortie de la crise, la culture arrivant en second temps comme un des moyens d'en sortir « la tête haute », de communiquer une image positive du pays à l'intérieur comme à l'extérieur.

Une autre histoire se lit en filigrane de la première. L'esprit communautaire n'existe pas encore, il y a des rivalités entre communes. Le « motus vivendi » exige une certaine neutralité, les maires préfèrent déléguer leurs adjoints à la communauté pour éviter les conflits frontaux. Cette neutralisation de l'intercommunalité se retrouve dans une démarche qui n'intègre dans le pot commun que ce qui ne fâche pas. Le diagnostic des potentiels en terme de culture enregistre qu'on ne mutualise qu'une partie des ressources. La création d'une politique culturelle commune se construit ainsi « dans les failles de l'existant ». La réalité forte de l'intercommunalité culturelle se traduit cependant par le vote d'un budget conséquent et l'embauche de personnel. Le projet de médiathèque intercommunale serait un pas important, car il consacrerait l'enracinement de la communauté dans un patrimoine commun, mais ce n'est pas encore fait.

Les pratiques amateurs, l'animation et les cultures locales, le patrimoine ne sont pas concernées pour l'instant dans cette action qui se développe principalement dans le domaine de la diffusion, en particulier en direction des publics spécifiques désignés par des politiques publiques départementales, régionales et nationales : enfants d'âge scolaire et jeunes. L'élargissement de ces actions à d'autres se fonde sur l'hypothèse d'une lente agrégation des communes dans l'intercommunalité, aidée par la capacité du « technicien culturel intercommunal » à constituer un réseau de partenariat avec le monde associatif.

L'exemple de la commune de Monsempron-Libos peut se lire en contre-exemple de l'exposé du matin. L'histoire revendiquée n'est plus la naissance d'une industrie, mais le sauvetage d'un prieuré, accolé à une église romane classée, en haut du village. Le village ancien est valorisé par rapport au bas du village et sa liaison avec la ville centre de Fumel par la gare, la voie ferrée et d'immenses friches industrielles. Au village du haut, le prestige d'expositions d'art contemporain et leur médiatisation qui fait de Monsempron-Libos une étape possible dans les circuits du Périgord culturel. Au village du bas la gestion communale de l'ancien cinéma ouvrier devenu

cinéma généraliste et cinéma d'art et d'essai. Alors que l'intercommunalité rationalise la gestion, économise les moyens, diffuse du consensus, le maire-mécène affirme ses choix et ses goûts, dépense sans compter pour le patrimoine, ose l'avant-garde. Le maire bénéficie du charisme des artistes qu'il invite. Ses choix sont entérinés par le prestige qu'il en retire auprès de ses électeurs. L'intercommunalité ne décourage pas les initiatives des communes : bien au contraire elle les conforte quand celles-ci ne font pas double emploi avec d'autres initiatives sur le même territoire. Elle peut ainsi se poser en système fédératif d'actions communales, en reversant aux communes des aides correspondant aux actions particulières que celles-ci peuvent réaliser, et en capitalisant ces actions dans une communication qui prouvent la réalité de la coopération intercommunale.

Séminaire du du 30 septembre 2003 à Saint-Christoly-de-Blaye

Troisième rencontre organisée par l'IDDAC avec les acteurs culturels du pays de Haute Gironde : l'enjeu de la réunion est de restituer le contenu des deux précédents séminaires à d'autres acteurs du pays, en particulier les élus locaux (élus du pays et des intercommunalités). L'organisation de la réunion nécessite la désignation de porte-parole, donc de porteurs représentatifs et de paroles communes : on est déjà dans l'instituant.

Les membres du groupe de travail réuni par l'IDDAC commencent à se connaître et les acquis des journées précédentes affleurent au détour d'un propos sous la forme d'une allusion (« comme le disait l'adjoint au maire de Dôle... l'expérience de Fumel... le pays de Ploërmel... le prieuré de Monsempron-Libos... »). Cependant cette parole commune est largement perturbée par d'autres paroles tout aussi légitimes : celles qui sont portées par un président d'une communauté de communes, ancien militant associatif et culturel, celles qui opposent un projet culturel ambitieux (le projet Louvre) au commencement d'organisation du groupe volontaire qui s'est constitué, mais aussi celles qui répondent à cette proposition en lui opposant un réseau existant des musiques amplifiées censé représenter les jeunes contre l'« establishment » culturel... Est-ce à dire que tout est à refaire ? Pas exactement...

#### Instance culturelle

L'instance culturelle n'émerge pas comme une structure qui serait « dévoilée » par l'enquête, le diagnostic, l'analyse, mais comme une croyance. Le Pays, à peine fondé, prend la peine de se raconter : ses frontières « naturelles » (l'estuaire, la limite du département, la communauté urbaine et son expansion réticulaire autour de l'autoroute), ses déterminants économiques (agriculture et viticulture, centrale nucléaire...), sa cohésion politique (cinq cantons devenus des intercommunalités puis un Pays)... Le surcroît de légitimité pour cette construction territoriale peut venir des références culturelles qui participent à rendre plausible pour les habitants l'appropriation d'un nouvel espace chargé de sens. Les animateurs du Pays ont l'intuition que la culture peut jouer ce rôle, mais dans le même temps la culture s'affiche, dans sa diversité, comme un élément qui divise, qui classe, qui oppose.

L'entrée par le patrimoine paraît consensuelle. Le support du Pays de Haute Gironde est pour l'instant un syndicat mixte qui tire son origine des actions de développement économique et touristique initiées dès les années 1970. Il apporte au Pays sa science du développement local fondée sur la reconversion d'une agriculture en perte de vitesse. L'agrotourisme, le développement des gîtes et chambres d'hôtes, la mise en place avec le support des conseils départementaux et régionaux du tourisme d'une signalisation routière, puis d'un schéma de chemins de randonnée ont créé les bases d'une cohérence territoriale. Le maillage repose comme partout en Gironde sur les circuits des églises romanes : elles démontrent la continuité historique qui relie la fondation des paroisses à la modernité des démocraties locales. La « Gironde

monumentale » chère à Léo Drouyn est fondamentalement romane et médiévale, mais aussi départementaliste car communale et cantonale. Cependant – et la fréquentation touristique est là pour le prouver – le déséquilibre est patent entre un arrière pays jaloux de ses trésors et la force d'attraction que représente l'estuaire et ses cités historiques, Blaye et Bourg-sur-Gironde. La citadelle de Blaye, phare du Pays, tournée d'un côté vers l'Angleterre et de l'autre vers Bordeaux correspond à une autre version de l'organisation territoriale, celle qui polarise le Pays sur le rôle dominant de l'ancien bastion militaire. La Pays « blayais » risque une évolution « post-moderne » qui verrait le retour des anciennes hiérarchies territoriales dans un cadre général de métropolisation du département de la Gironde par l'extension de la métropole bordelaise. Le débat autour du projet « Louvre » apparaît comme un cas d'école, aux innombrables significations ; sa fragilité institutionnelle (combien de temps la logistique de l'institution muséale, pour l'instant dopée par l'effet d'annonce et l'affichage politique – survivra-t-il aux contraintes de l'éloignement et à la faible rentabilité symbolique des actions menées dans le moyen et le long terme ?) relativise le problème et encourage à considérer les autres dimensions de la culture en Haute-Gironde.

L'entrée par le spectacle vivant s'inscrit dans une autre tradition, plus récente, des politiques publiques de la culture. Sans revenir sur l'histoire de l'émergence du concept d'action culturelle et de démocratisation culturelle, on connaît en Haute Gironde les actions de décentralisation culturelle soutenues par le ministère de la culture et prolongées depuis 1981 par le conseil général et le conseil régional. En Gironde, les actions de développement de l'animation musicale en milieu rural menées par l'ADAM Gironde ont été remplacées dès 1983 par des actions de diffusion de spectacles menées par le conseil départemental de la culture, puis par l'IDDAC. Le rapprochement des artistes et des publics (ici ruraux) s'appuie en Haute Gironde sur la proximité qui existe entre les réseaux laïques et les réseaux politiques. La diffusion ne prend pas le risque d'un public rural potentiel, dont on peut craindre que les goûts ne corresponde pas au projet d'éducation populaire et de promotion sociale qui anime les militants culturels. Elle s'appuie en grande partie sur l'idée de création des nouveaux publics, dont l'école est un des principaux vecteurs, et sur l'espoir que les nouveaux habitants du milieu rural (qu'on baptise par commodités rurbains ou néo-ruraux) trouveront dans cette offre une réponse au souhait qu'on leur prête de trouver à la campagne les mêmes loisirs culturels qu'en ville. La réponse décevante du public, en dehors du public « captif » des scolaires, est compensée par la communication qui accompagne chaque événement dans la presse locale. Les spectacles donnent à voir l'effort de modernisation que représentent la construction ou la rénovation des salles polyvalentes, parfois rebaptisées centres culturels.

L'entrée par les pratiques amateurs est dominée par l'omniprésente question des écoles de musique et des orchestres d'harmonie, vestige d'une tradition musicale d'un siècle. L'alternative représentée par les orchestres de rock et les associations qui les supportent place le débat sur un plan familier au monde rural et à ses élus, celui de la modernisation et de la nécessité d'offrir aux jeunes des loisirs adaptés. La présence plus diffuse d'ateliers et troupes de théâtre et d'ateliers d'arts plastiques illustre également cette initiative culturelle venue du terrain pour pallier aux manques du service public d'éducation en matière d'enseignements artistiques. L'enseignement de la danse existe peut-être, mais ne s'exprime pas ou peu dans le débat public<sup>6</sup>.

Sur la dernière entrée, celle des arts et traditions populaires et de l'animation locale, pèse le soupçon des limites de « la culture ». Jusqu'où va-t-on dans ce domaine ? Les quines (lotos), les thés dansant, la fête du cochon sont-ils de la culture ? A quel niveau d'authenticité se situent le folklore, les contes, l'artisanat local ? Les nouvelles collectivités doivent-elles aider ces formes culturelles, et sur quels critères ?

<sup>6</sup> Les écoles de danse sont le plus souvent considérées comme des entreprises privées, même si elles sont associatives. Ce constat qui entérine une discrimination de la danse comme pratique artistique est peut-être à considérer sous l'angle de la sociologie des genres et plus généralement de la discrimination entre loisirs masculins et féminins.

Consensus...

« En quoi la culture peut-elle être cette notion qui (...) fait la liaison entre le sujet cultivé et l'objet culturel, l'acteur et ses principes d'action, l'action sociale elle-même et sa cohérence d'ensemble (...) ? La réponse tient dans le fait qu'elle présente trois caractéristiques majeures, celle d'être un facteur d'intégration, d'être un mode de consommation, d'être enfin un objet de production.

Facteur d'intégration. La culture ordonne les sociétés parce que les sociétés sont en perpétuelle transformation. (...) Est impensable une société qui ne se traduise dans une histoire culturelle active, et ne se réfère à un code culturel différencié selon les classes, selon les âges et les générations. La culture est un facteur d'intégration.

Mode de consommation. Objet de reconnaissance sociale, elle est également un objet de diffusion et de consommation, de communication et de distinction par des publics spécifiques, comme le montrent les effets démultiplicateurs de la société de masse sur les activités culturelles. (...) La culture qui se procure sur un marché met l'art et l'esthétique à la portée du plus grand nombre. Elle se traduit alors dans des systèmes de goûts et structure des styles de comportement.

Objet de production. Norme, valeur, croyance d'un côté, pratique et consommation de masse de l'autre, production et création enfin, telle est l'amplitude du phénomène. (...) La culture informe et se révèle comme vecteur de transformation dans une production éphémère, le spectacle « vivant », le concert, la création artistique. (...)

La culture joue ainsi le rôle d'un concept médiateur par excellence entre le développement des loisirs et l'élévation du niveau scolaire, le temps de loisir et le temps de travail, le temps « choisi », « libéré » et l'identité statutaire, et entre le mode de vie et le niveau de vie, la sphère de la signification symbolique et celle des ressources politiques » (Yvon Lamy, 1993, p.203).

Ces dimensions se reflètent dans « l'histoire culturelle active » du Pays de Haute-Gironde, telle que nous l'avons suggérée ci-dessus. Envisagée globalement, la culture peut permettre à chacun de trouver un mode d'entrée dans le Pays et d'y évoluer à son rythme et à son niveau. La dynamique de Pays vers un « plus » culturel favorisant l'émergence d'une image collective et l'appropriation de celle-ci par le plus grand nombre passe alors par un diagnostic et une analyse culturelle territoriale mettant en tension les catégories d'intervention mais aussi les catégories d'acteurs (élus et fonctionnaires territoriaux, professionnels de la culture, bénévoles et associations), les catégories d'actions (événements, équipements, aides aux pratiques artistiques...), etc.

Question de temps...

Robert Badinter, parlant de l'Europe, constatait que cinquante ans c'est bien peu pour construire un espace politique commun. Bien sûr, on pourrait accélérer le processus en se réclamant d'une Europe millénaire, mais alors la dispute commence : de quelle Europe s'agit-il : Europe chrétienne ? Europe des nations ? Europe de la révolution industrielle et des travailleurs ? Toute proportion gardée il en est de même pour les Pays, en particulier pour le pays de Haute Gironde. Même si la dimension culturelle de la cohérence du territoire conduit à valoriser la logique patrimoniale, la notion d' « héritage » ne doit pas masquer que la véritable histoire du Pays commence il y a trente ans à peine avec le premier syndicat mixte de développement touristique. La création d'une « commission culture » au sein du Pays de Haute-Gironde inaugure une étape supplémentaire de cette construction dont les acteurs rassemblés connaissent les principaux axes, définis comme urgences : refuser le stigmate de l'arrière-pays (pays arriéré ?), accueillir les nouveaux habitants, mettre en scène le Pays.

L'entrée en scène des acteurs culturels est à présent conditionnée par la volonté des élus locaux de prolonger la démarche de coopération en y ajoutant la dimension culturelle. Le risque exprimé

par les élus est de voir disparaître un peu plus par cette nouvelle échelle de la coopération intercommunale les identités locales ; cela suppose également que soient encore un peu plus tenues à distance les rivalités et les conflits. Pour citer à nouveau Robert Badinter parlant de l'Europe, il s'agit toujours de « faire la paix, partager, construire ».

#### Références bibliographiques

- AUGUSTIN Jean-Pierre, FAVORY Michel, Bordeaux et la métropolisation culturelle du département in *Revue Sud-Ouest européen*, n°2, Toulouse, 1998.
- AUGUSTIN Jean-Pierre, BERDOULAY Vincent, Cultures vivantes, variations et créativités culturelles en région, in *Revue Sud-Ouest européen*, n°8, Toulouse 2000.
- AUGUSTIN Jean-Pierre, LATOUCHE Daniel (sd), Lieux culturels et contextes de villes, MSHA, Bordeaux 1998
- AUGUSTIN Jean-Pierre, GILLET Jean-Claude, l'animation professionnelle, L'Harmattan, Paris, 2000
- BOLTANSKI Luc, CHIAPPELLO Eve, Le nouvel esprit du capitalisme, Gallimard, Paris, 1999
- BOURDIEU Pierre, La distinction, Ed de Minuit, Paris, 1979
- BRUNET Roger, Les mots de la géographie, dictionnaire critique, Reclus, Montpellier, 1993
- DI MEO Guy (sd), Les territoires du quotidien, L'Harmattan, Paris, 1996
- FAVORY Michel, La Gironde spectaculaire: équipements culturels et espaces publics, in *Lieux culturels et contextes de ville* sd Augustin JP. et Latouche D., MSHA, Bordeaux, 1998
- GUMFLOWICZ Philippe Les travaux d'Orphée, 150 ans de vie musicale amateur, Les Aubiers, Paris, 1986
- LAMY Yvon, la décision culturelle dans le cadre local, in *l'Entre-deux-Mers à la recherche de son identité*, sd Bernard LARRIEU, William Blake and co, Bordeaux, 1995
- LAMY Yvon, Du monument au patrimoine, in *revue Genèses*, 11 mars 1993
- LAMY Yvon, LIOT Françoise, Les résidences d'artistes, in *Métamorphoses de la culture*, sd Jean-Paul Callède, MSHA, Bordeaux 2002
- MENGER Pierre-Michel, Portrait de l'artiste en travailleur, Seuil, Paris, 2002
- RAIBAUD Yves Les musiques amplifiées, un nouveau mode de développement culturel in *Culture et Villes*, sd Jean-Pierre AUGUSTIN et Daniel LATOUCHE, INRS Montréal, avril 2000),
- RAIBAUD Yves, De la pratique culturelle amateur à l'institutionnalisation par le biais de la vie associative in *Associations, des espaces entre utopies et pragmatismes* sd J.C.GILLET (Presses Universitaires de Bordeaux, 2001)