

Art et société
Renforcer les liens sociaux par les arts

Sommaire

PRÉFACE 5
de Claude Capelier

« POUR UNE REFONDATION DE LA POLITIQUE CULTURELLE
DE LA FRANCE : L'EXEMPLE DU MÉCÉNAT D'ENTREPRISES » 7
Interview de Jacques Rigaud

COMMENT VALORISER L'EXCELLENCE DANS LES MÉTIERS D'ART ? ... 45
Par Pierre Baqué

LA RÉINSERTION SOCIALE PAR LES ARTS 147
Entretien avec Gérard Garouste

PRÉFACE

de Claude Capelier

Il est devenu rituel de réclamer davantage de place pour les arts et la culture dans le système éducatif, les médias, la société en général : le retour régulier de ce mot d'ordre, en dépit des efforts collectifs visant à y répondre, est cependant le signe que l'on n'a sans doute pas suffisamment ciblé les véritables enjeux ni privilégié les meilleurs moyens de satisfaire les attentes en ce domaine.

Les politiques culturelles menées depuis André Malraux comme les initiatives de l'éducation nationale ont largement contribué, en relayant le travail des créateurs, à diversifier l'offre culturelle, à y sensibiliser un plus large public, à encourager de nouvelles pratiques. Mais ces succès n'ont paradoxalement pas empêché que ne se développe le sentiment d'une certaine marginalisation des arts et de la culture : la consommation, touristique ou velléitaire, l'emporte sur le goût d'approfondir ; *a contrario*, les connaissances et les compétences littéraires ou artistiques sont loin d'avoir, à l'école ou dans un *curriculum vitae*, le poids que tant de proclamations enthousiastes touchant leur revalorisation laisseraient espérer !

Pour surmonter ces contradictions, il ne suffit pas de réaffirmer « la valeur plus que jamais irremplaçable » de l'art et des humanités ni « l'éclairage décisif » qu'on peut en attendre dans une société de l'information mondialisée dont la dynamique relève davantage de chocs esthétiques que d'un plan rationnel. Il faut désormais attaquer de front les obstacles ou les résistances que l'on a jusqu'ici trop négligés.

C'est pourquoi le Conseil d'analyse de la société a choisi d'aborder le problème de manière aussi concrète que possible par le biais de quelques questions circonscrites mais emblématiques. On a préféré la

précision à l'exhaustivité. Les textes réunis ici n'ont pas d'autre ambition que de mettre en exergue des expériences prometteuses et solutions innovantes. Ce sont les premières étapes d'une réflexion en cours qui vise à inscrire ces propositions dans une politique d'ensemble.

Elles participent d'une commune inspiration : lutter contre la tendance à cantonner les arts dans le rôle de « supplément d'âme » ; leur donner ou leur rendre une place reconnue au cœur de la vie collective. Il s'agit, notamment, de mettre à profit la contribution qu'ils peuvent apporter en matière d'intégration ou d'enrichissement des liens sociaux : au sein de l'entreprise, *via* les opérations de mécénat ; dans l'éducation et la formation, pour diversifier les voies d'excellence ; à l'égard d'enfants et de familles en situation d'exclusion, par des activités artistiques appropriées réalisées avec des créateurs de grand talent.

Dans ce cadre, Jacques Rigaud esquisse les principes de la « refondation des politiques culturelles » qu'il appelle de ses vœux. Il replace ainsi dans une vision d'ensemble le bilan et les perspectives des actions menées en faveur du mécénat d'entreprise dont il a été et demeure l'un des principaux inspireurs.

Pierre Baqué s'appuie sur un état des lieux des enseignements artistiques en France pour proposer une valorisation des métiers d'arts par un cursus de haut niveau d'une conception originale, ouverte, d'autant plus facile à mettre en œuvre que sa structure est légère et peu coûteuse.

Gérard Garouste, enfin, développe une réflexion sur l'expérience qu'il mène avec des artistes, des pédagogues, des éducateurs auprès d'enfants en difficulté au sein de son association « La Source ».

« POUR UNE REFONDATION DE LA POLITIQUE CULTURELLE DE LA FRANCE : L'EXEMPLE DU MÉCÉNAT D'ENTREPRISES »

Interview de Jacques Rigaud ¹

7

Claude Capelier ²

Vous plaidez depuis plusieurs années pour une « refondation des politiques culturelles ». Tout se passe comme si l'action menée en ce domaine, avec une grande continuité, depuis André Malraux, rencontrait aujourd'hui ses limites : là où elle a réussi, l'essentiel est fait et l'on peut difficilement s'attendre à de nouveaux progrès majeurs ; là où elle a échoué, nous avons toutes les raisons de douter qu'elle puisse résoudre un jour les difficultés qu'elle n'a pas surmontées pendant des décennies. Paradoxalement, si la culture est plus présente et mieux soutenue aujourd'hui qu'hier, elle semble plus que jamais menacée de marginalisation.

En quoi devrait consister, dans ce contexte, la refondation des politiques culturelles que vous proposez ? Quelles initiatives, quelles mesures devraient la traduire ? Comment l'action que vous avez entreprise en faveur du mécénat s'inscrit-elle dans cette démarche ?

1. Directeur de cabinet de Jacques Duhamel, de 1969 à 1973, directeur de cabinet de Maurice Druon en 1973, président directeur général d'Ediradio (RTL) de 1980 à 2000, président de l'établissement public du musée d'Orsay (1981-1987). Jacques Rigaud est aujourd'hui président de l'Admical, une association pour le développement du mécénat industriel et commercial créée en 1979.

2. Claude Capelier est secrétaire général du Conseil d'analyse de la société.

Comment refonder la politique culturelle de la France ?

Jacques Rigaud

J'ai utilisé cette expression de « refondation de la politique culturelle » dans un livre publié en 1995 qui s'appelait *L'exception culturelle sous la V^e République*³. Peu avant la parution de cet ouvrage, Philippe Douste-Blazy était devenu ministre de la Culture. Il m'a proposé de présider une commission dite de « refondation de la politique culturelle » afin de réfléchir à la politique de l'État en ce domaine. Son cabinet m'a laissé une totale liberté. J'ai constitué cette commission de façon très pluraliste : de Françoise de Panafieu à Jack Ralite. Il y avait des experts, comme Michel Laclotte, et des journalistes.

Le rapport⁴ qui concluait nos travaux a été publié en octobre 1996 à La Documentation française. Alain Juppé, alors Premier ministre, envisageait de mettre en place un certain nombre de mesures allant dans le sens des propositions que je faisais. La dissolution manquée l'en a empêché et c'est finalement Catherine Trautmann, que nous avons d'ailleurs auditionnée en tant que maire de Strasbourg, qui a mis en œuvre certaines de ces mesures.

Si j'ai employé le mot de refondation, c'est pour reprendre l'image du maçon. Quand vous voulez agrandir une maison ou lui ajouter un étage, la première question qu'il faut se poser est de savoir si les fondations sont adaptées à ces changements.

Selon moi, quatre ministres de la Culture ont joué un rôle particulièrement marquant dans l'histoire de la V^e République :

- André Malraux qui a donné à la politique culturelle son prestige ;
- Jacques Duhamel, qui lui a assuré sa crédibilité dans l'État ;

3. Paru aux éditions Grasset.

4. *Pour une refondation de la politique culturelle*, La Documentation française, 1996.

- Michel Guy dont elle tient en grande partie sa modernité ;
- Jack Lang auquel elle doit son assise dans l'opinion.

J'aimerais tout d'abord attirer votre attention sur l'un des moments clés quoique méconnu de la politique culturelle française. Au printemps 1969, le général de Gaulle s'en va, André Malraux aussi, et Georges Pompidou devient président. Après le départ d'André Malraux, Georges Pompidou et Jacques Chaban-Delmas auraient pu faire le choix de ne pas maintenir un ministère de plein exercice pour la Culture mais un simple secrétariat d'État. Ce n'est pas ce qu'ils ont décidé. Ils ont préféré maintenir un ministère des Affaires culturelles de plein exercice qu'ils ont confié dans un premier temps à un porteur d'un morceau de la vraie croix de Lorraine, Edmond Michelet. À sa mort, un an plus tard, ils ont fait appel au leader de l'une des tendances de la majorité : Jacques Duhamel. Pour la première fois, un homme politique de plein exercice, un élu, prenait cette responsabilité. Ce ministère n'a plus jamais ensuite été remis en cause et ses moyens et ses attributions ont même été accrus.

Je suis frappé par la continuité de la politique culturelle française depuis 1959. J'ai travaillé personnellement avec Georges Pompidou sur le projet Beaubourg et plus encore avec François Mitterrand lorsque j'étais chargé de construire le musée d'Orsay à partir de 1981. Il y a bien sûr eu des mutations, des choses nouvelles sur lesquelles Jack Lang a souvent mis l'accent, mais on peut aussi suivre à la trace les éléments d'une continuité d'une politique culturelle. Les concepts sur lesquels la politique culturelle a toujours reposé jusqu'ici peuvent se résumer ainsi : *la démocratisation, le développement culturel, le patrimoine*.

La politique culturelle doit faire face à de nouveaux défis

Ces concepts ne tiennent aucun compte des enjeux postérieurs à la genèse et à la mise en œuvre de la politique culturelle à la fin des années 1950. *Les défis nouveaux, tels que la mondialisation, le primat de l'économie de marché, l'exclusion* mais aussi la dissolution progressive des références culturelles communes que donnaient l'école, ne sont

traités que maladroitement, épisodiquement, marginalement : force est de reconnaître qu'ils ne sont pas au cœur de la réflexion, moins encore de l'action des pouvoirs publics.

L'exclusion culturelle touche aujourd'hui tous les milieux sociaux. Dans ma génération, nous avons tous, quelles que soient nos opinions politiques, des références communes : nous pouvions discuter de Balzac, de Descartes. L'origine sociale n'a rien à voir avec cela. Je suis pour ma part issu d'une famille très modeste : des quincailliers d'un côté, des maçons de l'autre. Aujourd'hui, et je ne me place pas seulement d'un point de vue ethnique, les analphabètes des temps modernes, ceux qui se trouvent rejetés de partout, n'ont pas cette communauté de valeurs qui a marqué la culture française jusqu'au plus humble. Il n'y a qu'à voir les lettres que l'on peut retrouver dans les greniers de famille. Ces lettres écrites à leurs proches par les arrière-grands-parents pendant la guerre de 14-18 ne comptaient aucune faute d'orthographe. Elles étaient calligraphiées, écrites comme une rédaction avec un sujet, un verbe, un complément. C'était bien sûr le fruit de l'école républicaine. Le peuple dans ses profondeurs avait cette culture-là. Aujourd'hui, il suffit de lire le SMS d'un gamin, y compris du XVI^e arrondissement, pour voir que ces fondamentaux ont disparu !

Ensuite, il y a un autre défi très actuel que les politiques culturelles n'ont pas pris en compte même si les institutions culturelles s'en emparent et essayent de s'y adapter : ce sont *les nouvelles technologies de l'information et de la communication*.

La culture ne doit pas être considérée comme un domaine à part mais comme dimension de l'action publique

Il n'y a pratiquement pas de secteur de l'action publique, notamment au niveau gouvernemental, qui n'ait une dimension culturelle. Celle-ci est présente jusque dans l'aménagement rural, comme j'ai pu le constater lorsque j'étais directeur de cabinet de Jacques Duhamel au ministère de l'Agriculture.

J'en ai pris conscience notamment, en visitant la forêt de Tronçay, où l'on m'a montré la réserve Colbert. Des chênes avaient été plantés par Colbert pour faire des fûts destinés à la marine royale. Les plus beaux de ces arbres étaient encore debout. On en utilise aujourd'hui le bois pour faire les barriques destinées aux grands vins. En passant dans une autre forêt assez majestueuse, le responsable qui m'y conduisait me dit : « *C'est une jeune forêt, elle date de Louis-Philippe.* » La dimension historique, patrimoniale était profondément inscrite dans l'esprit de cet ingénieur du génie rural, des eaux et des forêts. Je rappelle que Jean de La Fontaine était maître des eaux et des forêts.

Tous les ministères ont une responsabilité culturelle. Même le ministère des Anciens combattants, car il est en charge de la mémoire guerrière, de la mémoire militaire. À ce titre, il a une responsabilité patrimoniale.

Du temps de Jacques Duhamel, nous avons déjà pris en compte la dimension interministérielle de la culture en mettant en œuvre une proposition de la commission des affaires culturelles pour le VI^e Plan présidé par Pierre Emmanuel. Elle consistait à créer un fond d'intervention culturelle rattaché au Premier ministre. Le comité de gestion était présidé par un représentant du Premier ministre. Ce fond d'intervention culturelle, le FIC, avait pour objet de susciter des initiatives culturelles dans les différents ministères qui étaient souvent en liaison avec le ministère de la Culture. Ses responsabilités ont été étendues à quelques initiatives novatrices des collectivités territoriales. Il a fonctionné pendant près de quinze ans.

Jack Lang l'a supprimé de façon plus ou moins involontaire. Le ministère des Finances était excédé par le fait que le ministre de la Culture allait décider de son budget directement avec le président de la République. Il aurait voulu se venger en proposant la suppression du FIC. Il semblerait que Jack Lang ait négligé cette menace en pensant que c'était impossible. À la suite de mon rapport ⁵, Alain Juppé a envisagé de reconstruire le FIC. Cette idée n'a finalement pas vu le jour.

5. Rapport *Refondation de la politique culturelle*, La Documentation française, 1995.

Il faudrait mettre en place une structure similaire en l'adaptant aux évolutions de notre temps. Plus que jamais, je crois que la dimension culturelle de nombre des actions publiques doit être prise en compte mieux qu'elle ne l'est aujourd'hui. Renaud Donnedieu de Vabres a fait un pas en ce sens en établissant des accords avec le ministère de la Justice pour l'action culturelle en prison...

Cette mise en valeur de l'aspect culturel de l'activité publique me paraît d'autant plus nécessaire que le ministère de la Culture, même s'il est prestigieux, ne pèse jamais qu'1 % du budget de l'État. Il est vrai qu'un ministre de la Culture, s'il est un peu débrouillard, peut obtenir quelques avantages et se faire connaître à travers les médias. Mais cela ne va pas très loin. L'histoire de la V^e République montre que les moments où le fait culturel, la culture comme nécessité, a été le mieux prise en compte, coïncide avec les périodes où le président de la République a joué un rôle personnel dans ce domaine. Ce fut évidemment le cas lorsque Malraux était ministre de la Culture, mais aussi au temps de Georges Pompidou. François Mitterrand était à bien des égards très proche de Georges Pompidou : ils étaient tous deux issus de la province, amoureux des livres, amoureux d'histoire.

Mais François Mitterrand était plus classique dans ses goûts, plus tourné vers la littérature que vers les arts. Cette méconnaissance relative des arts est d'ailleurs largement à l'origine de la fortune politique de Jack Lang. Il a su organiser chez lui, de façon informelle, des déjeuners avec des artistes, des écrivains, et surtout des plasticiens. François Mitterrand a été impressionné par ce monde qu'il ne connaissait pas. Jack Lang est devenu indispensable. François Mitterrand avait un vrai intérêt pour ces questions. Comme Pompidou, il devait ressentir que l'art était un moyen beaucoup plus sûr de laisser son empreinte que telle loi ou telle réforme. Il pensait enfin que l'art s'inscrivait dans son dessein politique.

De la même façon, Georges Pompidou avait voulu associer l'art à la modernisation économique et industrielle de la France. Dans l'esprit de Georges Pompidou, il s'agissait de relayer l'immense entreprise de modernisation économique par un effort pour restituer à la France son

rang sur le plan artistique et son rayonnement culturel. Le festival d'automne, son appui sans réserve à notre réforme de l'opéra, à l'arrivée de Lieberman s'inscrit dans cette perspective.

Pour clore cette parenthèse, je dirais qu'il ne pourrait y avoir de refondation de la politique culturelle sans que la dimension transversale de la culture ne soit prise en compte.

Certains pensent la même chose de l'écologie. Quelques candidats à la présidentielle disent qu'il faut un vice Premier ministre chargé de l'écologie. Je ne sais pas s'il faut un vice Premier ministre de la Culture. L'idée de reconstituer un fond d'intervention culturelle qui inciterait les autres administrations à penser la culture me paraît importante.

L'exemple du mécénat : « l'État n'a plus le monopole de l'intérêt général »

L'exemple du mécénat va me permettre d'illustrer cette idée. La loi de 2003 est largement le fruit de nos propositions élaborées au sein de notre association l'Admical. Lorsque Jean-Jacques Aillagon a été nommé ministre de la Culture, je lui ai dit que son décret d'attribution devait le charger d'un rôle pilote pour la réforme du mécénat. La décision a été prise dans ce sens. Il se trouve que son directeur de cabinet était l'inspecteur des finances qui avait été désigné pour participer au petit groupe informel qui devait faire des propositions avant nos assises de 2002.

Lors d'une conférence de presse en décembre 2002, Jean-Pierre Raffarin entouré de quatre ministres, dont Jean-Jacques Aillagon, a annoncé la loi sur le mécénat. Il a prononcé cette phrase que je peux qualifier d'historique : « *L'État n'a plus le monopole de l'intérêt général.* » Il avait très bien compris l'importance de l'enjeu. Après le vote de la loi, le ministère de la Culture s'est empressé de créer une mission mécénat qui a d'ailleurs bien fonctionné. En dépit de tous mes efforts, et j'avais déjà commencé du temps d'Élizabeth Guigou aux affaires sociales, j'ai cherché à rencontrer Jean-Louis Borloo qui ne m'a jamais reçu. J'ai tenté

d'expliquer à l'administration qui traite du secteur social qu'elle devait coopérer avec cette mission mécénat émanant du ministère de la Culture. Ils n'ont rien fait. La mission mécénat telle qu'elle existe est uniquement limitée au ministère de la Culture et l'on ne peut que le regretter.

J'anticipe un peu sur la deuxième partie de mon exposé mais j'aimerais rappeler ceci : le mécénat est une des multiples expressions de la liberté d'entreprendre car personne n'est obligé de faire du mécénat. Une entreprise peut très bien choisir d'aider une compagnie théâtrale subventionnée, l'opéra de Lyon, le musée du Louvre, ou la Comédie Française. Mais elle peut aussi aider des initiatives novatrices. Je ne suis jamais plus heureux et satisfait d'avoir donné mon temps que lorsqu'une entreprise décide de soutenir sur un coup de cœur une initiative culturelle ou de solidarité tellement originale qu'elle n'entre dans aucun des critères d'attribution des subventions publiques⁶. Le rôle du mécénat par rapport au marché et aux fonds publics est, et sera toujours, marginal. Je revendique cette marginalité. Elle est souvent décisive.

En sens inverse, l'innovation, le changement font très peur à l'administration. Et je comprends pourquoi. Au début des années 1970, lorsque je gérais le budget de la culture, compte tenu de la croissance et de notre budget, nous avions une marge de manœuvre de 15 à 20 % chaque année pour des projets nouveaux. Aujourd'hui, l'État n'a plus les moyens de promouvoir cette innovation : le 1^{er} janvier à minuit cinq, le budget est consommé. Il n'y a plus de marge de manœuvre même s'il reste, au niveau local, certaines possibilités d'initiatives. Le mécénat, et cela ne vaut pas seulement pour le domaine culturel, s'impose donc comme un des espaces d'innovations où des expériences nouvelles, qui ne peuvent pas entrer dans les moyens ni dans la mentalité d'une administration un peu fossilisée, peuvent avoir lieu.

J'aime à citer l'exemple d'une comédienne américaine installée en France, Catherine Simmonds. Elle a demandé rendez-vous au professeur Lemerle qui dirigeait l'étage des enfants leucémiques et cancéreux à

6. *Le mécénat d'entreprise en France*, colloque de Royaumont, 3 et 4 février 2006.

l'Institut Gustave-Roussy de Villejuif. Elle proposait de venir, avec des camarades comédiens, distraire les enfants le mercredi, déguisée en clown. Jamais l'assistance publique n'aurait imaginé cela. C'est ce que j'ai toujours essayé de dire aux différents ministères intéressés aussi par le mécénat. Notamment aux ministres sociaux comme Élisabeth Guigou, aux ministres du Travail qui ont des relations fréquentes avec les syndicats et avec les entreprises. Ces relations sont codées dans le dialogue social, les conventions collectives, les législations, etc. Grâce au mécénat, ils ont la possibilité d'avoir un dialogue complètement différent avec le monde de l'entreprise, un dialogue positif sur des initiatives qu'ils peuvent prendre en direction des handicapés, des populations fragiles. C'est dans les interstices de la redistribution des richesses que le mécénat a un rôle à jouer.

Claude Capelier

Comment concrétiser les nouvelles orientations que vous venez de définir ? Quelles mesures pourraient traduire ce changement de perspective, en répondant aux défis que vous évoquiez : la mondialisation, l'exclusion ou les nouvelles technologies ?

Redéfinir le rôle de l'État en matière de politique culturelle

Jacques Rigaud

En dépit de la mondialisation, du primat du marché, la refondation, telle que je l'imagine et la préconise, ne doit en aucun cas exclure la responsabilité de l'État en matière culturelle. Je me suis d'ailleurs souvent opposé à des gens comme Alain Madelin et quelques autres qui voulaient tout privatiser.

J'observe que dans notre pays où l'on a éliminé un certain nombre de monarches et usé dix-huit constitutions, les seules institutions qui subsistent de l'Ancien régime sont, pour l'essentiel, des institutions culturelles : le Collège de France, l'Institut de France, l'Académie française,

la Comédie Française, les manufactures de Sèvres et des Gobelins ; la Bibliothèque nationale, le Louvre. L'exception culturelle française réside peut-être dans la responsabilité culturelle de l'État en France. Je ne dis pas que le rôle de l'État dans ce domaine est un tabou, mais qu'il est tellement enraciné dans notre « tradition historique » qu'on ne saurait la remettre en cause sans dommage.

Depuis quelques années, on assiste à une complète transformation du paysage culturel. Quelqu'un de ma génération se souvient d'une époque où l'État était pratiquement le seul maître du jeu. Rares étaient les villes comme Strasbourg, Bordeaux, Lyon, qui avaient des initiatives en ce domaine. Les villes géraient paresseusement leurs responsabilités culturelles : la bibliothèque municipale de Tours, le théâtre municipal. Il n'y avait plus d'orchestre sauf à Toulouse, à Marseille et à Bordeaux, pour l'opéra. Les départements, à quelques exceptions près, ne s'intéressaient pas à la culture. Quant aux régions, elles n'existaient pas.

Aujourd'hui, la prise en compte par l'ensemble des collectivités territoriales de leurs responsabilités culturelles est importante : elles dépensent quatre fois plus que l'État dans ce secteur. Les collectivités territoriales sont devenues, non pas des relais, mais des pôles d'initiatives culturelles. Certaines villes, je pense en particulier à Nantes, sont désormais de véritables centres de rayonnement culturels.

Dans ce nouveau contexte, il me semble que la protection du patrimoine doit rester du ressort de l'État. Je ne suis pas du tout favorable à la décentralisation de ces responsabilités régaliennes. Tout d'abord parce que les pressions locales dans ce domaine peuvent être très fortes. Ensuite, l'État a une responsabilité en ce qui concerne la mémoire nationale. Surtout dans un pays qui vit de plus en plus dans le court terme, qui ne fait ni de prospective, ni de rétrospective. Enfin, c'est à l'État que doit revenir la tâche d'évaluer toutes les actions et les politiques culturelles. Car il a le devoir de soutenir l'innovation et le changement.

La prise en compte de ces nouveaux défis dont j'ai parlé plus haut ne doit pas conduire à organiser différemment l'organigramme du ministère de la Culture. Il est vrai cependant que lorsque j'étais directeur de cabinet au ministère de la Culture, j'avais organisé un certain resserrement car j'ai toujours considéré qu'un ministère qui a onze directions et délégations est ingérable. Même un très grand ministère se gère avec cinq ou six responsables. On a pu rassembler l'architecture et le patrimoine sous une direction commune, on l'a fait plus difficilement pour la musique, la danse, le théâtre, etc. Dans le domaine des arts plastiques, ce type de rationalisation est quasiment un tabou. Les musées n'imaginent pas se trouver dans une même direction que l'art vivant. Les archives, tout ce qui concerne l'écrit, la direction du livre, malgré les spécificités, pourraient aussi être resserrés. Cela ne signifie pas que l'État ne s'occupera plus des grandes institutions nationales mais que celles-ci doivent vivre leur propre vie.

Si j'ai pris la défense de Marcel Bozonnet face à Peter Handke, c'est parce que je considère que la programmation et la déprogrammation sont une responsabilité souveraine de la personne qui dirige l'établissement. Il peut se tromper mais il assume la responsabilité de ses erreurs.

Depuis quelques années, les grandes institutions culturelles ont d'ailleurs acquis une autonomie qu'elles n'avaient pas auparavant. Cette évolution majeure, pourtant mal comprise, remonte assez loin. J'ai connu l'époque où le musée du Louvre n'avait pas de directeur : c'était une confédération de cinq départements. Le musée était soumis à l'autorité du directeur des musées de France, comme l'était Vivant Denon. Je dis souvent qu'à part la conservation des hypothèques, les musées nationaux étaient certainement, jusqu'aux années 1960 ou 1970, l'administration restée la plus fidèle au modèle napoléonien. Aujourd'hui, le Louvre est devenu une entreprise culturelle, non certes au sens capitaliste ou lucratif du mot, mais il est géré comme une entreprise avec un projet, une convention d'objectifs pluri-annuelle, un engagement à dégager des ressources propres. La société civile, sous la forme du mécénat, mais aussi du tissu associatif, prend une place importante dans ce secteur.

L'État doit clarifier son attitude vis-à-vis des institutions culturelles

Tout ce que j'ai dit à propos des nouveaux défis doit avoir des conséquences sur la réflexion non seulement du ministère de la Culture et de ses fonctionnaires mais aussi de tous les opérateurs de la culture. Encore faudrait-il que l'État ait sur ce plan une attitude cohérente, ce qui, il faut bien le dire, n'est pas le cas.

Je suis à la tête de plusieurs PME culturelles qui ont un statut associatif. Je dirige Admical depuis 1979 et le centre culturel de rencontre « la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon » depuis 1977. Ce monument, situé autrefois dans le royaume de France face aux États du pape, avait été démembré après le départ des Chartreux en 1792. L'État l'a progressivement racheté pour en faire un centre d'excellence. L'établissement est évidemment largement subventionné par l'État : j'ai réussi, ce qui n'était pas évident, à obtenir un concours de la région Languedoc-Roussillon, avant que Georges Frêche ne soit élu président de la région. J'ai également obtenu les soutiens du département du Gard et même du Vaucluse et de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Nous avons aussi nos ressources propres qui proviennent non pas de la billetterie, parce que nous relevons de la caisse des monuments historiques (Monum), mais des recettes de la librairie, du restaurant, des spectacles. De plus en plus, l'État nous incite à développer de telles formes d'autofinancement. Je n'ai pas attendu ces directives pour louer de temps en temps ma salle de spectacle à une grande entreprise ou à un syndicat professionnel.

Le financement est assez similaire à l'Admical qui vit de ses ressources propres et de quelques subventions. Mais sur le plan fiscal, si je dépasse un certain seuil de ressources, je suis assailli par les taxes professionnelles, la TVA, etc. L'État n'a pas un langage unique. Il incite et il incitera de plus en plus les structures notamment culturelles à développer leurs ressources mais il va les récupérer sous l'angle fiscal. Alors que nous

ne sommes pas dans une logique lucrative de répartition des bénéfiques, au contraire lorsqu'on en fait, on les met en réserve.

Il y a une réflexion à mener afin que l'irruption de l'économie de marché dans la vie culturelle soit mieux prise en compte. Tout opérateur culturel aujourd'hui, qu'il s'agisse d'un théâtre, d'une compagnie de ballet, d'un ensemble instrumental, vit à la fois des subventions, du mécénat et de ses ressources propres. Au moment du vote de la loi sur le mécénat, nous avons eu beaucoup de mal à faire admettre que les sommes qui sont versées à un organisme qui a des recettes commerciales puissent être déduites au titre du mécénat. Tout cela n'est donc pas clair. J'ai souvent cité cette formule de Jean-Pierre Vincent : « *Je préfère l'argent blanchi par la République, à l'argent privé.* »

19

Une politique culturelle plus active dans le combat contre l'exclusion

Puisque votre question m'y incite, je propose de m'arrêter un instant sur un autre défi majeur que nous devons relever : je songe au problème de l'exclusion, que l'action culturelle a aujourd'hui peut-être moins à cœur de combattre. Vous vous souvenez peut-être de tous les débats qui avaient eu lieu autour de 1968 sur le « non public ». La priorité, en particulier celle des maisons de la culture, était alors de toucher le « non public ». Depuis, j'observe qu'il n'y a presque plus de maisons de la culture, devenues pour la plupart scènes nationales et que beaucoup de grands lieux de culture sont ravis d'avoir des publics fidèles mais ne vont pas se hasarder ailleurs. Ce sont souvent des pionniers, des marginaux qui vont à la recherche de ce nouveau public.

Un de mes jeunes protégés, qui n'est autre que le petit-fils de Georges Pompidou, a créé une compagnie théâtrale qui s'appelle « la tour de Babel » qui est située dans la Charente limousine. Elle a une action intéressante de théâtre à la fois dans la France profonde mais aussi en Amérique centrale, au Guatemala. Quelques rares scènes nationales (je cite souvent Brest, et la filature de Mulhouse) sont restées fidèles à

l'esprit des maisons de la culture : elles proposent un large éventail de manifestations ouvertes à toutes les expressions artistiques. Elles ne se sont pas laissées coloniser par le seul théâtre et ne se sont pas contentées de s'assurer un pourcentage confortable d'abonnés. Mais ce sont des exceptions.

Je considère que tout ce qui concerne la lutte contre l'exclusion, y compris dans ce qu'elle a de plus sommaire et primaire, doit incontestablement avoir une dimension culturelle. Selon moi, cela implique que l'on repense complètement ce que l'on avait heureusement défini après la guerre en 1945 et que Malraux avait eu le tort de laisser de côté : le *socio-culturel*. Je pense en particulier aux mouvements d'éducation populaire qui comptaient des hommes formidables issus de la résistance tel que Philippe Vianney. Ces hommes ont vieilli et les méthodes n'ont pas été tellement renouvelées.

On se rend compte aujourd'hui que la pratique d'un instrument ou d'une activité artistique peut aider les jeunes les plus rebelles à exprimer ou à détourner leur violence et leur frustration. Jean-Claude Casadesus, le directeur de l'orchestre national de Lille, me disait qu'il n'y a pas de violence ou beaucoup moins dans les écoles où les élèves jouent d'un instrument de musique. Il y a deux domaines qui impliquent l'idée d'effort et le respect d'une règle, c'est le sport et la musique, et cela indépendamment de toute considération morale. Ce n'est pas une question de décret ou de grandes institutions.

J'en reviens encore une fois au mécénat mais il existe, dans ce cadre, un programme qui permet de remédier au problème de l'exclusion : c'est l'expérience de Danièle Fouach et de Martine Kahane à l'opéra de Paris : « Un an à l'opéra ». Des jeunes de ZEP de la banlieue parisienne vont une fois par semaine à l'opéra pour assister aux répétitions, connaître les différents métiers. Ils font visiter l'opéra à leurs parents avec beaucoup de fierté.

Robert Fort, chef de la mission mécénat au ministère de la Culture, a recensé les expériences illustrant « L'essor du mécénat culturel

en France » dans un document riche de nombreux exemples. Force est de constater qu'il n'y a pas beaucoup d'initiatives culturelles répondant à l'exclusion en dépit de quelques exceptions remarquables à la Belle de Mai⁷ de Marseille, au centre baroque de Versailles, au musée du Moyen Âge ou du Louvre...

En passant mon temps sur le terrain, je vois des quantités d'initiatives qui répondent dans le concret à ces défis dont je parlais. Un système de détection de ces initiatives et un système de soutien devraient être mis en place. Le ministère tel qu'il est organisé, et, si j'ose dire, « mentalement équipé », y songe beaucoup trop peu. Tout se passe comme si le dynamisme du ministère de la Culture dans le domaine du mécénat d'entreprises avait pour unique objet de trouver des fonds pour relayer le manque d'investissements publics !

Ajuster les politiques culturelles aux nouvelles technologies

Claude Capelier

Les exemples que vous venez de développer montrent en quoi la mondialisation ou l'exclusion appellent une nouvelle approche en matière de politique culturelle. Qu'en est-il du troisième défi que vous avez mentionné, celui des technologies de l'information et de la communication ?

Jacques Rigaud

Je vais vous donner un exemple récent qui permettra d'illustrer mon idée. Le fait que l'INA ait maintenant mis en ligne l'ensemble des données numérisées a déclenché un véritable engouement public : il y a 300 000 appels par jour.

7. Lieu de production artistique pluridisciplinaire, ouvert aux publics. Pépinière d'artistes marseillais.

L'INA est l'un des conservatoires de la mémoire de la nation. Pendant très longtemps, son rôle était de mettre à la disposition des chaînes de télévision publique et privée des documents d'archives. La numérisation de ces archives, nécessaire à la conservation de ce patrimoine et la décision d'Emmanuel Hoog de les rendre accessibles au public, ont donné lieu à un nouveau mode de réappropriation du patrimoine. Il permet notamment aux jeunes qui passent leur temps sur *Google* d'avoir accès à des milliers de documents. Face à l'absence d'émissions culturelles et à la baisse du niveau des programmes, ce moyen de fréquentation des œuvres de la culture est une réponse adaptée à l'esprit du temps qui tire intelligemment parti des possibilités offertes par les nouvelles technologies. L'INA a dû se battre pour avoir les crédits nécessaires à la réalisation de ce projet. Mais il faudrait aller bien plus vite et faire beaucoup plus. Le débat sur le droit d'auteur est un sujet majeur dans ce contexte : nous ne pouvons nous y arrêter dans le cadre de cet entretien, cela nous entraînerait à de trop longs détours mais ce sujet mérite une réflexion en profondeur, au-delà des schémas habituels dans lesquels nous enferme le corporatisme des maisons de disques, de la Sacem, etc.

J'ai vécu de plein fouet le problème des intermittents du spectacle à Avignon et à la Chartreuse en 2003. Lors d'une rencontre avec les représentants de la fédération du spectacle, je me suis permis de souligner que leur défense du système actuel manquait d'autant plus de crédibilité qu'ils n'ont signé aucun des accords dont ils prennent aujourd'hui la défense !

Je leur ai dit regretter qu'ils présentent sous l'angle corporatiste et sous la forme des sacro-saints droits acquis un problème d'avenir. En voyant les nouveaux marchés et le comportement des nouvelles générations, je suis frappé par une chose : pour la plupart des jeunes, l'emploi « à la Blondel » est terminé. Il y a trente ans, on entrait à 23 ans dans une entreprise pour en sortir à 60 et si possible à 58 ans ou à 55 ans. Il y a un esprit nomade, dans les nouvelles générations, qui va à l'encontre de ce modèle. Les jeunes, dans leur majorité, n'imaginent plus exercer toute leur vie le même métier et attendre de progresser par un vague processus ascensionnel et hiérarchique. Mais l'idée d'avoir plusieurs métiers

successifs, d'avoir entre deux métiers une phase intercalaire où l'on réfléchit, est tout à fait dans leur mentalité. Ce nomadisme me paraît plus important encore dans certains des métiers de la culture, et notamment du spectacle vivant, parce que ce sont des métiers créatifs. Les métiers des nouveaux médias et de l'audiovisuel sont aussi ceux où ce genre de démarches et de comportements se produit le plus souvent.

C'est pourquoi, je considère qu'il est de l'intérêt de la société de prendre en charge une part de ces temps de latence afin de soutenir ces personnes dans leurs moments de creux. Cela justifie dans son principe un concours de la puissance publique et non pas un appel systématique à la solidarité professionnelle d'ailleurs limitée aux salariés du secteur privé. C'est comme cela qu'il faut poser le problème. Je cite cet exemple pour vous montrer que les nouvelles technologies ou les nouveaux métiers impliquent une approche originale de la vie professionnelle, aussi éloignée du salariat classique que du service public tel qu'on le connaît.

Remettre la culture au centre du débat public

Claude Capelier

Vous envisagez la politique culturelle comme une dimension de la politique générale et non comme son « supplément d'âme ». Que peut-on faire pour que ce point de vue soit plus largement partagé et devienne un enjeu important du débat public ?

Jacques Rigaud

Il y a quelque chose qui me frappe à propos du débat public. J'observe que les élus locaux ont parfaitement compris la dimension culturelle de leur mission. Un maire d'une grande ville sait que les décisions qu'il prend en matière d'urbanisme ont un aspect culturel. Alain Juppé était parfaitement conscient qu'à travers la réfection de la voirie, la mise en place du tramway à Bordeaux comportait une dimension culturelle. Je pourrais vous citer bien d'autres exemples. Les élus, qu'ils soient de droite

ou de gauche, présidents de région ou maires, s'ils ont vraiment compris l'importance de la culture, privilégient l'action culturelle et la mise en valeur du patrimoine qui sont des éléments d'identité de la ville. Les initiatives en ce domaine créent du lien social et sont, en outre, un atout pour le développement économique. Alors que dans certains secteurs, la productivité conduit à supprimer des emplois, dans la sphère culturelle, on en crée.

Personnellement, j'ai davantage créé d'emplois dans le secteur culturel que je n'en ai créé dans le secteur audiovisuel où, honnêtement, j'en ai surtout supprimé. Sauf avec la création de M6 et à RTL.

Je voudrais souligner un paradoxe : les élus dont je vous parle ont bien saisi l'importance de la culture au plan local alors qu'au plan national le débat public sur la culture n'a jamais été aussi pauvre. Ce sont pourtant les mêmes qui, comme Jean-Marc Ayrault, le député-maire de Nantes, ou encore le maire de Lyon et le maire de Metz, mènent des actions exemplaires au niveau de leur circonscription, tout en délaissant le sujet au plan national. La place de la culture est assez faible dans les principaux partis politiques : elle est pratiquement absente du programme du Parti socialiste. Du côté de l'UMP, Nicolas Sarkozy a organisé une journée sur la culture au théâtre du Palais-Royal. Mais cela ne va pas très loin.

Le développement du mécénat d'entreprise en France

Claude Capelier

Dans la perspective d'une « refondation des politiques culturelles » et d'un nouveau partage des tâches, dans ce domaine, entre les pouvoirs publics et la société civile, votre action en faveur du mécénat d'entreprise prend un sens emblématique. Cela justifie que l'on s'y arrête plus longuement.

La loi de 2003 sur le mécénat vous paraît-elle un aboutissement, ou bien faut-il encore progresser sur cette voie ?

Vous avez souvent insisté sur l'intérêt que le mécénat pouvait avoir non seulement pour les artistes mais aussi pour l'entreprise : dans quelle mesure la créativité des artistes peut-elle avoir un impact sur l'entreprise qui les soutient ?

Jacques Rigaud

J'ai créé Admical en 1979 dans un contexte d'indifférence et d'hostilité caractérisées. Le mécénat d'entreprise n'existait pas en France. Le premier livre que j'ai écrit sur ce problème avait pour titre *La culture pour vivre*⁸. Il était le fruit de mon expérience passionnante aux côtés de Jacques Duhamel. J'y développais l'idée que la politique culturelle telle qu'elle était pensée depuis quinze ans avait créé des besoins et des attentes que les fonds publics ne suffiraient jamais à satisfaire. Il ne serait d'ailleurs pas sain de chercher à faire en sorte qu'ils y parviennent parce que nous ne souhaitons pas instaurer une culture d'État à l'instar du système soviétique. Je pensais que les collectivités territoriales et le monde économique devraient prendre leurs responsabilités.

Je travaillais à l'époque au cabinet de Jean-François Poncet au Quai d'Orsay. Alors que j'allais franchir la Seine pour devenir chef d'entreprise au groupe RTL, trois jeunes gens sont venus me voir. Je les ai reçus... car ils ne m'avaient été recommandés par personne. L'un d'entre eux travaillait dans un groupe de presse informatique et le troisième était producteur à France Musique.

Ils se demandaient la raison pour laquelle il n'y avait pas de mécénat en France. Après avoir fait un séjour aux États-Unis pour comprendre comment fonctionnait le mécénat d'entreprise là-bas, ils ont décidé de créer une association pour le développement du mécénat industriel et commercial. Ils avaient mis de l'argent de côté pour louer un local et

⁸. Paru aux éditions Grasset, 1975.

m'ont demandé si je pouvais les accompagner dans cette aventure. Comme j'avais moi-même quitté le service public pour l'audiovisuel, et que j'étais décidé à poursuivre mes engagements culturels à titre personnel, je me suis embarqué avec eux. Je me suis lancé dans le mécénat avec une absence totale de moyens. Ma première réaction a été de leur dire que cela prendrait une génération pour développer le mécénat. Si les gens sont souvent généreux en tant que particuliers par exemple pour le Téléthon, il leur est difficile d'admettre que les entreprises puissent intervenir dans le domaine culturel.

Il y a de multiples exemples de cette incompréhension. Une entreprise américaine comme IBM avait dans son cahier des charges l'obligation de consacrer un pourcentage de son chiffre d'affaires à des actions culturelles. Elle avait proposé à la télévision de service public française deux films : l'un sur Léonard de Vinci, l'autre sur Barichnikov. Ils ont été refusés sous prétexte qu'IBM était mentionné au générique. Le nom de la firme a donc été retiré et les documentaires aussitôt acceptés. Le responsable du développement IBM a tout de même été surpris par cette réticence.

Le mécénat d'entreprise, une démarche longtemps mal comprise en France

Le climat n'était donc pas bon : l'administration nous regardait de travers, les entreprises comprenaient mal notre démarche, craignant qu'elle n'aboutisse à accroître leurs charges qu'elles jugeaient déjà excessives. Le milieu culturel brandissait l'image du grand capital étouffant la création. Les médias propageaient l'idée selon laquelle les entreprises qui voulaient faire parler d'elles n'avaient qu'à acheter des espaces. Ce n'était pas très encourageant. Mais j'avais tout mon temps : je ne dépendais pas d'échéances électorales. Je savais parfaitement que le statut juridique et fiscal du mécénat était très insatisfaisant, parce que complexe, obscur, incertain. Les fondations étaient très difficiles à créer.

Une chose était sûre, il ne fallait pas commencer par aller demander des aides à l'État. Quelque temps plus tard, mes trois associés m'ont

tout de même annoncé fièrement qu'ils avaient obtenu le patronage du ministère de la Culture pour leurs assises. Notre initiative était strictement personnelle, mais le premier réflexe de mes associés était d'aller demander la bénédiction de l'État ! Je suis allé voir un de mes collègues qui était ministre de la Culture et je lui ai dit : « *Jean-Philippe, je viens faire auprès de toi une démarche insolite. Je viens retirer la demande de patronage pour la raison très simple que je ne veux pas que l'on nous accuse d'être les sous-marins de l'État.* » J'ai donc voulu faire ces assises sans officiels, avec seulement quelques entreprises qui, nous nous en sommes vite rendus compte, n'attendaient que cela.

Cette année-là, nous avons convaincu le Crédit Agricole de créer une fondation : « Les pays de France ». Un certain nombre d'entreprises se sont lancées. Étrangement, l'alternance politique a accéléré le processus. Jack Lang a trouvé le mécénat d'entreprise tout à fait intéressant. Il a d'ailleurs fait sienne l'une de mes maximes préférées : « *Le mécénat n'est pas là pour faire les fins de mois d'un État nécessaireux.* »

J'ai pris soin d'inviter les grandes centrales syndicales aux assises qui ont suivi mais j'ai toujours tenu à garder mes distances avec le patronat, le CNPF puis le MEDEF.

Je ne veux pas tirer toute la gloire de ce succès. S'il n'y avait pas eu Admical, il y aurait eu autre chose. Si je ne m'étais pas lancé dans l'aventure, l'association aurait choisi un autre président. Lorsqu'une idée est dans l'air, elle cristallise. Le mécénat d'entreprise se serait de toute façon développé. De nombreuses personnes prétendent aujourd'hui en être les inventeurs. Mais c'est bien nous qui l'avons créé sans rien demander à l'État.

Les progrès de la législation en faveur du mécénat d'entreprises

Fin 1981, j'ai tout de même été voir l'un de mes anciens étudiants, Laurent Fabius, alors ministre du Budget. Je lui ai demandé

d'ajouter, aux côtés des termes « familial » et « scientifique », le mot « culturel » à l'article 238 bis du Code général des impôts sur les déductions fiscales. Car il n'y figurait pas.

Mais c'est seulement vers la fin des années 1980, sous le gouvernement dont Jacques Chirac était le Premier ministre, et Édouard Balladur le ministre des Finances, qu'une première loi sur le mécénat a été votée. Cette loi, un peu fourre-tout, ne laissait pas espérer une grande efficacité, mais elle avait au moins le mérite d'introduire en droit français le concept de mécénat. Elle donnait valeur législative à des dispositions qui résultaient de simples circulaires fiscales. Elle avait toutefois un inconvénient qui tient au paradoxe suivant : alors que les fondations d'utilité publique étaient ultra-corsetées par les statuts types du Conseil d'État, le mot « fondation », en tant que tel, n'était pas protégé. Toute association de joueurs de boules pouvait se baptiser « Fondation Escartefigue » : certaines entreprises, telle que Louis Vuitton, qui avaient créé une structure pour leur mécénat, avaient innocemment appelé cela fondation. Les grandes fondations, telles que la Fondation de France, la Fondation pour la recherche médicale, n'étaient pas du tout d'accord pour que ce terme soit utilisé trop facilement. J'ai tenté de leur montrer que cette ouverture servait leur intérêt car elle était de nature à susciter un certain effet d'entraînement et développer ainsi la motivation pour le mécénat.

Mais, manifestement, je ne les ai pas convaincus : un intense *lobbying* leur a permis de faire adopter discrètement, « par une nuit sans lune », un amendement réservant l'appellation de « fondation » aux fondations d'utilité publique. Il eût été consternant qu'un tel amendement soit définitivement adopté. Je m'en suis ouvert à Lucien Neuwirth, le rapporteur de la loi devant le Sénat, qui n'était pas moins déçu que moi. Il m'a suggéré d'inventer une nouvelle dénomination pour les fondations d'entreprises. Avec les gens du CNPF et l'union des annonceurs, nous avons bâti de A à Z un texte sur les fondations d'entreprises. Après quelques combats d'arrière-garde engagés par le ministre des Finances et le ministre de l'Intérieur, nous avons finalisé un projet de loi. J'ai obtenu un arbitrage favorable en allant voir personnellement Michel Rocard, Premier ministre de l'époque. La loi sur les fondations

d'entreprises a été votée en 1990. Elle validait une procédure beaucoup plus souple pour créer ce type de fondation : l'arrêté préfectoral. Il n'était pas nécessaire de constituer un capital et l'on pouvait s'engager seulement pour cinq ans. À l'issue de cette bataille, je ne craignais qu'une seule chose : qu'il ne se crée pas de fondations d'entreprises !

À mon grand soulagement, un an plus tard, une quarantaine de fondations avaient vu le jour. Au bout de cinq ans, la plupart se sont renouvelées. La fondation d'entreprise est entrée dans les mœurs. Les statistiques en la matière sont chaque année plus encourageantes. Depuis janvier dernier, 188 fondations ont été créées par des entreprises. Et parmi celles-là, deux fondations sous égide, et 12 fondations d'entreprises au sens de la loi de 1990.

Depuis la loi de 2003, la montée en puissance est très sensible : 69 fondations ont été créées par les entreprises. La pratique n'est pas générale ni courante mais le mouvement est lancé. On parle souvent de lois qui ne sont jamais appliquées : nous n'allons pas nous plaindre de celle-ci dont l'impact positif est évident. La loi de 2003 consolide la loi de 1990, puisqu'elle prévoit que les salariés peuvent faire des versements à la fondation de leur entreprise. La gauche a critiqué cette disposition : elle considère qu'il y a là un risque de paternalisme. Aujourd'hui, 18 % des entreprises de plus de 200 personnes sont désormais des mécènes, soit environ 800 entreprises : elles n'ont apporté qu'1 milliard d'euros aux projets ou associations qu'elles aident. Et 53 % d'entre elles sont des PME.

À l'origine, j'avais dit que les fondations d'entreprise ne pourraient jamais faire appel à la générosité publique. Il me paraissait anormal que les entreprises aillent mendier des fonds. L'expérience du tsunami a montré que des entreprises engagées dans le mécénat pouvaient avoir, par leur fondation, une action directe sur les conséquences de cette catastrophe. En effet, les salariés de ces entreprises plutôt que de donner à la Croix-Rouge, Action contre la faim, et au Secours catholique, ont donné à la fondation de leur entreprise. Cela montre bien que le mécénat renforce le sentiment d'appartenance des salariés à l'entreprise.

Le mécénat d'entreprise invite à une nouvelle compréhension de l'entreprise

Mais revenons-en à l'historique. Le principal rôle d'Admical est d'être un groupe de pression pour faire évoluer la législation. Le ministère des Finances a été mon principal adversaire dans ce combat. J'ai rencontré plusieurs fois le service de la législation fiscale et je me suis rendu compte au bout de quelque temps qu'un élément de réflexion leur échappait : ils n'imaginaient pas que l'entreprise puisse faire autre chose qu'un acte de commerce. Il y avait donc une pierre d'achoppement car, par définition, le mécénat n'est pas un acte de commerce. Il n'a pas de finalité lucrative. J'ai tout à fait conscience que l'entreprise ne peut pas être philanthrope. Un PDG peut être généreux sur ses deniers personnels mais la firme qu'il dirige ne le peut pas. J'ai moi-même été mandataire social pendant vingt ans : je savais que j'étais révocable *ad nutum* et que toutes les sommes qui m'étaient confiées devaient être utilisées par moi dans l'intérêt bien compris de l'entreprise. Sinon, j'aurais été coupable d'abus de biens sociaux et cela m'aurait conduit en prison.

L'acte de mécénat n'ayant donc aucune finalité lucrative, les entreprises ne doivent pas attendre de leur engagement en ce domaine, une retombée chiffrable, mesurable sur leur chiffre d'affaires, moins encore sur leurs profits. Celles qui prendraient le mécénat pour une forme sophistiquée de marketing ne devraient surtout pas se lancer dans cette voie : elles seraient malheureuses. En revanche, si elles se font de leur intérêt, de leur image, de leur relation avec son environnement, de leur culture, de leur créativité, de leur mental une idée un peu ouverte, si elles considèrent que l'entreprise n'est pas simplement un ensemble de comptes et de bilans, mais une communauté humaine réunie autour d'un objectif, alors le mécénat prend pour elle tout son sens : il est de nature à mobiliser cette communauté humaine ; l'interpeller par d'autres langages, d'autres références, d'autres sensibilités. Il lui permet de réfléchir sur elle-même, sur ce qu'elle est et sur ce qu'elle veut paraître alors à ce moment-là, le mécénat a du sens.

Claude Capelier

Pourquoi l'absence de finalité lucrative du mécénat d'entreprise choque-t-elle davantage en France qu'aux États-Unis ?

Jacques Rigaud

Cela tient au fait que la France n'aime pas l'entreprise. Nous sommes un vieux pays de culture catholique qui n'aime pas l'argent.

Claude Capelier

Bref, tout se passe comme si on voulait obliger les entreprises françaises à rester conformes à l'image négative que l'on a d'elles !

Jacques Rigaud

Sous l'Ancien Régime, il était inconcevable que les nobles fassent du commerce. C'était une activité vulgaire. Il en est resté quelque chose. L'entreprise fait du commerce, soit, mais elle n'est là que pour cela.

Les résistances du ministère de Finances

J'étais donc arrivé à un vrai point de blocage du côté des finances, car du côté de la culture et d'autres ministères, la compréhension était bonne. En 1997, j'ai pu rencontrer Dominique Strauss-Kahn à la fin de l'émission grand jury à RTL et lui demander un rendez-vous. Je lui ai fait part de mon souhait que nous ayons un dialogue plus constructif avec le ministère des Finances.

Christian Sautter, secrétaire d'État au Budget sous l'autorité de Dominique Strauss-Kahn, est venu annoncer à nos assises qu'il allait organiser une table ronde sur le mécénat. Je m'y suis rendu avec des personnes de la Fondation de France. Une volonté politique s'était enfin exprimée. Malheureusement, je n'ai pas pu faire reconnaître juridiquement la distinction dans les textes entre « retombée » et « contrepartie ». Les retombées

sont aléatoires (coupures de presse, critiques) tandis que les contreparties sont les compensations qu'une entreprise mécène négocie avec la structure qu'elle soutient. Pour une exposition qu'elle finance en partie, l'entreprise peut demander à organiser une soirée de relations publiques, une visite pour le personnel, même si le buffet et les heures supplémentaires lui sont facturés. Les contreparties négociées et valorisables en argent ne disqualifient pas l'acte de mécénat dès lors qu'il y a une disproportion marquée entre la somme donnée et la valorisation de ces contreparties. Cette disposition a été introduite dans la loi de finances pour 2000. C'est une étape fondamentale. Je ne néglige pas la loi de 2003 mais cela a beaucoup servi.

Une autre avancée, qui sera reprise dans la loi sur le mécénat, a eu lieu sous le gouvernement de Lionel Jospin. Fin 2001, Catherine Tasca soutenait une loi maladroite sur les musées de France⁹. Celle-ci était purement administrative et ne comportait aucune disposition financière. Les parlementaires l'ont très mal pris. Ils ont alors déposé un amendement parlementaire improvisé taxant les casinos, lequel a tout de suite été retiré sous la pression du lobby. Laurent Fabius, ministre des Finances, a chargé l'inspection des finances de trouver un système plus intelligent pour rapporter de l'argent. Admical a été sollicitée pour réfléchir à ce problème. Avec l'inspection des finances, nous avons inventé un système incitatif pour les entreprises : l'entreprise qui donne la somme nécessaire pour l'acquisition d'un trésor national peut déduire 90 % de cette somme à hauteur de 50 % de son impôt sur les sociétés.

À l'occasion des assises de l'Admical qui avaient lieu en mars 2002 à Lyon, juste avant l'ouverture de la campagne présidentielle, j'ai invité les représentants de Lionel Jospin et de Jacques Chirac. Nous avons lancé un certain nombre de propositions qui ont pu être reprises dans la loi de 2003.

9. Promulguée en janvier 2002, la loi relative aux musées de France tient compte de l'évolution sans précédent de cette institution, depuis une trentaine d'années, et crée un statut destiné aux « Musées de France ».

La loi de 2003, ses avancées, ses lacunes

La loi de 2003 sur le mécénat d'entreprise est une étape historique capitale. Elle illustre le fait que les dispositions en apparence ponctuelles, si elles sont judicieusement choisies et équilibrées, peuvent avoir des effets profonds qui dynamisent les initiatives et leur donnent du sens.

– Elle comporte tout d'abord de nombreuses dispositions techniques qui favorisent le mécénat d'entreprise : elle double, notamment, les avantages fiscaux des entreprises qui font du mécénat.

– Ensuite, elle a eu un effet induit non négligeable en ce qu'elle a beaucoup fait parler du mécénat, bien davantage que la loi de 1987.

– Par ailleurs, dans la mesure où elle porte aussi bien sur le mécénat des particuliers que sur celui des entreprises, elle ouvre une perspective de nature à favoriser un changement de mentalités. J'ai toujours pensé que le mécénat d'entreprises se développerait d'autant plus que le mécénat des particuliers serait encouragé. Le salarié sera beaucoup plus ouvert au mécénat de son entreprise s'il est lui-même mécène, à titre particulier, et qu'il soutient des musées, telle ou telle cause sociale. Comme je paye le denier du culte, j'ai reçu de mon curé et de l'archevêque de Paris des fascicules me disant que je pouvais déduire ces dons. Beaucoup de citoyens appartenant à telle ou telle association, y compris à la franc-maçonnerie, m'ont dit que je pouvais déduire cela des impôts. On ne peut plus désormais ressortir l'argument classique des finances que j'ai entendu Giscard d'Estaing préférer devant Jacques Duhamel il y a trente-cinq ans : « *Pourquoi voulez-vous qu'on augmente des avantages fiscaux qui ne sont même pas utilisés ?* » À l'époque c'était le cas, car, peu de gens étaient attentifs à ce genre d'avantages, mais il en va différemment aujourd'hui.

– Enfin, cette loi est importante non seulement par les dispositions qu'elle comporte mais aussi par les évolutions périphériques qu'elle a entraînées même si celles-ci ne figurent pas dans le texte promulgué. Ces aménagements sont le résultat de concertations avec Matignon et les ministères, mais aussi d'un avis du Conseil d'État. Ils facilitent la

création de fondations, accélèrent la procédure, permettent de créer des fondations de flux ¹⁰ et des fondations à capital dit consommable.

Les fondations ne sont pas toujours créées pour l'éternité. On vit dans le court terme. Après avoir engagé une certaine somme, un mécène peut avoir le désir de voir le produit de son investissement. C'est ainsi que François Pinault est assez vite découragé à propos de l'Île Seguin : à 67 ans, il n'a pas souhaité attendre plus longtemps pour mettre en place sa fondation et s'est donc installé à Venise. La fondation à capital consommable est une fondation qui est créée à une date donnée pour une période de dix ans. Pendant ces dix années, elle va vivre sur son capital et sur les intérêts de ce qui n'est pas immédiatement dépensé. Au bout de dix ans, elle s'arrête.

Il n'est pas rare aujourd'hui que des jeunes veuillent créer une *start-up*, avec l'objectif de gagner rapidement beaucoup d'argent pour avoir la possibilité de commencer une autre vie après leur engagement professionnel. Certains d'entre eux peuvent s'offrir un yacht, une résidence au Bahamas, mais ils peuvent aussi vouloir aller au secours d'une maladie orpheline parce qu'ils ont un cas dans leur famille. Ces personnes ont envie, entre 50 et 60 ans, de voir à quoi leur argent a servi. Mais au bout d'une dizaine d'années, elles cessent de s'investir dans le mécénat pour ne pas léser leurs enfants et petits-enfants. La fondation à capital consommable répond à ce type d'attente.

Cette loi est donc très positive. Elle a déjà eu des effets très substantiels. À nouveau, le ministère des Finances a mené sur ce sujet des combats d'arrière-garde. Il a fallu que l'on se batte jusqu'au dernier moment : la circulaire d'application a mis un an pour sortir !

Je n'envisage pas, pour ma campagne de promotion du mécénat en 2007, de dire que cette loi est mauvaise ou qu'elle est largement insuffisante. Nous avons obtenu une bonne loi. Je crois d'ailleurs qu'elle n'a pas été assez valorisée. Il suffit de voir la place plus que modeste qu'elle

10. Les fondations de flux permettent aux donateurs, plutôt que de verser une donation initiale, de s'engager à des versements réguliers.

occupe dans la plaquette qui présente le bilan du gouvernement de Jean-Pierre Raffarin. Cet oubli est d'autant plus étrange que Jean-Pierre Raffarin est très attentif aux initiatives portées par la société civile, et qu'il s'est impliqué personnellement à Matignon sur ce sujet. Comment peut-on mettre si peu en valeur une loi dont les effets ne se mesurent pas seulement dans le domaine culturel, mais aussi dans celui de l'environnement, de la solidarité, de la recherche, *une loi qui exprime l'émergence de la société civile au service du bien commun* ?

Je le dis à la cantonade à ceux qui font partie de la majorité actuelle. Cette loi est une grande conquête grâce à laquelle la France est en passe de combler son retard par rapport aux pays les plus avancés dans le domaine du mécénat.

Le mécénat en Europe et aux États-Unis

Claude Capelier

La France est-elle déjà au niveau des pays d'Europe les mieux organisés en la matière ? Devrait-elle selon vous s'inspirer de l'exemple des États-Unis ?

Jacques Rigaud

Non, aux États-Unis, c'est très différent. Les institutions culturelles sont très rares. Elles n'existent qu'à Washington. Il n'y a pas de politique culturelle au niveau fédéral. Entre les *tax shelters* dans le domaine du cinéma et les dispositions fiscales relatives au mécénat proprement dites, il y a toute une gamme de facilités liées au mécénat. La comparaison avec les États-Unis n'a guère de sens.

En revanche, les trois sources de financement de la culture dans tous les pays d'Europe sont similaires. Ce sont les fonds publics, le marché, et le mécénat. Les pays d'Europe se différencient par le montant et l'origine des fonds publics investis.

– Dans certains pays, les financements publics ne proviennent pas du budget national ou de l'État mais des collectivités territoriales : les *Länder* en Allemagne, les cantons en Suisse, les autonomies en Espagne. Au Royaume-Uni, la situation est un peu différente avec la relative autonomie du pays de Galles et de l'Écosse. À côté du budget voté par les communes, la loterie nationale est l'un des principaux pourvoyeurs de fonds dans le domaine culturel. Les fonds publics sont donc présents partout en Europe contrairement à ce qui se passe aux États-Unis.

Comment améliorer la loi de 2003

Si nous n'envisageons pas de remettre la loi de 2003 en cause, nous sommes en train d'imaginer des dispositions qui pourraient s'y ajouter pour mieux tenir compte des nouvelles mentalités économiques, des nouveaux comportements.

Je suis frappé par exemple du nombre de concentrations, de fusions d'entreprises qui se produisent aujourd'hui dans tous les secteurs. Généralement, ce genre d'opérations aboutit à un examen critique des actifs des entreprises : les actifs considérés comme non stratégiques sont revendus. Ces ventes engendrent souvent d'importantes plus-values. N'y aurait-il pas moyen qu'une fraction de ces plus-values bénéficie d'un système d'avantages fiscaux en contrepartie d'un engagement dans le mécénat ?

De même, il devrait être possible de multiplier les fondations à capital consommable. Il y a tous les jours des propriétaires de *start-up* qui vendent leur société à un groupe plus puissant parce qu'ils sont parvenus à un niveau de développement qu'ils ne peuvent pas suffire à financer. Ils bénéficient d'une forte plus-value. Comme je l'ai dit plus haut, ces jeunes dirigeants peuvent être tentés de consacrer une partie de cet argent à une fondation à capital consommable. On pourrait imaginer un système fiscal délibérément incitatif qui favoriserait ce type de mécénat.

Cela ouvre de nouvelles perspectives pour aborder l'éternel problème de l'éducation artistique. Nous sommes saturés de lois, de

comités, de conférences de presse communes aux deux ministres de l'Éducation et de la Culture car la situation n'évolue pas. En revanche, il arrive souvent que l'on trouve sur le terrain un artiste, une entité culturelle ouverte et disponible, un chef d'établissement ou des enseignants un peu débrouillards qui font avancer les choses : ici encore, le mécénat peut permettre de soutenir et de développer les meilleures initiatives.

Mais globalement, selon moi, le principal combat ne se situe plus du tout dans le statut juridique et fiscal du mécénat. Même s'il y a, dans ce domaine, un risque auquel il faudra sensibiliser les Premiers ministres actuels et futurs : la tentation du ministère des Finances de reprendre ce qu'il a donné. Dans une période de conjoncture budgétaire difficile, les fonctionnaires du ministère des Finances sont tentés de déduire du budget du ministère de la Culture les avantages fiscaux accordés aux entreprises mécènes.

À quoi sert le mécénat d'entreprise ?

Mon projet concernant le mécénat se situe davantage aujourd'hui sur le plan politique. Je souhaiterais en effet sensibiliser les élus à la chance que représente le mécénat d'une part pour l'État et d'autre part pour les collectivités territoriales comme moyen de diversifier le financement des activités d'intérêt général, d'introduire dans les entreprises davantage d'imagination, d'expérimentation, et de créer des relations d'un type nouveau entre le monde économique et les mondes de l'esprit.

C'est d'ailleurs l'un des éléments qui a déclenché ma croisade sur ce thème : je considérais dès la fin des années 1970 que, par rapport à d'autres périodes de notre histoire et par rapport à d'autres pays, la coupure entre le monde économique et le monde de l'esprit était trop forte en France. Tout ce qui pourrait contribuer à rapprocher, à faire regarder ensemble dans la même direction ces deux univers, me semblait important. Même si dans mon argumentation vis-à-vis des entreprises, l'argument le plus facile à utiliser pour les convaincre de faire du mécénat était celui de la communication. Car le mécénat permet d'associer le nom

d'une entreprise à un événement gratifiant, sympathique et d'apparaître là où l'on ne l'attend pas, etc.

Mais, au-delà, j'avais la conviction qu'entre le monde de l'entreprise et le monde de la solidarité, de l'humanité ou de la culture, qui ont des références, des méthodes, des langages, des approches complètement différentes, les collaborations sont porteuses de choc fécond. Même si ces rapprochements génèrent parfois des troubles ou une certaine gêne, ils peuvent être très productifs : l'entreprise apporte un peu de sa rationalité aux créateurs et ceux-ci lui communiquent un peu de leur folie ou de leur utopie. J'en ai eu maints exemples. L'ingénieur d'une entreprise de peinture industrielle a eu cette réflexion à propos d'un artiste invité : « *Je vais lui apporter une technicité, il va me procurer un détournement.* » Dès lors qu'il voyait les peintures produites par son entreprise sur un autre support que l'objet utilitaire, il les percevait autrement.

Ces croisements entre le secteur économique et d'autres formes d'activités dont il est généralement coupé ont une valeur inestimable et un impact insoupçonné : dans mon esprit, le mécénat en doit pas se limiter à la sphère culturelle ou scientifique mais s'ouvrir aussi au domaine médical, à l'humanitaire, au social qui touchent aux souffrances et angoisses les plus profondes.

Amélie de Bourbon

Quels sont les différents types de mécénats ? Lesquels sont privilégiés par les entreprises ?

Jacques Rigaud

Les entreprises peuvent intervenir dans le domaine du sport, de la solidarité, de la culture, de l'environnement, de la recherche¹¹. Il y a

11. En 2005, la solidarité (66 %) et la culture (52 %) formaient le duo de tête, suivies par le sport (22 %), l'environnement (19 %) et la recherche (11 %). « Entreprises et mécénat », revue *Admical*, avril 2006, n° 110.

parfois un mélange des genres. C'est le mécénat croisé : le financement d'un parcours pour les non-voyants dans les musées d'Alsace est un mécénat de solidarité puisqu'il vise une catégorie d'handicapés, mais c'est aussi un mécénat culturel en ce qu'il donne accès aux œuvres des musées.

À cet égard, une récente enquête m'a fait prendre conscience d'une réalité qui est appelée à jouer un rôle croissant dans les motivations de l'entreprise qui choisit de s'engager dans le mécénat. Un groupe privé que j'incite actuellement à créer une fondation a, indépendamment de mon discours, été encouragé par un sondage qu'il a réalisé auprès des étudiants des écoles de gestion sur leurs critères de choix de l'entreprise dans laquelle ils voudraient travailler : à côté de ses profits, de son dynamisme, de la bonne réputation du président, l'engagement de l'entreprise dans le mécénat et le développement durable intervient de manière significative dans la préférence des étudiants pour telle ou telle firme.

Valoriser le travail de l'ouvrier

Lorsqu'elles sont bien menées, les collaborations entre un créateur et une entreprise impliquent tout le personnel. J'en donnerai un exemple présenté lors d'un colloque à Hossegor, organisé par la chambre de commerce des Landes sur l'expérience de mécénat dans les entreprises de métallurgie et de cartonnerie de la région. On avait proposé à des artistes d'intervenir en milieu industriel. L'un de ces artistes s'était mis en tête de peindre les machines dans des couleurs psychédéliques. Il résultait deux choses des témoignages des ouvriers. Par son geste, l'artiste transfigurait le matériau, la tôle qui était leur environnement quotidien. Les ouvriers regardaient autrement leur travail. Cela ennoblissait leur propre métier. L'artiste avait une blouse, il se salissait les mains comme eux. Ils appréhendaient ainsi le côté manuel du métier d'artiste qu'ils n'avaient jamais considéré avant.

Approfondir le sentiment d'appartenance du salarié à l'entreprise

Je suis frappé par le grand nombre de témoignages comparables et par la diversité des expériences qu'ils révèlent. Nous avons passé beaucoup de temps pour inciter les entreprises à faire du mécénat collectif, à se regrouper dans des clubs de mécénat. C'est ainsi que s'est créé, autour de l'orchestre du Capitole à Toulouse, un club d'une quarantaine d'entreprises qui porte le nom d'Aïda. Ce club soutient les tournées de l'orchestre à l'étranger, sur les campus universitaires. Nous nous sommes aperçus que ce projet donnait l'occasion à des personnes qui pratiquaient la musique en amateur de se manifester dans les entreprises. Ces gens rêvaient de jouer avec des musiciens professionnels. Par le biais de l'action de mécénat, les salariés ont pu organiser un concert mixte avec les musiciens de l'orchestre du Capitole.

En 2000, j'ai été invité à un concert donné par l'orchestre du capitole de Toulouse au Zénith. En première partie du programme, il y avait des chœurs d'opéra de Verdi et Puccini chantés par 400 choristes émanant tous des entreprises mécènes Aïda, du directeur financier à la standardiste. Une fois par semaine, pendant six mois, ce groupe offre des heures de répétition aux membres des entreprises partenaires. À l'occasion de ce spectacle, ils avaient invité toute leur famille.

À l'intérieur d'une entreprise, le mécénat encourage le sentiment d'appartenance et permet souvent une réconciliation des goûts du personnel avec la vocation de la firme. Je pourrais vous citer des centaines d'exemples comme ceux-là.

Je dis souvent que le mécénat n'est pas seulement une main tendue mais un partenariat. Et je recommande aux porteurs de projets d'y réfléchir dans cette perspective. S'ils proposent des idées en pensant qu'ils ont un projet génial, ils ne font pas beaucoup avancer les choses. En revanche, s'ils se mettent dans l'état d'esprit de poser cette question : que pouvons-nous faire ensemble ? Quelle convergence peut-il y avoir entre la démarche de l'entreprise et celle de l'artiste, de la troupe ? Alors,

il devient possible de faire émerger un intérêt mutuel. Car, je le rappelle, l'entreprise n'a pas à être philanthropique et le mécénat ne doit pas être un caprice de PDG.

Même si le mécénat se situe à la marge par rapport au cœur de métier de l'entreprise, ce que les Américains appellent le « corps business », le nombre de fondations qui se créent montre qu'il a une fonction stratégique : c'est un élément d'identité et c'est un moyen de s'ouvrir davantage aux réalités du monde. Le « détournement » est là aussi.

Permettre à l'entreprise d'anticiper l'avenir

41

Indépendamment des aspects positifs que j'ai développés précédemment, un argument nouveau est venu s'ajouter à ceux qu'il est devenu coutumier d'employer. L'entreprise doit évidemment rechercher et obtenir la preuve que les services ou biens qu'elle met sur le marché correspondent aux attentes du public. Elle doit même essayer d'aller au-delà de ces attentes et de deviner, voire de susciter, des besoins ou des désirs nouveaux. C'est la fonction du marketing. La seule différence est que nous ne sommes plus dans une société qui évolue progressivement comme il y a une dizaine d'années. Nous assistons tous les jours à des événements et à des phénomènes, dont la plupart sont extrêmement inquiétants ou alarmants, à des innovations, des drames que l'on n'aurait jamais imaginés il y a quelques années.

Aucune étude marketing, même la plus poussée, ne peut préfigurer cela. En revanche, les artistes ont une capacité à anticiper l'avenir, à pressentir les changements : ils ont un épiderme plus sensible. J'utilise souvent l'image de ces animaux qui sentent venir le tremblement de terre avant le sismographe le plus sophistiqué. Nous avons tous le souvenir de certains films par exemple *La Grande Bouffe* ou *La Chinoise* dont on s'est dit après mai 1968 qu'ils avaient pressenti l'avenir. Ce contact avec ces preneurs de risques que sont les créateurs, les médecins ou encore les chercheurs qui côtoient la condition humaine dans ce qu'elle a de plus profond, peut contribuer à aider l'entreprise à avancer.

Claude Capelier

Conformément à ce que vous disiez sur la politique culturelle, le mécénat remet l'art au centre de la vie sociale.

Dans *L'Art du roman*, Kundera dit que le grand roman européen, les grandes œuvres, révèlent et développent une dimension jusqu'alors absente de l'existence. Kafka a montré ce qu'était le monde administratif avant qu'il existe vraiment. Il n'y a d'ailleurs qu'une seule chose que Kafka n'avait pas prévu, c'est que l'on deviendrait les administrateurs de nous-mêmes, ajoute Kundera dans son dernier livre.

Votre défense et illustration du mécénat sont une façon de rendre cette transmission du monde artistique au monde industriel beaucoup plus concrète.

Aider l'entreprise à réfléchir sur elle-même

Jacques Rigaud

Il y a un autre élément sur lequel je souhaiterais revenir. Indépendamment de l'aspect « outil de consommation » que pourrait représenter le mécénat, je dis souvent aux chefs d'entreprise que la réflexion qui précède leur engagement dans le mécénat peut être pour eux une occasion unique de réfléchir sur l'entreprise, sur l'identité de l'entreprise : Qui êtes-vous ? Comment vous situez-vous dans votre environnement social ? Comment voulez-vous apparaître ? Quelle est votre mission au sein de la société ?

J'ai été conforté dans cette approche à l'occasion de la fin de la construction du musée d'Orsay dont j'avais la direction. J'ai lancé avec La Poste une opération « premier jour » accompagnée de la diffusion d'une série de timbres consacrée au musée. Le directeur général de La Poste, M. Roulet m'a alors annoncé qu'il allait être président d'une entreprise publique qui remplacerait la direction générale des télécommunications du ministère des PTT : France Telecom. Il souhaitait que France Telecom

s'exprime, se définit, et se démarque d'une direction générale d'administration centrale. Je lui ai alors fait remarquer que c'était peut-être une bonne occasion pour elle de se lancer dans le mécénat. Il m'a associé à leur réflexion. Nous les avons aidés à distinguer plus clairement l'image qu'ils souhaitaient véhiculer en les incitant à se poser des questions : Voulez-vous insister par votre mécénat sur la haute technologie de France Telecom, ce qui pourrait tout à fait se concevoir, ou sur la fonction de communication sociale ?

Il m'a dit ne pas vouloir faire référence aux nanotechnologies car cette facette de France Telecom doit se faire oublier, l'utilisateur n'ayant pas davantage besoin de faire démonter son appareil que nous n'avons de nos jours à ouvrir le capot d'une voiture. En revanche, il souhaitait privilégier le thème de la communication entre les êtres.

À l'époque, il voulait faire du mécénat sportif et du mécénat culturel. Dans la ligne de cette réflexion sur la communication sociale, sur l'oubli des technologies, France Telecom a, dans le domaine du sport, choisi la gymnastique et, dans celui de la culture, la musique vocale. L'entreprise reste aujourd'hui encore un partenaire incontournable pour la musique vocale. Quelques années plus tard, elle a décidé d'ajouter un volet solidarité à son mécénat. Elle a alors choisi la maladie de la non-communication absolue : l'autisme ! Elle a engagé des actions merveilleuses, y compris en proposant à ses salariés de donner 2 heures de leur temps pour aider une famille. Lorsque j'ai vu au cours d'une de nos remises d'oscar du mécénat, un chœur composé d'autistes chanter une chanson populaire sur la scène de l'Olympia, j'étais vraiment ému. Cet élément de réflexion de l'entreprise sur elle-même, sur son identité est donc très important.

COMMENT VALORISER L'EXCELLENCE DANS LES MÉTIERS D'ART ?

Par Pierre Baqué

Une longue litanie de lamentations et de propositions sans grands effets

45

« Pour des raisons inséparablement scientifiques et sociales, il faudrait combattre toutes les formes, même les plus subtiles, de hiérarchisation des pratiques et des savoirs, notamment celles qui s'établissent entre le "pur" et l'"appliqué", entre le "théorique" et le "pratique" ou le "technique" »...

« Le système d'enseignement et la recherche sont victimes, à tous les niveaux, des effets de cette division hiérarchique entre le "pur" et l'"appliqué" qui s'établit entre les disciplines et au sein de chaque discipline, et qui est une forme transformée de la hiérarchie sociale de l'"intellectuel" et du "manuel". Il en résulte deux perversions qu'il s'agit de combattre méthodiquement, par une action sur les institutions et sur les esprits : premièrement, la tendance au formalisme qui décourage certains esprits ; deuxièmement, la dévalorisation des savoirs concrets, des manipulations pratiques et de l'intelligence pratique qui leur est associée ».

Ces phrases, on peut les lire dans un document, commandé au Collège de France par François Mitterrand, alors président de la République ; document intitulé *Propositions pour l'enseignement de l'avenir* (Pierre Bourdieu, 1985, pages 17 et 18).

En réalité, les professeurs du Collège de France n'étaient ni les premiers, ni les derniers à dénoncer les effets pervers de cette hiérarchie.

Bien longtemps avant eux, en 1863, le ministre de l'Instruction publique, Victor Duruy, écrivait aux recteurs à propos de l'instauration d'un enseignement professionnel : « *Notre France est si profondément pénétrée de l'esprit latin qu'il existe un préjugé contre l'enseignement pratique. Ce préjugé ne pousse pas à mieux faire des études classiques mais il empêche de bien faire des études usuelles* ».

Même si les termes d'« *études usuelles* » peuvent nous laisser aujourd'hui perplexes, on voit bien ce que le ministre voulait dire qui ne cessera d'être repris par la suite.

Beaucoup plus tard, en 1947, deux professeurs au Collège de France, Paul Langevin, président du Groupe français d'éducation nouvelle, et Henri Wallon, président de la Société française de pédagogie, étaient chargés d'animer une commission de réforme dont résultera ce que l'on appelle encore le plan Langevin-Wallon. Dès l'introduction, les auteurs soulignaient : « *L'organisation actuelle de notre enseignement entretient dans notre société le préjugé antique d'une hiérarchie entre les tâches et les travailleurs. Le travail manuel, l'intelligence pratique sont encore trop souvent considérés comme de médiocre valeur. L'équité exige la reconnaissance de l'égale dignité de toutes les tâches sociales, de la haute valeur matérielle et morale des activités manuelles, de l'intelligence pratique, de la valeur technique. Ce reclassement des valeurs réelles est indispensable dans une société démocratique moderne dont le progrès et la vie même sont subordonnés à l'exacte utilisation des compétences* ».

Depuis le plan Langevin-Wallon, les déclarations du même ordre se succèdent à un rythme de plus en plus rapide.

En 1986, le ministre de l'Éducation nationale, Jean-Pierre Chevènement, proclamait : « *Il faut en finir avec cette absurde hiérarchie des disciplines et des séries qu'elles caractérisent, par laquelle [...] l'enseignement général est supérieur à l'enseignement technique. Cette hiérarchie est une erreur très nuisible* ». Roland Carraz, son secrétaire d'État à l'Enseignement technique et technologique, annonçait, en reprenant le discours du ministre : « *C'est pourquoi le gouvernement a*

décidé de tourner la page pour faire de l'enseignement technique le fer de lance de la modernisation du pays et de la promotion de la jeunesse. Changer les règles du jeu, réhabiliter le technique, former plus et mieux : tels sont les objectifs de la loi de programme sur l'enseignement technologique et professionnel du 20 décembre 1985. »

Il faut croire qu'incantation ne vaut pas action puisque, dès 1988, les professeurs au Collège de France Pierre Bourdieu et François Gros écrivaient dans un rapport commandé cette fois par Lionel Jospin, ministre d'État, ministre de l'Éducation nationale, de la Recherche, et des Sports : « *Tout devrait être mis en œuvre pour réduire l'opposition entre le théorique et le technique, entre le formel et le concret, entre le pur et l'appliqué et pour réintégrer la technique à l'intérieur même des enseignements fondamentaux* ».

En novembre 1990, le tout nouveau Conseil national des programmes (CNP), mis en place par Lionel Jospin, proposait dans un document intitulé *Propositions du Conseil national des programmes*, première partie « Quel lycée pour demain ? » : « *Il faut diminuer les pesanteurs sociologiques et donner une égale noblesse à la culture générale et à la culture technologique* ».

En mars 1991, ce même CNP insistait encore dans un deuxième rapport concernant plus précisément les lycées professionnels et les voies technologiques industrielles : il faut « *corriger l'image fautive, souvent dévalorisée, des voies professionnelles et techniques, et de tout ce qui touche aux métiers industriels afin de donner confiance aux jeunes et à leurs parents* » et plus loin : « *Il ne faut plus associer systématiquement l'échec scolaire lourd, dont on sait qu'il est fortement lié aux conditions sociales des élèves, avec l'enseignement professionnel et la technologie* ».

Le 11 septembre 1995, Roger Fauroux, ancien ministre du gouvernement Rocard, était nommé par le ministre de l'Éducation nationale, François Bayrou, à la tête d'une commission qui remettait le 20 juin 1996, un rapport intitulé *Pour l'école*.

Plus prudent, ou plus résigné, Roger Fauroux écrivait : « *On ne rompra pas du jour au lendemain avec cette représentation de la hiérarchie des aptitudes, qui place au pinacle la production des théorèmes et la spéculation abstraite, et à la base l'ingéniosité du bricoleur* ».

En 1998, Philippe Meirieu, chargé par le ministre de l'Éducation nationale, de la Recherche et de la Technologie, Claude Allègre, de lui faire un rapport qu'il dénommait *Quels savoirs enseigner dans les lycées ?* énonçait dans son principe n° 3 : « *La valorisation des lycées professionnels et la reconnaissance de leur égale dignité avec les lycées d'enseignement général et technologique sont une priorité absolue de la politique éducative* ».

En 2004, le rapport de la Commission du débat national sur l'avenir de l'école présidée par Claude Thélot et intitulé *Pour la réussite de tous les élèves* écrivait : « *La Commission a conscience qu'il n'est pas du seul pouvoir de l'école de revaloriser un enseignement professionnel qui pâtit d'une image négative dans les représentations collectives, et dont les professions auxquelles il conduit apparaissent à beaucoup de jeunes comme peu attractives* ».

Pour remédier à cela, la commission proposait une série de solutions : introduction du travail manuel dans les fondamentaux, meilleure orientation des élèves, simplification de l'offre des voies de formation, implication accrue des entreprises, statut du lycéen professionnel qui serait rémunéré comme le sont les apprentis, etc.

Le 13 avril 2005, le député Pierre-André Périssol, chargé par la Commission des affaires culturelles de l'Assemblée nationale de proposer une définition des savoirs enseignés à l'école, définissait six domaines d'apprentissage. Il déclarait notamment : « *Le troisième domaine d'apprentissage retenu est celui du travail manuel, de la technologie et des métiers. La mission souhaite mettre en avant le travail manuel qui est porteur d'une symbolique forte. Il permet d'abord d'apprendre à travailler avec ses mains et ainsi de maîtriser son geste au sens propre, ce qui contribue à se maîtriser au sens figuré. Il permet ensuite de revaloriser*

l'image des activités manuelles, ce qui est une des conditions de la revalorisation de l'enseignement professionnel ».

Sortir de l'incantation

Cette longue litanie, dont les formulations – on l'a vu – se sont multipliées dans les dernières années, n'est pas exhaustive, loin de là. Il ne serait guère difficile de repérer dans d'autres discours ministériels témoignant des meilleures intentions comme dans d'autres rapports produits par des personnalités respectables et respectées, des déclarations du même ordre, généreuses, convaincues, souvent incantatoires... et tristement inefficaces.

À preuve, le système de formation est resté aussi hiérarchisé et l'échelle des valeurs n'a pas évolué comme le montre, par exemple, l'organisation du lycée en France, où l'on trouve depuis des décennies :

- au sommet, *l'enseignement général* qui possède lui-même son classement interne par séries plus ou moins nobles (série S, puis L, puis ES), classement connu de tous les spécialistes mais rarement reconnu officiellement, par souci du « politiquement correct » ;

- en deuxième position, *l'enseignement technique*, aujourd'hui rebaptisé *enseignement technologique* (c'est une hérésie sémantique mais ça fait plus chic !), formation qui n'offre pas toujours les meilleures poursuites d'études au niveau postbaccalauréat mais rassure les esprits cartésiens et concrets ;

- tout en bas, *l'enseignement professionnel*, lieu traditionnel de l'orientation négative subie par des adolescents définitivement stigmatisés ;

- en conclusion, encore et toujours, lourd de conséquences fâcheuses sur l'équilibre de la société, ce classement, toujours répété qui accorde la primauté au conceptuel et au théorique sur le pratique, le technique et le manuel !

La kyrielle des citations proposées au paragraphe précédent le montre clairement : les élites au pouvoir ont bien conscience de l'absurdité et de la nocivité de la situation actuelle, des conséquences désastreuses de

cette hiérarchie sur la cohésion et l'équilibre de la société, sur le malaise allant jusqu'à la révolte de tous ceux que le système ne sait pas accueillir.

Aussi, dans l'exercice de leurs fonctions officielles ces élites dénoncent-elles, vigoureusement cet état de fait et cherchent avec opiniâtreté et sincérité des remèdes efficaces.

En revanche – et c'est humain – dans le cadre de leurs responsabilités parentales, ces mêmes élites mettent tout en œuvre pour que leurs « héritiers » accèdent à la réussite professionnelle, sociale et symbolique en empruntant les meilleures voies qu'elles ont depuis longtemps repérées grâce à leur connaissance approfondie du système. Voies qui, bien entendu, ne passent que très rarement par l'enseignement professionnel.

Que faire dans ces conditions ?

Doit-on attendre de nouvelles déclarations ministérielles tout aussi déterminées et aussi peu déterminantes que les précédentes ? Pourquoi pas ?

Doit-on espérer en la sagacité du tout nouveau « Haut Conseil de l'éducation » ? Chargé de déterminer les contenus du « socle commun » voudra-t-il et pourra-t-il y introduire ce que la loi n'y a pas mis : une place honorable accordée au manuel et aux métiers qui s'y rattachent ? Pourquoi pas ?

Doit-on patienter jusqu'à ce que de nouvelles manifestations et autres émeutes nocturnes mettent en évidence le désarroi d'adolescents que l'école abandonne sans qu'ils aient obtenu le moindre diplôme ? Pourquoi pas ?

Ou bien peut-on s'engager, même modestement, en faisant des propositions simples et concrètes permettant d'améliorer petit à petit ce qui peut l'être ?

Poser cette dernière question, c'est déjà y répondre. Et chacun aura compris que tel est bien le parti adopté par le projet exposé dans les chapitres qui suivent.

Revaloriser la voie professionnelle des métiers d'art

Technique éprouvée du pas à pas. Pour réduire cet écart si souvent dénoncé entre le fondamental et l'appliqué, le conceptuel et le technique, le cérébral et le manuel (mais on « pense » aussi avec la main), pour avancer concrètement, on se focalisera sur le secteur le plus méconnu et le plus isolé de *l'enseignement professionnel*, celui des *métiers d'art*.

Choisir de centrer le projet sur les métiers d'art, les formations qui y conduisent, les diplômes qui les sanctionnent, les débouchés offerts, les avancées à soutenir, tout cela mérite quelques explications.

Pourquoi ce choix des métiers d'art et pas celui « plus noble » du design ou celui, plus prestigieux encore, des arts majeurs auxquels rendent hommage les grandes expositions que sponsorisent les groupes industriels, culturels et médiatiques les plus importants ?

Plusieurs arguments d'ordre relativement général militent en faveur de notre choix.

Alors qu'il pourrait contribuer efficacement à rééquilibrer l'opposition fondamental/appliqué, intellectuel/manuel, ce secteur des métiers d'art reste actuellement isolé, parfois replié sur lui-même, victime des pesanteurs sociologiques.

Parce que la délégitimation, culturelle, économique et sociale dont il souffre est désastreuse pour ses acteurs comme pour la nation et le sera chaque jour davantage si l'on n'y prend garde, il est temps d'y porter remède.

À cet égard, des raisons plus précises invitent à l'action. Nous en avons retenu cinq :

- **Première raison : mieux que certains arts majeurs, les métiers d'art nous « racontent » le monde.**

Théoriquement, les métiers d'art relèvent de la grande constellation des arts, au même titre que le cinéma, la danse, la musique, la peinture, la sculpture, le théâtre, etc.

Pratiquement ils sont relégués, chez nous, à une place bien modeste et bien discrète, ce qui est injuste et contreproductif, notamment aux plans de la cohésion sociale, des valeurs symboliques et du prestige du pays.

Et pourtant, plus que la plupart des arts majeurs, les métiers d'art racontent l'histoire continue de l'humanité, ses cultures diverses, ses modes de vie, ses avancées et ses reculs, ses malheurs et ses bonheurs.

Un regard porté sur quelques objets fabriqués par des praticiens des métiers d'art le confirme : chacun d'eux nous informe sur la culture dont ils sont issus autant que toutes les autres productions, artistiques, scientifiques, techniques de cette culture.

Il en va ainsi – par exemple – d'une cuillère à fard égyptienne à la ligne sobre et tendue, qui nous dit l'élégance féminine dans une certaine caste ; du pectoral en or trouvé à Tolstaïa Mogila et qui nous révèle l'essentiel des Scythes et de l'art nomade ; du vitrail de maître Gerlacus représentant Moïse et le buisson ardent (cathédrale d'Arnstein), et qui raconte en images la Bible à un public essentiellement analphabète ; de la couronne mérovingienne du roi Receswinthe, toute d'or massif rehaussé de pierres précieuses et qui s'efforce déjà de proclamer le pouvoir du prince ; d'un masque funéraire de Teotihuacan, fait d'une mosaïque de pierres dures, turquoises, coquillages et obsidienne et qui nous donne à voir l'essentiel du culte voué aux morts.

En un sens, cela vaut aussi (et là on se rapproche du design), pour la première bicyclette de Karl Friedrich Drais, magnifique dans sa rusticité de Draisienne astucieusement bricolée ou pour un premier bolide Bugatti, pièce unique fabriquée pratiquement à la main par Ettore, le patriarche d'une famille de créatifs (deux objets fort différents qui nous parlent, chacun à sa façon, de notre obsession moderne de la vitesse) ; pour la Chaise rouge-bleu de Gerrit Thomas Rietveld, ancêtre en bois des sièges *high tech* à venir ; pour la collection « New-look » de Christian Dior effaçant les noirs souvenirs de la guerre à peine achevée, etc.

Tous ces objets, parfois modestes, parfois somptueux, de dimensions réduites ou de taille importante, le plus souvent fabriqués à la main et conçus pour la main, quelquefois pour le corps dans son ensemble, on en retrouve partout dans le monde, à tous les siècles. Longtemps produits par des anonymes qui ne se prenaient pas encore pour des artistes, ils ont en commun d'avoir été réalisés magnifiquement dans toutes sortes de matériaux (bois, terre, métal, verre, pierre, etc.) en vue de satisfaire les besoins précis d'un usager, prestigieux ou modeste.

Traitant du quotidien et des besoins essentiels de l'individu, ils nous en disent plus sur notre histoire d'homme que ne le font certaines grandes œuvres relevant des arts majeurs, obligatoirement vénérées, qui nous parlent moins de leurs destinataires privés ou publics que de leur auteur et de son moi (ainsi – sans provocation de notre part – exemples parmi tant d'autres, de la Montagne Sainte-Victoire de Cézanne, des Demoiselles d'Avignon de Picasso, de la fontaine signée R. Mutt de Duchamp, d'un quelconque monochrome bleu de Klein, etc.).

• **Deuxième raison : la France a longtemps été terre des métiers d'art. Elle se doit de le rester.**

Elle se doit de le rester parce que les métiers d'art ont été et sont toujours une spécificité française réputée, souvent portée au plus haut niveau de qualité.

Parce qu'ils constituent une part importante du patrimoine ethnographique, politique, artistique et culturel de notre pays.

Parce qu'ils participent de son histoire (la grande comme la petite) et la jalonnent d'objets exemplaires qui en facilitent la lecture et en décryptent le déroulement.

Parce que les réalisations des métiers d'art sont moins intimidantes que les icônes des arts majeurs et rencontrent un public vaste et multiple, de plus en plus international, qui lui aussi, même s'il y est moins préparé que d'autres, a droit à la beauté.

Parce que ce qu'on appelle les industries du luxe (mode et accessoires notamment) ne seraient pas ce qu'elles sont, si nombre des

réalisations qu'elles commercialisent n'avaient ces qualités esthétiques et de facture que les métiers d'art leur garantissent.

De tout cela, il faut que la France prenne conscience et que, dès lors, elle se donne les moyens de maintenir sa réputation en préservant ce trésor national que sont les métiers d'art.

• **Troisième raison : revalorisés, les métiers d'art contribueront à rééquilibrer la société, à en réduire les tensions, à favoriser la mixité sociale.**

Si les métiers d'art ont une fonction de transmetteurs de savoirs, de savoir-faire et de culture, s'ils constituent un pôle séduisant pour le visiteur étranger, ils sont aussi, en France, un régulateur efficace de mixité sociale.

En effet, par leur présence en ville, espace essentiellement marchand et non producteur, les métiers d'art, entreprises de dimensions le plus souvent modestes, réintroduisent de façon visible pour tous les habitants, la réalité d'une activité à échelle humaine, où le manuel retrouve son prestige et parfois même, sa magie.

Reste que cette fonction est de moins en moins bien assurée depuis les années soixante où les quartiers à petites entreprises artisanales se sont progressivement transformés en quartiers d'habitation de haut niveau comme le montre, par exemple, le secteur du Marais à Paris. Avec le départ obligé pour la banlieue moins chère, d'habitants aux revenus modestes, artisans, compagnons et ouvriers, le travail et ses valeurs l'a cédé à un consumérisme favorisé par le pouvoir d'achat élevé des nouveaux habitants. Dès lors, le tissu urbain s'est défait et l'ancienne mixité sociale, producteurs, vendeurs, acheteurs, intellectuels et manuels, a souvent pris fin. À cet égard, la revalorisation des métiers d'art peut, indirectement, participer à une politique volontariste de rééquilibrage social dans les quartiers des grandes villes.

• **Quatrième raison : les métiers d'art suscitent de vraies vocations. Ils font des élèves épanouis et motivés et des praticiens heureux et fiers de leur profession.**

Que le domaine des métiers d'art soit pris en compte par l'éducation nationale, par la culture, par l'apprentissage ou par le secteur privé, peu importe, il présente une particularité plutôt rare.

Dans tous les cas, on y trouve des jeunes en formation, des adultes en reconversion et le plus souvent – ce qui est loin d'être toujours le cas dans les filières professionnelles – des individus animés par un vrai projet de vie.

Les adultes, débutants ou confirmés, s'ils sont évidemment soutenus par l'espoir d'exercer un métier et d'en vivre, sont aussi portés par le désir de rencontrer l'artistique, par l'amour du travail bien fait, par le goût pour une activité manuelle exigeante, par le souci de découvrir l'héritage patiemment constitué par les aînés et de le faire revivre au présent.

Du côté des jeunes, l'expérience le prouve : les élèves qui s'engagent dans cette voie en ont le désir. Ils n'y ont pas été contraints. Ils n'ont pas été les victimes d'une réorientation imposée et peu conforme à leurs goûts. Ils ont eu la possibilité d'exprimer un souhait que l'institution a satisfait.

En conséquence, ils trouvent dans les formations aux métiers d'art la possibilité de faire ce qu'ils aiment, de réussir dans un cadre scolaire qui jusque-là ne leur avait pas permis de valoriser leurs aptitudes, de retrouver l'estime de soi, de se déployer et finalement d'être heureux.

De ce fait, tout un pan de la société vit le travail avec bonheur, se sent utile, intégrée et estimée.

• Cinquième raison : les formations aux métiers d'art conduisent à des métiers bien réels et moins aléatoires que ceux visés par les arts majeurs.

Il suffit de parcourir la liste des CAP des métiers d'art pour que chacun y retrouve ou y découvre des professions, vivantes et utiles. Certes le nombre d'emplois disponibles chaque année n'est pas le même dans tous les secteurs. L'on devine sans peine qu'il faut moins de dentellières ou de rentrayeurs de tapis que d'ébénistes même si le souci relativement nouveau de restaurer le patrimoine conduit à réanimer des professions passablement assoupies.

Contrairement à ce qui se passe dans le secteur du fondamental, celui des arts majeurs, où voisinent quelques réussites éclatantes et pléthore d'échecs pas forcément mérités, le secteur des métiers d'art conduit à des emplois et des trajets professionnels clairement repérés et fiables.

En conséquence, dès lors que le futur artisan des métiers d'art dispose de qualités personnelles et d'une formation attestée, solide et ciblée, il aura toutes les chances d'exercer une fonction stable et gratifiante. Il aura la satisfaction d'apporter les bonnes réponses aux besoins des usagers relevant d'une collectivité à laquelle nous appartenons tous. Il bénéficiera d'une inscription positive et honorable dans le corps social.

Une condition à cette revalorisation des métiers d'art

On vient de le voir : c'est une injustice de laisser les métiers d'art dans la position trop peu reconnue où ils stagnent actuellement. Il faut revoir les enseignements qui y conduisent comme le statut matériel, artistique et symbolique de la profession.

À une condition cependant : que la qualité ne se limite pas à quelques pôles ou personnages prestigieux ; que les métiers d'art prennent en compte certaines leçons du passé, réhabilitent le bel ouvrage, cherchent aussi des solutions modernes mais avec le souci constant et exigeant de la perfection. Ce qui n'est pas toujours le cas aujourd'hui.

Revaloriser les métiers d'art pour les ramener dans la famille des arts majeurs, certes, les hisser aux niveaux les plus élevés de la hiérarchie artistique et de la recherche, certes, mais sous réserve que les départements ministériels concernés, la profession, ses leaders et instances représentatives se dotent d'une charte de bonne conduite, exigeante, argumentée et établissent une coupure nette et sans appel entre la qualité reconnue et la médiocrité constatée.

À défaut, rien ne changera de ce que nous souhaitons changer.

PREMIÈRE PARTIE

ENTRE LE « FONDAMENTAL » ET L'« APPLIQUÉ », LA CASSURE

1. Le fondamental et l'appliqué dans la recherche scientifique

57

La recherche scientifique « dure » (mathématiques, sciences physiques, sciences de la vie et de la terre, etc.) ainsi qualifiée par rapport à la recherche « molle », mise en œuvre dans certaines sciences humaines notamment, distingue traditionnellement le *fondamental* et l'*appliqué*.

Présentée caricaturalement cette distinction donne :

- d'un côté, le *fondamental* qui relève du gratuit, du désintéressé, du noble, s'élabore en laboratoire et peut être récompensé par une distinction comme le Prix Nobel ;
- de l'autre, l'*appliqué* qui ressortit au marché, à l'intéressé, au trivial, se concrétise en usine ou atelier et bénéficie de l'appui de l'industrie, civile ou militaire.

En haut le « *pur* », le conceptuel. En bas l'« *appliqué* », le concret.

Pour les chercheurs, et notamment les enseignants-chercheurs universitaires, le fondamental, le pur, demeure le plus valorisant. Pour les industriels c'est l'appliqué qui prime.

La recherche scientifique n'est pas seule à cultiver cette dichotomie. Une situation du même ordre se retrouve dans un domaine où on ne l'attendrait guère, le domaine artistique et notamment celui où le visuel joue un rôle important.

Conséquences sur les enseignements artistiques eux-mêmes : une échelle à trois degrés avec, au plus haut, les arts plastiques, au milieu, les arts appliqués ou design, en bas, les métiers d'art.

2. Le fondamental et l'appliqué dans les arts du visuel

Le fondamental. Les arts dits « majeurs », autrefois et aujourd'hui

Les « arts majeurs » autrefois

Dès le XVII^e siècle, régnait au sommet le *fondamental*, le monde élitiste des *arts majeurs*, de l'art pour l'art, celui, traditionnel, des beaux-arts avec sa trilogie fondatrice : peinture, sculpture, arts graphiques. Trilogie dans laquelle chacun de ces trois constituants était lui-même subdivisé en sous-catégories classées par ordre de prestige et de mérite.

Au plus haut, la « grande peinture », celle qui traitait de l'histoire, puisait ses thèmes dans la Bible, la mythologie gréco-latine où les faits de guerre nécessairement prestigieux du monarque commanditaire.

Grande peinture que consacrait l'Académie et que récompensait le Prix de Rome. Grande peinture exposée dans les salons officiels où la puissance publique faisait ses achats et passait ses commandes tandis que la critique classait à son tour, louant et promouvant les uns, contestant et stigmatisant les autres. Grande peinture représentative incontestée de la catégorie la plus prestigieuse qui culminait largement au-dessus d'une autre peinture, celle des sous-catégories mineures : peinture de genre, portrait, nature morte, paysage, etc.

Les « arts majeurs » aujourd'hui

En Occident, dès la seconde moitié du XX^e siècle, les anciens beaux-arts l'ont progressivement cédé aux arts plastiques, domaine complexe aux contours flous et fluctuants. On y trouve toujours peinture, sculpture et arts graphiques mais aussi photographie, vidéo, installations ainsi que toutes sortes de pratiques voulant exprimer la modernité, nées dans les années 1950 à 1970 comme l'Art cinétique et l'Op'art, le Land art, l'Art corporel, le Mail art, l'Eat art, les Performances et leurs récents avatars, etc.

Comme son prédécesseur des beaux-arts, cet ensemble actuel possède ses grands et ses petits domaines mais de façon beaucoup moins claire et moins stable que par le passé car les instances qui pourraient jouer un rôle régulateur, comme l'Académie ou le ministère chargé de la Culture, ne sont plus en mesure de le faire. Par ailleurs, les théories généralistes de l'art, celle du beau par exemple, se sont évanouies. Elles l'ont cédé à une succession de « manifestes » produits par des regroupements fugaces d'artistes dont l'objectif essentiel est de prendre place de façon solide dans un paysage esthétique en perpétuelle évolution.

Aussi, la hiérarchie longtemps incontestée des genres a-t-elle fait place à une hiérarchie des valeurs et réputations, attachée, cette fois, aux personnes. Plus ou moins évolutive, elle relève bien plus du *star system* que d'un classement scientifique incontestable.

Dans ce classement, les artistes français ne sont plus les premiers. La part belle revient à l'international et notamment aux Américains qui, dans ce domaine comme dans les autres, font preuve d'un réel dynamisme et bénéficient d'une reconnaissance pas toujours injustifiée.

À cette hiérarchie des artistes s'ajoute, sans qu'il y ait contradiction, une deuxième hiérarchie, celle des « places artistiques ». Là se forme le goût officiel et se tient le marché de l'art, les grands collectionneurs ou leurs rabatteurs, les instances d'habilitation et de classement qui désignent ce qui vaut cher, doit être objet de transaction pour les spéculateurs, d'admiration pour les publics.

Dans ce jeu nouveau, Paris, considéré comme le lieu majeur de l'art vivant jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, a perdu. Capitale incontestée de l'art en train de se faire jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, Paris a dû abandonner sa suprématie dès 1945 au bénéfice de New York, Londres ou d'autres capitales.

L'appliqué. Les arts dits « mineurs » : design et métiers d'art

Le design

Si les arts dits « majeurs » présentent des hiérarchies internes, ils n'en occupent pas moins une position supérieure par rapport à ce que les historiens de l'art ont longtemps appelé « arts mineurs », « appliqués » ou « décoratifs ». Arts le plus souvent liés à l'habitat et au mode de vie (de classe) et relevant de domaines divers : architecture intérieure, mobilier (de travail, de divertissement, de repos...), arts textiles (tapis, tapisseries, tissus divers...), arts de la table, mode vestimentaire, armes, etc.

Cet ensemble, longtemps peu hiérarchisé, comporte aujourd'hui deux sous-ensembles de niveaux symboliques différents : les *arts appliqués* d'une part, les *métiers d'art* de l'autre.

En position dominante, les *arts appliqués*, appellation quelque peu vieillie à laquelle se substitue de plus en plus fréquemment celle, plus moderne, de « *design* ».

En position moins favorable, les « *métiers d'art* ».

Qu'est-ce qui justifie ce décalage, puisque dans les deux cas on n'est plus – comme on l'a vu plus haut – dans le fondamental (l'art pour l'art) mais dans l'appliqué (l'utilitaire) ? Comme souvent, la réponse est à trouver dans notre héritage culturel où sévit la vieille dichotomie entre le théorique et le pratique, entre l'esprit et la main.

Les arts appliqués, et surtout le design, revendiquent haut et fort une démarche tournée vers la modernité (qui n'est parfois que la mode !), démarche intellectuelle, méthodique et créative où, si un résultat concret reste l'objectif dernier, il ne peut être atteint qu'à l'issue d'un cheminement réflexif prenant appui sur des sciences exactes (mathématiques, physique, technologies diverses, etc.) comme sur quelques sciences humaines (philosophie, ethnologie, sociologie, psychanalyse, etc.).

Se déclarant, de façon un peu pompeuse, au « service de l'homme » dont il entend améliorer la vie quotidienne, le design entend être reconnu comme passerelle lancée entre l'esprit et la matière, le conceptuel et le concret.

En revanche, il faut bien se résigner à constater que le public n'a pas la même vision du design. Pour lui, si le design exprime bien la modernité c'est pour des raisons essentiellement esthétiques et non en fonction de la démarche qui conduit au résultat, démarche dont il ne sait rien et qui – c'est pardonnable – l'intéresse assez peu.

Les métiers d'art

Face au design, à l'idéologie qu'il proclame et à la pression du consumérisme qu'il subit, les métiers d'art ont quelque peine à produire un discours argumenté et valorisant.

Rejetés, avec une certaine condescendance, par les praticiens du design dans le domaine limité du manuel, voire du tour de main, de la reproduction et non de la création, les métiers d'art ne peuvent trouver leur salut que dans la perfection de la technique, dans la transmission de savoir-faire de qualité toujours menacés de disparition par l'imitation à moindre coût et une maîtrise insuffisante du beau métier.

Assez paradoxalement, du moins au premier abord, la défense et illustration des métiers d'art ne viennent pas du voisin immédiat, le design qui tient à marquer sa différence, mais du secteur le plus éloigné et le plus prestigieux, celui du fondamental, des arts majeurs. Elle vient,

cette réhabilitation, de ceux qui occupent le sommet de la pyramide, les artistes reconnus dans la sphère glorieuse de l'art pour l'art.

Alors que peu de praticiens des métiers d'art bénéficient d'une image flatteuse, un artiste plasticien déjà reconnu améliore la sienne si, alors qu'il n'a plus rien à prouver dans son art, il saisit l'occasion de s'adonner aux métiers d'art. L'ont fait en leur temps, Picasso qui relance la céramique à Vallauris ; Le Corbusier qui passe de l'architecture à la sculpture, puis à la peinture et enfin au mobilier ; Chagall qui réalise des vitraux pour l'abbatiale Saint-Pierre-de-Moissac, la chapelle du Saillant près de Voutezac en Corrèze, la cathédrale de Reims et celle de Metz ; plus étonnant encore, Soulages qui a fondé sa peinture sur l'usage quasi exclusif du noir fait, avec l'aide du maître-verrier, Jean-Dominique Fleury, des vitraux blancs pour les quatre-vingt-quinze verrières et les neuf meurtrières de l'abbatiale Sainte-Foy à Conques.

Ainsi resurgit une situation usuelle au temps de la Renaissance, notamment italienne, où le mythe de l'artiste complet, passant sans état d'âme particulier du fondamental à l'appliqué, est incarné au plus haut niveau par des personnages comme, par exemple, Benvenuto Cellini. Sculpteur, fondeur, orfèvre, graveur, et écrivain, Cellini sculpte, à la demande de Cosme 1^{er} de Médicis, un Persée de bronze (art majeur), *loggia dei lanzi* à Florence. À cette occasion, il retrouve des secrets techniques pour fondre de grandes pièces que l'on croyait perdus à jamais depuis l'Antiquité. Pour François 1^{er}, il réalise la Nymphé de Fontainebleau (art majeur encore), musée du Louvre. Par ailleurs, il crée une salière de vermeil et d'émail (art mineur), Kunst historisches museum de Vienne, et grave des monnaies et médailles pour le pape Clément VII et d'autres seigneurs italiens (art mineur encore).

Toute situation lui est bonne qui lui permet de s'affirmer comme artiste singulier mais aux compétences multiples, capable de répondre aux commandes du prince, de jouir de ses faveurs... et de vivre de son art.

DEUXIÈME PARTIE

LE FONDAMENTAL ET L'APPLIQUÉ DANS LES FORMATIONS ARTISTIQUES

1. Les formations artistiques dans le secteur de l'éducation nationale

63

Les trois composantes des enseignements artistiques

D'une façon générale, les enseignements artistiques s'attachent à promouvoir des contenus à trois composantes, correspondant respectivement :

- à la pratique artistique, expressive et créative, individuelle ou collective ;
- à l'approche culturelle, relative au patrimoine comme à la création contemporaine ;
- à l'apprentissage des outils, des techniques et des méthodes.

Dans les trois domaines : *arts plastiques*, *design/arts appliqués*, *métiers d'art*, ces trois composantes, pratique, culturelle, technique et méthodologique, sont toujours présentes mais diversement pondérées. Les arts plastiques auraient tendance à privilégier le culturel ; le design/arts appliqués insisterait sur la méthodologie ; les métiers d'art sur la pratique.

Les différents ordres et niveaux d'enseignement

Les formations artistiques trouvent une place, mais chaque fois différente, dans l'enseignement général, l'enseignement technologique, l'enseignement professionnel et l'enseignement spécialisé universitaire.

– *L'enseignement général* s'organise, selon des modalités diverses, sur les trois premiers niveaux du cursus : école primaire, collège, lycée.

– *L'enseignement technologique* occupe les troisième et quatrième niveaux : lycée et supérieur non universitaire.

– *L'enseignement professionnel* est essentiellement assuré au troisième niveau, celui du lycée, avec, en outre, une présence réduite au postbaccalauréat dans quelques établissements essentiellement parisiens.

– *L'enseignement spécialisé* couvre le quatrième niveau, celui du supérieur universitaire.

a) L'enseignement général et les arts plastiques

Ne relevant pas du cadre de cette étude, l'essentiel de ce qui le concerne est renvoyé pour information en annexe.

b) L'enseignement technologique et le design/arts appliqués

Ces enseignements sont proposés dans certains lycées au titre de la voie technologique pour le niveau prébaccalauréat et dans des lycées ayant souvent le titre de grandes écoles pour le niveau postbaccalauréat.

Par ailleurs, des universités assurent des formations de ce type dans le cadre des deuxième et troisième cycles.

Formations et diplômes se répartissent de la façon suivante :

Le design/arts appliqués en lycée de niveau prébaccauréat

Deux diplômes : les *brevets de technicien arts appliqués* et le *baccalauréat sciences et techniques industrielles (STI) arts appliqués*.

– Les *brevets de techniciens arts appliqués (BT)* : le BT est un diplôme technique très spécialisé qui s'obtient en trois années après la classe de troisième ou après un CAP ou un BEP. Il autorise certaines poursuites d'études postbaccalauréat.

Le BT (diversifié) comporte cinq spécialités :

- décor céramique ;
- formes céramiques ;
- verrerie cristallerie ;
- volumes architecturaux ;
- tapisserie de lisse.

Le BT dessinateur maquettiste comporte deux options : option A, arts graphiques ; option B, cartographie.

– Le *baccalauréat sciences et techniques industrielles (STI) arts appliqués*.

La formation se déploie sur trois années au terme desquelles les élèves passent un baccalauréat sciences et techniques industrielles spécialité arts appliqués. Les horaires consacrés à la formation spécifique et pratique aux arts appliqués sont importants et augmentent de la classe de seconde à la terminale.

Classe de seconde de détermination avec une option *culture design* (3 heures) et une option *création design* (5 heures) ; ces deux options sont cumulables.

Classe de première (16 à 17 heures).

Classe terminale (23 heures).

À ces horaires, s'ajoutent des enseignements généraux, littéraires et scientifiques. Pour les élèves, l'horaire global s'élève ainsi en classe de première et en classe terminale à 32 ou 33 heures par semaine.

Les contenus de la partie consacrée au design/arts appliqués prennent en compte les trois composantes essentielles de tout enseignement artistique : composante pratique ; composante culturelle ; composante technologique et méthodologique.

Le design/arts appliqués en lycée de niveau postbaccalauréat

Deux diplômes : *brevet de technicien supérieur* et *diplôme supérieur d'arts appliqués* et des *classes de mise à niveau*.

– *Les classes de mise à niveau.*

De niveau bac +1, elles assurent une formation complémentaire ou de rattrapage d'une année réservée aux élèves non titulaires du baccalauréat technologique arts appliqués. Elles leur garantissent, en principe, une insertion réussie en classes préparant le BTS.

– *Les classes préparant au brevet de technicien supérieur (BTS) arts appliqués* niveau III de la nomenclature interministérielle des niveaux de formation : 3 510 élèves.

Préparé en deux années, le BTS forme des assistants de bureau de création. Les études comportent un enseignement général (adapté) et des enseignements spécialisés : arts et expression plastique, arts et techniques et civilisations, dessin. On compte sept spécialités dont deux comportant deux options. À savoir :

- art céramique ;
- assistant en création industrielle ;
- communication visuelle avec option graphisme, édition, publicité et option multimédia ;
- design d'espace ;

- design de mode, textile et environnement : option design de mode ; option textile, matériaux, surface ;
- design de produit ;
- expression visuelle – espaces de communication.

– *Les classes préparant au diplôme supérieur d'arts appliqués (DSAA).*

Niveau II de la nomenclature interministérielle des niveaux de formation : 460 élèves.

Le diplôme est obtenu en deux années après le BTS. Il vise le niveau de créateurs-concepteurs, chef de projet. Dénombre six spécialités dont deux avec options. À savoir :

- architecture intérieure et création de modèles ;
- arts et techniques de communication avec option communication et option création typographique ;
- créateur concepteur avec option architecture intérieure et environnement, option communication visuelle, option création industrielle ;
- concepteur créateur textile ;
- illustration médicale et scientifique ;
- mode et environnement.

c) L'enseignement professionnel et les métiers d'art

Bien que l'enseignement technologique aborde, à travers le design/arts appliqués, certains domaines que traite l'enseignement professionnel (céramique, tapisserie, verrerie par exemple) c'est bien au niveau de l'enseignement professionnel que se trouve l'éventail le plus ouvert des pratiques préparant aux métiers d'art.

Ces pratiques sont particulièrement nombreuses. Elles sont souvent peu connues, parfois près de disparaître faute d'élèves en nombre suffisant. Et pourtant les plus fragiles d'entre elles sont les dernières à transmettre des savoirs et des savoir-faire dont la disparition sans retour porterait un préjudice grave au patrimoine et à l'histoire

culturelle de la nation à un moment où les publics en découvrent l'intérêt. Il appartient donc à l'État de veiller à leur maintien tout en réhabilitant, en rénovant et en promouvant l'ensemble des filières.

Un état des lieux

Définir aujourd'hui les métiers d'art n'est pas facile alors que se croisent les nécessités contradictoires, d'une part, de perpétuer et d'innover, de l'autre, d'utiliser aussi bien techniques traditionnelles que nouvelles technologies.

Pour répondre à cette nécessité et considérant que la question concerne en France 200 à 250 métiers et 30 000 professionnels, la Société d'encouragement des métiers d'art (SEMA) propose de retenir une définition des métiers d'art comportant trois critères.

Pour la SEMA, les métiers d'art mobilisent « *des savoir-faire ou techniques fondés sur une transformation de la matière, dans le domaine de la création d'objets, de leur restauration, ou dans celui des métiers dits de la tradition* ». Par ailleurs, ils se caractérisent par « *la production d'objets uniques ou en petite série* » et « *la maîtrise du métier dans sa globalité* ».

L'enseignement professionnel compte 746 500 élèves (tous domaines confondus) répartis dans 1 716 lycées.

Visant la relation immédiate aux métiers, l'enseignement professionnel des *métiers d'art* propose des formations susceptibles de correspondre aux critères de la profession et des emplois à pourvoir.

Elles sont distribuées en trois niveaux : V, IV, III :

- le niveau V avec les certificats d'aptitude professionnelle (CAP) des métiers d'art en deux ans ;
- le niveau IV avec : les brevets des métiers d'art (BMA) en deux ans ; les baccalauréats professionnels (bac pro) en deux ans ; les brevets professionnels (BP) en deux ans ou plus ;
- le niveau III avec les diplômes des métiers d'art (DMA) en deux ans.

Ces diplômes peuvent être préparés, soit par la voie scolaire, soit par la voie de l'apprentissage définie au livre I du Code du travail, soit par la voie de la formation professionnelle continue définie au livre IX du Code du travail.

Niveau V. Les CAP métiers d'art

Les CAP visent à former des ouvriers qualifiés. La formation en deux ans combine enseignements généraux (lettres, sciences, éducation artistique, éducation physique et sportive, etc.) et enseignements professionnels en ateliers.

Les domaines artistiques sont abordés de deux façons. D'une part, au titre de l'enseignement général avec un enseignement intitulé « Arts appliqués et cultures artistiques », d'autre part, au titre de la spécialité, avec un enseignement essentiellement pratique centré sur une douzaine de domaines totalisant une soixantaine de spécialités d'orientation artistique plus ou moins marquées aux désignations parfois poétiques et un peu désuètes. À savoir :

Arts du bois :

- arts du bois avec trois options : option A, sculpteur ornemaniste ; option B, tourneur ; option C, marqueteur ;
- ébéniste ;
- encadreur ;
- menuisier en sièges.

Arts du feu :

- arts et techniques du verre avec trois options : option A, verrier à la main ; option B, verrier au chalumeau ; option C, décorateur ;
- décoration en céramique ;
- tournage en céramique.

Arts du métal et métiers connexes :

- art du bijou et du joyau ;
- bijoutier, option polissage ;

- bronzier avec trois options : option A, monteur en bronze ; option B, ciseleur en bronze ; option C, tourneur en bronze ;
- doreur à la feuille ornementaliste ;
- ferronnier ;
- horlogerie ;
- lapidaire avec option pierres de couleur ;
- orfèvre avec trois options : option A, monteur en orfèvrerie ; option B, tourneur repousseur en orfèvrerie. option C, polisseur aviveur en orfèvrerie.

Arts de la reliure avec option arts de la reliure et de la dorure.

Arts textiles et mode :

- rentrayeur avec deux options : option A, tapis ; option B, tapisserie ;
- arts de la broderie ;
- mode et chapellerie ;
- plumassière fleuriste en fleurs artificielles.

Communication :

- dessinateur d'exécution en communication graphique ;
- signalétique, enseigne et décor.

Environnement :

- staffeur ornementaliste.

Gravure :

- métiers de la gravure avec quatre options : option A, gravure d'ornementation ; option B, gravure d'impression ; option C, gravure en mode ; option D, marquage poinçonnage.

Musique :

- accordeur de piano ;
- assistant technique en instrument de musique ;
- facteur d'orgues ;
- lutherie ;
- ouvrier archetier ;
- tuyauteur en orgues ;

Spectacles :

- accessoiriste réalisateur ;
- monteur en chapiteaux.

Tapiserie d'ameublement avec deux options : option A, garniture décor ; option B, couture décor.

Vannerie.

Par ailleurs, le niveau V offre des formations diplômantes ou « mentions complémentaires » en gemmologie, joaillerie et moulage plastique.

Niveau IV. Les brevets des métiers d'art (BMA)

Le BMA « vise à promouvoir » l'innovation, à conserver et transmettre les techniques traditionnelles dans le champ dans lequel il s'inscrit.

Sont concernés des métiers très spécialisés comme le bijou, l'ébénisterie, la reliure, le tapis. Les titulaires du BMA sont réputés connaître à fond les techniques traditionnelles de leur spécialité et maîtriser les nouvelles technologies.

Le BMA peut être préparé en deux ans :

- soit par la voie scolaire ;
- soit par la voie de l'apprentissage ;
- soit par la voie de la formation professionnelle.

On compte actuellement quarante-deux sections de BMA dont quinze localisées dans la région de l'Île-de-France.

Le BMA comporte les neuf spécialités suivantes, parfois assorties d'options :

Arts du bois :

- ébéniste.

Arts du feu :

- arts et techniques du verre ;
- céramique.

Arts du métal et des métiers connexes :

- joyau ;
- armurerie.

Arts de la reliure :

- Arts de la reliure et de la dorure.

Arts textile et mode :

- arts et techniques du tapis et de la tapisserie de basse lisse ;
- broderie.

Communication :

- graphisme et décor avec deux options : option A, graphiste en lettres et décor ; option B, décorateurs de surfaces et volumes.

Environnement volumes :

- volumes : staff et matériaux.

Musique :

- facture instrumentale, option pianos.

Spectacles (diplôme spécifique) :

- technicien des métiers du spectacle avec deux options : option A, techniques de l'habillage ; option B, machiniste constructeur.

L'enseignement artistique d'une durée de quatre heures hebdomadaires est partagé entre histoire de l'art et arts appliqués.

Niveau IV. Les brevets de techniciens arts appliqués (BT)

Le BT est un diplôme technique très spécialisé qui s'obtient en trois années après la classe de troisième ou après un CAP ou un BEP. Il autorise certaines poursuites d'études postbaccalauréat.

On compte actuellement deux spécialités de BT à sept options, réparties sur une douzaine d'établissements accueillant environ 700 élèves.

Niveau IV. Le baccalauréat professionnel (bac pro) artisanat et métiers d'art

Le titulaire d'un bac pro est apte à réaliser un prototype imaginé par un concepteur-réalisateur en vue de sa reproduction.

Outre l'enseignement général usuel, l'élève reçoit un enseignement très spécialisé portant sur les matériaux, les machines, les techniques de coupe d'assemblage et de finition ainsi que sur la gestion de la production et la recherche de qualité.

Le bac pro comporte sept spécialités :

- arts de la pierre ;
- communication graphique ;
- ébéniste ;
- horlogerie ;
- photographie ;
- tapisserie d'ameublement ;
- vêtements et accessoires de mode.

La formation artistique proprement dite comporte d'une part un enseignement généraliste en arts appliqués dénommé « Éducation artistique et arts appliqués » de 2 heures par semaine et, d'autre part, un projet d'arts appliqués de 1 à 4 heures par semaine (volume horaire variable selon les spécialités).

Le baccalauréat professionnel, créé en 1985, est un diplôme en expansion qui accueille un nombre croissant d'élèves (près de 5 000 actuellement).

Niveau IV. Les brevets professionnels (BP)

Le BP vise la promotion professionnelle. Plutôt réservé aux artisans en exercice peut aussi être directement préparé après un CAP.

Niveau III. Les diplômes des métiers d'art (DMA)

Centrés essentiellement sur les domaines traditionnels, les DMA débouchent sur des fonctions de réalisateur-concepteur ou d'assistant de création.

Peu nombreux, ils sont préparés pour l'essentiel en deux années après le bac STI arts appliqués, dans les écoles parisiennes. Ils concernent huit spécialités. À savoir :

- arts du cirque ;
- arts du décor architectural avec quatre options préparées à l'École nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'art Olivier de Serres, Paris : option A, domaine du traitement plastique et de la transparence ; option B, domaine du décor de mur ; option C, domaine du métal ; option D, domaine des matériaux de synthèse ;
- arts graphiques avec trois options préparées à l'École supérieure des arts et industries graphiques Estienne, Paris : option A, arts de la gravure ; option B, arts de l'illustration ; option C, arts de la reliure ;
- facture instrumentale avec une option préparée au lycée de Mirecourt (Vosges) : option lutherie ;
- habitat avec deux options préparées à l'École supérieure d'arts appliqués aux industries de l'ameublement et de l'architecture intérieure Boulle, Paris, et au LP de l'ameublement, à Saint-Quentin : option A, décors et mobiliers ; option B, ornements et objets ;
- marionnette ;
- régie lumière préparée au lycée Guist'hau, Nantes ;
- textiles et céramiques avec deux options préparées à l'École supérieure d'arts appliqués Duperré, Paris : option A, céramique artisanale ; option B, textiles.

On compte actuellement 700 élèves environ préparant un DMA.

Les divers diplômes des métiers d'art donnent lieu à des retouches ou ouvertures continues en fonction des besoins et évolutions des professions. Les textes qui en résultent sont soumis pour avis à la treizième commission professionnelle consultative (CPC) arts appliqués.

Les formations sont assurées par des binômes enseignant/professionnel.

Les débouchés pour les diplômés des métiers d'art

Les métiers d'art relèvent de l'artistique. À ce titre, et comme dans tous les métiers artistiques, chacun convient qu'il n'est pas indispensable d'être diplômé pour réussir à devenir un professionnel estimé. L'apprentissage ou le compagnonnage auprès d'un maître ou simplement d'un aîné expérimenté sachant transmettre, peuvent suffire et conduire à un succès mérité.

Reste qu'un diplôme ne saurait nuire, qu'il est un signe de reconnaissance de l'excellence, préoccupation majeure de ce rapport.

Fait relativement nouveau, il est devenu indispensable dans le cadre des accords européens, du LMD et des échanges professionnels entre pays.

Titulaire d'un CAP ou d'un BMA, le jeune diplômé peut fonder sa propre entreprise ou être recruté comme artisan d'art par une entreprise se développant.

Il peut aussi devenir technicien d'art de la fonction publique sous tutelle du ministère chargé de la Culture, dans les domaines du bois, de la céramique, du cuir, du papier, du textile, etc. Recruté par concours (quelques places chaque année), concours de préférence réservé aux titulaires d'un brevet de technicien (BT) ou d'un brevet des métiers d'art (BMA), il travaillera pour les bibliothèques, les manufactures et domaines nationaux, les musées, etc. dans diverses spécialités telles que la conservation, la restauration, la valorisation du patrimoine immobilier et mobilier.

L'action des pouvoirs publics en faveur des métiers d'art

Les conseils régionaux, les chambres de commerce ou de métiers, l'État participent aux actions visant à promouvoir les métiers d'art en France comme à l'étranger.

L'action des conseils régionaux. Les conseils régionaux élaborent des plans d'action à visée internationale. Dans un ensemble national de seize plans, quatre visent clairement l'étranger.

Ainsi du plan « Art de vivre » en Île-de-France et Limousin ; du plan « métiers d'art » en Poitou-Charentes ; du plan « Ameublement et lutherie » en Lorraine et du plan « Métiers d'art et patrimoine en Picardie ».

L'action des Chambres de commerce ou des Chambres des métiers. Ces institutions organisent de plus en plus des manifestations extérieures. Ainsi en 2004, d'un salon à Amsterdam par le Poitou-Charentes et de salons sur les thèmes « vivre la France » ou « l'art de vivre » à Londres et à Berlin par la Dordogne.

L'action de l'État. L'État apporte son appui direct ou indirect à ces actions. Ainsi en 2004, 193 projets de salons dont trente-deux consacrés aux métiers d'art lui ont été soumis. En 2004 encore, il s'est particulièrement engagé sur les projets « Atlanta Gift & Home... Market » et « New York Gift Market » ainsi que sur « Les journées des métiers d'art » (octobre 2004).

c) L'enseignement spécialisé universitaire

L'enseignement spécialisé universitaire accueille les divers arts, enseignés de façon pratique et théorique, depuis 1969.

Auparavant n'existaient que l'histoire de l'art et l'archéologie (plusieurs universités à Paris et en province) ainsi que l'esthétique (une université à Paris).

Ces enseignements artistiques prolongent l'enseignement de la voie générale du lycée.

Cependant, depuis une dizaine d'années sont apparus des enseignements artistiques professionnalisants, notamment dans le domaine design/arts appliqués.

En revanche, on notera toutefois que les métiers d'art n'ont jamais été pris en compte dans cette évolution.

L'objectif essentiel de ce projet est bien de mettre fin à cette carence.

L'ensemble des arts à l'université : enseignements et recherche

Associés à la recherche, les enseignements artistiques couvrent les trois cycles universitaires (Arrêtés de 1993 et de 1997).

– Premier cycle avec un DEUG arts à cinq options :

Arts plastiques, arts du spectacle, histoire des arts et archéologie, médiation culturelle et communication, musique. Volume minimal de la formation : 800 à 900 heures en deux ans.

– Second cycle des domaines artistiques et culturels :

Licences et maîtrises : d'archéologie, d'arts appliqués, d'arts plastiques, en arts du spectacle (cinéma, danse, théâtre), de conception et mise en œuvre de projets culturels, d'histoire de l'art, de musique.

En second cycle, on note l'arrivée officielle des arts appliqués qui n'existent pas dans le premier, sauf à l'initiative des établissements qui le souhaitent et uniquement sous formes de modules autonomes.

Volume minimal de la formation : 400 heures en licence, 100 en maîtrise. (Indépendamment, bien sûr, du travail personnel en autonomie lié à la recherche dont le volume ne cesse de croître d'un cycle à l'autre).

– Troisième cycle

En trois ans (mais en réalité de durée toujours supérieure et variable selon les domaines et les étudiants), avec une première année conduisant au diplôme d'études approfondies (DEA) et deux années suivantes consacrées au doctorat. Les contenus sont laissés à l'initiative des universités.

L'ensemble de ce dispositif national est progressivement remplacé par une organisation nouvelle européenne dite LMD : licence en trois ans, master en deux ans, doctorat en trois ans.

Le LMD accorde une autonomie pédagogique renforcée aux universités.

Le cas particulier du design/arts appliqués

De création plus récente (1986 pour le second cycle et plus tard pour les autres niveaux), les arts appliqués se retrouvent dans le supérieur universitaire en deuxième et troisième cycles du secteur artistique et culturel, dans les licences professionnelles, dans certains DESS et à l'École normale supérieure de l'enseignement technique, section art et création industrielle, de Cachan.

- Les arts appliqués en second et troisième cycles universitaires

Licence et maîtrise régis par maquette nationale. DEA et doctorat aux contenus déterminés par les établissements.

La formation y est pratique et théorique mais les horaires y sont moins lourds que dans les filières de même niveau en lycées spécialisés.

- Les licences professionnelles

Dispositif nouveau créé par arrêté du 17 novembre 1999, les licences professionnelles, diplôme de niveau II, prennent en compte de façon plus ou moins explicite les arts appliqués, le design et les domaines connexes. À l'intérieur ou à côté des grands secteurs officiels définis par le ministère : arts appliqués et design ; image, son, multimédia et spectacles ; métiers de la mode, on a vu apparaître très tôt des spécialisations telles que : « design : communication, projet » à Bordeaux ; « architecture, art et design » à Nancy ; « maquettiste numérique en conception et fabrication » à Poitiers ; « dessin graphique/médias interactifs » à Rennes ; « design » à Strasbourg, etc.

Pratiques, associant universités, instituts universitaires de technologie (IUT), lycées et professionnels indépendants, ces formations concilient formation initiale et formation continue.

– Les maîtrises de sciences et techniques (MST)

L'entrée en MST est réservée aux titulaires (sélectionnés), d'un DEUG en rapport avec le contenu de la MST, par exemple un DEUG arts option arts plastiques ou histoire des arts et archéologie. La MST prépare effectivement à un métier.

Ainsi de la MST « conservation et restauration des biens culturels » de Paris I (arts graphiques et photographiques, objets d'art, objets archéologiques, objets ethnologiques, peinture de chevalet, peinture murale, sculptures). La deuxième année (bac + 4) débouche sur un stage de terrain de six à neuf mois que clôt la soutenance d'un mémoire (il est à noter que certains de ces diplômes pourraient tout aussi bien être présentés au titre des métiers d'art).

– Les diplômes d'études scientifiques et techniques (DESS)

Le DESS est ouvert aux étudiants titulaires (sélectionnés), d'une maîtrise en rapport avec les objectifs du DESS. DESS « conservation préventive des biens culturels » (Paris I) et DESS « conservation restauration gestion des peintures du XX^e siècle » (Montpellier III). Bien que de niveau universitaire supérieur, ces DESS sont moins pratiques et professionnalisant que la MST décrite précédemment.

– L'École normale supérieure (ENS) de Cachan

Douze ou treize élèves y rentrent chaque année par concours après passage de deux années dans des classes préparatoires aux grandes écoles (CPGE) spécialisées. La formation intitulée « art et création industrielle » est assurée en partenariat avec une université pour l'obtention de la licence et de la maîtrise d'arts appliqués. Elle prépare les normaliens à l'agrégation « arts, option arts appliqués ».

Les dispositifs universitaires nationaux décrits ci-dessus sont, eux aussi, amenés à se trouver modifiés par l'arrivée du LMD européen.

Les deux ensembles de formations supérieures en design/arts appliqués, l'une en lycée technologique, niveau postbaccalauréat, l'autre en université, œuvrent dans un domaine commun mais différent sur plusieurs points.

Les premières, non universitaires, sont très sélectives et visent une insertion professionnelle rapide fondée sur une compétence artistique, technique et méthodologique qui a fait la réputation d'établissements parisiens tels que Boule pour le meuble, Duperré pour les textiles et la mode, Estienne pour le livre, Olivier de Serres pour sa polyvalence.

Les secondes formations, universitaires, sont en général plus ouvertes, plus culturelles et, sauf en licence professionnelle, MST et DESS, moins préoccupées par la relation directe aux métiers.

Par ailleurs, il n'est plus rare que des étudiants avancés, conscients de la complémentarité des deux systèmes, s'efforcent de faire une synthèse entre les deux. Souhaitant bénéficier d'une formation complète et équilibrée, ils construisent des trajets d'études en deux temps, lycée postbaccalauréat d'abord, université ensuite. Dans cette dernière phase, ils vont jusqu'au doctorat compris.

Enfin, il convient de rappeler l'existence de concours de recrutement en arts appliqués, CAPET, préparé en IUFM ou agrégation en milieu universitaire.

Dernière remarque, le public scolaire impliqué dans ces formations (dont on trouve quelques équivalents dans le secteur relevant du ministère chargé de la Culture) est relativement réduit par rapport à celui pris en charge dans d'autres filières artistiques ou culturelles universitaires, arts plastiques ou histoire de l'art par exemple. La présence de filtres et *numerus clausus* imposés à l'entrée l'expliquent.

Bien que relativement complexe, l'ensemble décrit jusqu'ici ne saurait être représentatif de la situation sur l'ensemble du territoire si étaient passés sous silence :

- les formations relevant du ministère chargé de la Culture (niveau III à niveau I) ;*
- les formations relevant de la filière artisanale (niveau V à niveau III) ;*
- les formations relevant du secteur privé (niveau V à niveau III).*

En conséquence, on trouvera ci-après un descriptif (relativement succinct) de ces trois catégories de formations considérées du point de vue du fondamental, celui des arts majeurs (arts plastiques et satellites divers) et du point de vue de l'appliqué, celui des arts mineurs (arts décoratifs, design, métiers d'art, etc.).

2. Les formations artistiques dans le secteur de la culture

Les formations postbaccalauréat

Le ministère chargé de la Culture a sous sa tutelle cinq *écoles nationales supérieures* et cinquante-deux *écoles nationales et territoriales*.

a) Les cinq écoles nationales supérieures :

- L'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA).

Son objectif essentiel est de former les futurs artistes. L'enseignement, théorique et pratique, s'organise en trois départements (*pratiques artistiques ; technicités ; enseignements théoriques*) et trois pôles (*dessin ; impression-édition ; numérique*).

Les études durent cinq ans. Elles se répartissent en deux cycles sanctionnés par un diplôme spécifique. Le premier, en trois ans, est

relativement ouvert et généraliste. Le second, en deux ans, est centré sur la préparation du diplôme terminal.

L'ENSBA propose également un cursus de recherche en deux ans, dénommé « La Seine ».

Dans tous les cas, l'enseignement vise essentiellement le « fondamental ». L'« appliqué », lui, est réduit à la portion congrue.

Les métiers d'art sont absents.

– L'École nationale supérieure des Arts décoratifs de Paris (ENSAD).

Son objectif essentiel est de former des créateurs relevant des différents domaines des arts décoratifs.

Les études durent cinq ans. Elles se répartissent par tranches d'une ou deux années. La première est pluridisciplinaire. La seconde et la troisième se spécialisent (*animation ; architecture intérieure ; art-espace ; communication visuelle ; design industriel ; image imprimée ; photographie ; scénographie ; textile ; vêtement*). La quatrième implique *projet personnel, mémoire et stage* en France ou à l'étranger. La cinquième est consacrée à l'élaboration d'un *projet professionnel de fin d'études*.

Comme l'ENSBA, l'ENSAD propose un *cycle postdiplôme*. Il comporte une branche production et une branche recherche et traite de questions précises : *édition-presse ; image et informatique ; interactivité ; mobilier*.

Contrairement à ce qui se passe à l'ENSBA, l'enseignement vise l'« appliqué », représenté par les arts décoratifs (aujourd'hui on dirait plutôt design), sans aller pour autant jusqu'aux métiers d'art.

– L'École nationale supérieure de Création Industrielle de Paris (ENSCI), appelée aussi « Les ateliers ».

Son objectif essentiel est de former les étudiants à la création industrielle et au design : *design d'espace, design de communication, design numérique, design produit, de services, etc.*

Les études durent de trois à cinq ans selon le niveau d'entrée des candidats. Elles visent la formation de designers industriels ou de designers en textiles.

Comme à l'ENSBA ou à l'ENSAD, le cursus peut se prolonger dans une formation *postdiplôme* d'une année sanctionnée par un « mastère ». Pas plus que les précédents, cet établissement ne s'intéresse réellement à la formation aux métiers d'art.

– L'École nationale supérieure de la Photographie d'Arles.

Son objectif essentiel est l'insertion professionnelle dans tous les métiers nécessitant une maîtrise artistique, technique, théorique et culturelle de la photographie.

Les études d'une durée de trois années sont sanctionnées par un diplôme spécifique à l'école. L'établissement est ici mentionné par souci d'objectivité, mais chacun aura compris que par définition même, il est peu concerné par les métiers d'art sinon de façon marginale dans le domaine de la restauration et de la présentation des œuvres (encadrement, nettoyage, report des tirages papier sur certains supports, protections diverses, etc.).

– Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains.

Cet établissement, très différent des autres écoles d'art relevant du ministère chargé de la Culture, accueille, pour une durée de deux années, des étudiants titulaires d'un diplôme à bac + 4 ou témoignant d'une expérience professionnelle de même durée. Ces étudiants réalisent deux projets à la croisée de plusieurs disciplines artistiques, projets que sanctionne un diplôme spécifique à l'école.

Là encore il s'agit du « fondamental » considéré dans ses aspects les plus actuels où les métiers d'art n'ont aucune raison de trouver leur place.

b) Les cinquante-deux écoles nationales et territoriales

Ces écoles, de niveau postbaccalauréat comme les précédentes, préparent à des diplômes nationaux :

- diplôme national d'arts plastiques (DNAP) ;
- diplôme national supérieur d'expression plastique (DNSEP) ;
- diplôme national d'arts et techniques (DNAT).

DNAP et DNSEP sont tournées vers le « fondamental », le DNAT vers l'« appliqué » : *design graphique, design d'espace, design de produit*.

Bien que désignés administrativement et collectivement « écoles d'art », ces établissements se présentent sous des appellations très variées souvent peu représentatives du projet pédagogique et des contenus réels de formation.

On trouve par exemple : des « écoles des beaux-arts » (Bordeaux, Rennes...), des « écoles supérieures d'art » (Brest, Cambrai, Lorient...), des « écoles nationales supérieures d'art » (Bourges, Cergy-Pontoise, Dijon...), un « institut régional d'art visuel » (Fort-de-France), un « institut d'art visuel » (Orléans), une « école régionale supérieure d'expression plastique » (Tourcoing), une « école supérieure d'art et de design » (Amiens), une « école supérieure d'art et de céramique » (Tarbes), etc.

Même dans les écoles préparant au DNAT, la part réservée aux métiers d'art reste exceptionnelle (Tarbes) ou très réduite. Elle peut prendre une forme particulière dans certains établissements offrant une formation à la restauration des œuvres d'art (École des Beaux-Arts de Tours par exemple).

c) Les autres établissements

On vient de le voir, même si les intitulés particuliers des écoles d'art n'éclairent guère sur la spécificité éventuelle des études, une certitude s'impose : les métiers d'art y sont peu représentés.

Il n'en va pas de même pour cinq établissements, relativement prestigieux, qui sont des lieux de conservation du patrimoine et de recherche. Il s'agit :

- du « Mobilier national et des Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie » qui offrent une formation initiale aux métiers de licier, de restaurateurs de tapis et de tapisseries, sanctionnée par un diplôme de niveau IV ;
- de « l'Atelier national de la dentelle du point d'Alençon » ;
- de « l'Atelier conservatoire national de la dentelle du Puy » ;
- de la « Manufacture nationale de Sèvres » où, en trois années, les stagiaires acquièrent le titre de maître ouvrier spécialisé « ouvrier céramiste » ou technicien d'art spécialité « métiers de la céramique ».

Formation, diplômes et titres décernés sont clairement identifiés : cette fois, on est bien dans le domaine des métiers d'art.

À cet ensemble, il convient d'ajouter l'Institut français de restauration des œuvres d'art (l'IFROA). Cet établissement sélectif et de haut niveau, artistique, culturel, scientifique et technique, accorde également une place légitime au pratique, à l'acquisition de tours de main, à l'habileté, au manuel sous des formes diverses et spécifiques aux objets à restaurer. Par certains aspects, il prend en charge les métiers d'art.

En conclusion, on peut convenir que le ministère de la Culture a pris le parti – parfois pour des raisons historiques (cas de l'ENSBA et de l'ENSAD) – de privilégier, dans ses enseignements, le « fondamental » (les arts majeurs) au détriment de l'« appliqué » (les arts mineurs) sauf quand ce secteur est représenté par le design.

En revanche, on constatera ci-dessous que les métiers d'art sont pris en considération d'une autre façon, moins au titre de la formation des jeunes qu'à celui des artisans d'art en exercice.

Divers dispositifs y concourent parmi lesquels la « Mission des métiers d'art » et le « Conseil des métiers d'art » qui jouent un rôle central et fédérateur.

Les dispositifs d'aide à la profession

a) La Mission des métiers d'art

Placée sous la responsabilité de la délégation aux arts plastiques, elle-même créée en 1983, la Mission des métiers d'art coordonne les actions menées par les directions régionales des affaires culturelles (DRAC) et les directions et délégation de l'administration centrale du ministère : délégation aux arts plastiques, direction de l'architecture et du patrimoine, direction des archives de France, direction du livre et de la lecture, direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles.

La Mission a en charge : « *Le soutien aux savoir-faire exceptionnels ; la nomination des maîtres d'art et leur promotion en France et à l'étranger ; l'organisation et le suivi des transmissions des savoir-faire des maîtres d'art à leurs élèves pendant trois ans ; la mise en place des dispositifs régionaux de transmission des savoir-faire ; les relations interministérielles ; l'ouverture au dialogue avec les professionnels des métiers d'art, les artistes, les institutionnels et les organismes internationaux* ».

Elle assure le secrétariat général du Conseil des métiers d'art et des commissions qui en dépendent.

b) Le Conseil des métiers d'art

Créé en 1994, le Conseil des métiers d'art comporte trente membres : représentants des directions citées plus haut, des DRAC, des organismes professionnels, des praticiens des métiers d'art (costumiers, ébénistes, ferronniers, graveurs, laqueurs, luthiers, potiers, relieurs, etc.).

Le Conseil des métiers d'art est consultatif. Il participe à la sauvegarde des savoir-faire exceptionnels, à la valorisation et à la promotion des métiers d'art.

3. Les formations artistiques dans le secteur de l'apprentissage

Une autre façon d'acquérir compétences et diplômes

Pour obtenir qualification et diplômes, il existe donc d'autres moyens que ceux proposés par l'éducation nationale ou la culture. Ils relèvent de l'apprentissage.

La filière de l'apprentissage forme des jeunes de 16 à 26 ans, en entreprise d'une part, en Centre de formation d'apprentis (CFA) d'autre part.

Ces CFA résultent d'un contrat passé avec l'État (CFA nationaux) ou avec une région (CFA régionaux).

Le jeune (plus ou moins) postulant à ce type de formation signe un contrat d'apprentissage pour une durée d'un à trois ans selon le diplôme visé.

Ce contrat d'apprentissage appartient à la catégorie des contrats à durée déterminée (CDD).

L'employeur :

- assure la formation professionnelle de l'apprenti qui travaille sous l'autorité d'un maître d'apprentissage ;
- lui permet de suivre la formation générale et technique en CFA et l'inscrit à l'examen débouchant sur le diplôme visé ;
- lui verse un salaire compris entre 25 et 78 % du SMIC.

De son côté, l'apprenti s'engage :

- à suivre les formations assurées en CFA et en entreprise ;
- à travailler pour son employeur dans le cadre de la spécialité choisie ;
- à se présenter à l'examen prévu.

L'intérêt de l'apprentissage

Variante du contrat d'apprentissage, le contrat de professionnalisation destiné aux jeunes de 16 à 25 ans ainsi qu'aux demandeurs d'emploi de 26 ans ou plus. La formation alterne activité professionnelle et formation proprement dite. Le salaire est compris entre 55 et 80 % du SMIC.

Toutes sortes de professions sont concernées par la filière de l'apprentissage. Les métiers d'art en font partie.

L'apprentissage permet de préparer un nombre très important de diplômes. Pour ce qui concerne les métiers d'art, il s'agit des diplômes des niveaux V, IV, III.

Il permet également de préparer des diplômes relevant des chambres des métiers tels le brevet de maîtrise (BM) et le brevet technique des métiers (BTM) de niveau IV, le brevet de maîtrise supérieur (BMS) et le brevet technique des métiers supérieur (BTMS) de niveau III.

La petite histoire se fait un plaisir de citer le nom d'apprentis devenus célèbres dans leur domaine ou dans un autre.

Ainsi pour le passé, Shakespeare (apprenti dans la ganterie de son père), Rousseau (apprenti en gravure) et plus près de nous le chanteur Serge Reggiani (apprenti coiffeur), le comédien Michel Bouquet (apprenti pâtissier, mécanicien, dentiste, manutentionnaire), le chef Paul Bocuse (apprenti, selon l'usage, chez plusieurs grands cuisiniers), etc.

4. Les formations artistiques dans le secteur relevant du privé

Traiter de ce secteur de l'enseignement privé est plus délicat tant les établissements sont nombreux et de fiabilité inégale.

Pour rester aussi objectif que possible on peut signaler que tous ne bénéficient pas du même statut.

Certains obtiennent, sous une forme ou une autre, une reconnaissance de l'État qui se manifeste de trois façons :

Les validations par l'État

a) Par l'homologation du diplôme

Diplôme homologué au niveau I = bac + 5 ; au niveau II = bac + 4 ; au niveau III = bac + 2 ; au niveau IV = bac. Cette équivalence permet l'accueil éventuel du diplômé d'un établissement privé au même niveau dans un établissement public auprès duquel il peut faire valoir ses titres.

b) Par la reconnaissance proprement dite

Après enquête et expertise, l'État peut reconnaître un établissement. Dès lors, il acquiert une certaine image dont bénéficient les élèves qui obtiennent le même statut que celui des élèves du public : accès aux bourses, au logement et à la restauration étudiante, par exemple.

c) Par visa du diplôme

Le ministère de l'Éducation nationale contrôle régulièrement les établissements déjà reconnus par lui depuis au moins cinq ans.

Ces établissements privés, qu'ils soient reconnus ou non, préparent aux mêmes diplômes que ceux du public, du moins jusqu'à bac + 2.

Des domaines privilégiés

Tous ces établissements consacrent un budget important à leur publicité. Ils privilégient nettement les secteurs susceptibles de séduire les jeunes, secteurs réputés actifs, modernes, prestigieux, flatteurs, riches d'emplois potentiels.

Dans le domaine artistique, le cinéma et l'audiovisuel, la communication visuelle, le design de mode, d'environnement, graphique, etc. sont les plus vantés parce que les plus attractifs et porteurs de rêves.

En revanche, il est beaucoup plus rare que ces établissements proposent des formations aux métiers d'art.

Pour choisir les établissements correspondant à leurs objectifs professionnels, les jeunes intéressés doivent se montrer prudents, faire confiance aux informations de l'ONISEP plutôt qu'aux publicités alléchantes dont il conviendra de vérifier sur place – à l'occasion des « journées portes ouvertes » par exemple – qu'elles ne sont pas exagérément optimistes.

TROISIÈME PARTIE

PROPOSITIONS POUR UNE REVALORISATION DES MÉTIERS D'ART ET DES FORMATIONS QUI Y CONDUISENT

1. Les métiers d'art : un prestige à retrouver

Les pages précédentes ont mis en évidence, tant dans le domaine des professions artistiques que dans celui de l'enseignement de l'art assuré par l'éducation nationale, la culture, l'apprentissage ou le privé, un système fortement hiérarchisé où les métiers d'art ne bénéficient pas de cette égale reconnaissance toujours recherchée mais jamais atteinte et qui concerne d'ailleurs l'ensemble du secteur professionnel.

Les causes de cette situation fâcheuse sont nombreuses et d'ordres divers. Les plus importantes concernent d'une part, le « faire-savoir » et le « faire-valoir » (en clair, la communication si importante de nos jours) et, d'autre part, le « savoir-faire », ce qu'on appelle le « métier » lui-même, le savoir technique, le tour de main, tout ce qui constitue le fondement de la compétence professionnelle.

Le « faire-savoir » et le « faire-valoir » : un déficit de communication manifeste

Une tradition de discrétion

Comme la plupart des artisans (bien entendu, le terme n'est pas péjoratif), les praticiens des métiers d'art ne sont pas des spécialistes de la communication écrite et orale. Ils s'expriment autrement, et de la meilleure façon, par leurs réalisations.

S'ils savent dialoguer avec leurs clients pour bien en percevoir le désir et en satisfaire les attentes, ils manquent de cette capacité et de cette technique particulières qui rendent aisées la prise de parole en public, la rédaction d'un texte destiné à des lecteurs anonymes, la constitution d'un dossier argumenté à l'attention de décideurs.

Par ailleurs, les revues consacrées aux métiers d'art qui pourraient les valoriser, sont rares et à tirage limité. Leur lectorat se situe pour l'essentiel parmi les gens du métier et trop peu parmi le grand public ou les responsables institutionnels de tous ordres.

Résultat : les métiers d'art comme ensemble riche et multiple, sont peu connus et le plus souvent, même méconnus.

Des efforts pour sortir de l'ombre

Toutefois, même si la profession reste plutôt refermée sur elle-même, on ne peut dire qu'elle est abandonnée. Plusieurs acteurs tentent de remédier à la situation décrite ci-dessus.

L'État, représenté par les ministères chargés de la Culture ou de l'Artisanat, les régions ou des associations telles la Société d'encouragement des métiers d'art, la SEMA coordonnent leurs efforts pour sauver un ensemble essentiel à la vie économique et culturelle du pays.

Tous se préoccupent de faire connaître les métiers d'art et de les ouvrir sur le monde et son évolution. Des expositions, des colloques, des manifestations de tous ordres – peut-être encore trop rares – leur sont consacrés. Des lieux de présentation permanente leur sont aménagés, à l'exemple du « Viaduc des arts » à Paris. Des prix viennent régulièrement récompenser les meilleurs artisans.

La représentation nationale, elle-même, apporte son concours à ce mouvement. Ainsi du Sénat qui a récemment organisé un colloque et publié un rapport relatif à cette question (17 décembre 2003).

Mais, il faut bien en convenir, ces tentatives pour améliorer l'image des métiers d'art restent limitées. Quoi qu'elle en dise, l'institution

ne s'y associe que rarement. Les grandes expositions, à l'aura certaine, sont le plus souvent consacrées aux arts majeurs et si d'aventure, une partie en est réservée aux beaux objets du quotidien, c'est pour des raisons historiques, sociologiques, ethnologiques, rarement artistiques.

Trop souvent, l'oubli du « beau métier »

L'absence de considération et de visibilité dont souffrent les métiers d'art n'a pas que des causes extérieures. La profession elle-même a sa part de responsabilités.

93

Le poids négatif de l'économie et du souci de rentabilité

La qualité des objets anciens, exposés dans un lieu prestigieux lors de ces grandes expositions dont il était question plus haut, objets conçus autrefois sans le comptage du temps consacré à les fabriquer, sans le souci du coût aussi, fait apparaître *a contrario* la dégradation actuelle des pratiques. Dégradation qui résulte bien plus des conditions économiques de production que d'un abaissement des compétences.

En effet, les objets actuellement produits par les métiers d'art, s'ils sont fabriqués dans les règles, ne peuvent être que coûteux en raison du temps passé, des charges diverses, des matériaux utilisés, le plus souvent nobles, et donc chers.

Aussi, pour les praticiens et notamment pour ceux qui connaissent de réelles difficultés à vivre décemment de leur métier, la tentation est alors grande de recourir à des solutions plus rapides et moins onéreuses, à produire ces objets hâtivement fabriqués qui envahissent les boutiques à touristes, mettent au chômage les praticiens des méthodes traditionnelles, précipitent l'oubli des techniques héritées du passé et d'une façon générale, dévalorisent le beau métier.

Des îlots de résistance

Cependant, on aurait tort de généraliser. Il serait injuste de passer sous silence le comportement de certains domaines de production qui résistent avec succès à cette évolution.

Ainsi la facture instrumentale (par exemple, celle des instruments traditionnels à corde, violons, violoncelles...) soutenue dans le maintien de la qualité par la grande exigence des professionnels de la musique ne pouvant exercer correctement leur métier que si le marché leur fournit des instruments parfaits.

Dans un autre domaine, résistent également les métiers de la restauration du patrimoine : architecture, livres, mobilier, tableaux, tissus, que mobilisent de riches particuliers et surtout l'État, chargé des biens nationaux.

Dans les deux cas cités, une seule et même explication à ce maintien de la qualité à tout prix (et quel qu'en soit ce prix) : l'exigence du client, un client particulier ou institutionnel, qui sait ce qu'est le beau métier et ce qu'en est le coût. Un client aisé certes, mais aussi et surtout, cultivé.

2. L'enseignement des métiers d'art : une image brouillée, un statut minoré

Si les métiers d'art connaissent de réelles difficultés à bénéficier d'un statut aussi favorable que celui dont jouit le design, on ne peut s'étonner que les enseignements qui y conduisent souffrent eux aussi d'une image pour le moins incertaine. Quelles en sont les raisons et quels pourraient être les remèdes ?

Les raisons précédentes, qui concernaient la profession, restent valables. Elles ne sont pas les seules.

Une lecture difficile, un paysage confus

Tout d'abord, la nomenclature des formations aux métiers d'art est extrêmement complexe pour ne pas dire illisible. Résultant de campagnes successives où l'on a le plus souvent ajouté et non substitué, la liste de ces formations ne cesse de s'allonger alors que, dans plusieurs d'entre elles, le nombre d'élèves impliqués n'est que de quelques unités. Les révisions périodiques des contenus, rendues nécessaires par l'évolution et la modernisation des techniques, conduisent à des intitulés nouveaux, plus ou moins judicieux, ne reflétant parfois que les modes du jour. Face à cette complexité il devient difficile de dresser un tableau exact de la situation, même lorsqu'on s'adresse aux meilleures sources.

Un statut minoré par un positionnement aux niveaux inférieurs

Pour l'essentiel, les diplômés des métiers d'art ne dépassent pas le niveau IV même si quelques-uns accèdent au niveau III (les DMA à bac + 2), les niveaux II et I leur restant fermés. L'histoire y est sans doute pour beaucoup mais elle n'est pas seule en cause. La formation et le recrutement des formateurs y ont également leur part.

Recrutés par certificat d'aptitude au professorat de lycée professionnel (CAPLP), concours de niveau symboliquement inférieur au certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement technique (CAPET) d'arts appliqués et bien évidemment à l'agrégation arts, option arts appliqués, les professeurs de lycée professionnel (PLP) apparaissent comme difficilement aptes – et dans certains cas, c'est sans doute injuste – à enseigner aux niveaux du BTS ou du DSAA, de plus en plus réservés à des équipes associant professeurs agrégés d'arts appliqués et professionnels reconnus.

Par ailleurs, de nombreux diplômés des métiers d'art impliqueraient que les formateurs professionnels qui y préparent les élèves aient réussi à conserver une réelle pratique du métier, vivante et approfondie. En clair, il n'est plus rare, disent les esprits chagrins, qu'un discours sur

une théorie du métier dépassée l'emporte sur la transmission de la pratique effective et actuelle de ce métier.

3. Propositions pour changer réalité et image de l'enseignement des métiers d'art

La revalorisation des métiers d'art est inséparable de la revalorisation des formations qui y conduisent. Pour atteindre l'excellence, les métiers d'art doivent être pratiqués par des artisans excellents. Et ces derniers ne peuvent atteindre ce niveau que s'ils ont reçu une formation initiale de qualité remise à jour périodiquement par une formation continue, elle aussi de qualité.

Le ministère de l'Éducation nationale assurant, directement ou indirectement (par le biais des diplômés), l'essentiel de la formation, les propositions ci-dessous le concernent particulièrement. Elles tiennent compte de la situation décrite plus haut. Si elles ne sont pas suffisantes, du moins peut-on affirmer qu'elles sont nécessaires. On pourra constater qu'elles sont réalistes et peu coûteuses. On peut même postuler qu'elles seraient efficaces.

Cinq points sur lesquels agir

L'action – sûrement de longue haleine – devrait porter sur cinq points au moins. À savoir :

- a) une redéfinition globale d'une « théorie » de l'enseignement des métiers d'art ;
- b) un examen approfondi de la nomenclature actuelle des diplômes et des contenus ;
- c) une formation et un recrutement des maîtres et des partenaires professionnels appelés à apporter leur concours, remis à jour périodiquement ;

d) une élévation des formations aux niveaux II et I par intégration dans le cadre du LMD européen ;

e) une mise en place d'une politique cohérente et continue de médiatisation moderne.

Une redéfinition de l'enseignement des métiers d'art

Pour être efficace, équilibré et en phase avec les réalités, cet enseignement doit assumer trois fonctions.

Il doit tenir du *conservatoire*, de l'*observatoire*, du *laboratoire*.

a) Première fonction : l'enseignement des métiers d'art comme « conservatoire »

L'enseignement des métiers d'art doit transmettre des savoirs, des savoir-faire et des comportements hérités du passé.

Ces savoirs et savoir-faire résultent de longs tâtonnements, de pratiques difficilement, lentement et progressivement mises au point, pour la plupart, depuis le Moyen Âge. Ils ont été transmis, souvent avec la plus grande discrétion, d'aîné à cadet, de chef d'atelier à apprenti, de maître à disciple.

Dans plusieurs domaines, ils se sont déjà perdus ou sont en train de se perdre, portés par un seul et dernier artisan qui ne trouve pas de successeur et disparaîtra sans avoir réussi à faire bénéficier quelqu'un de cette expérience irremplaçable.

Les savoir-faire plus savants, ceux qui concernent les pratiques nobles (restauration des peintures, sculptures, vitraux, tapisseries, mobiliers divers, livres, pièces d'orfèvrerie et autres objets de grande valeur) sont moins en danger que les savoirs plus modestes relatifs aux besoins du quotidien.

Ils bénéficient de l'attention et des moyens de riches collectionneurs, d'antiquaires huppés, de l'État et des institutions qui sont chargées de l'entretien du patrimoine national (laboratoires des grands musées tels le Louvre, Mobilier national, Manufacture nationale de Sèvres, etc.).

Les savoir-faire plus modestes, dont la mise en pratique débouche sur des objets à la valeur marchande moindre, sont bien plus menacés. Si certains sont parfois conservés dans des musées du compagnonnage (à Troyes par exemple), dans des musées des arts et traditions populaires ou de la ruralité, d'autres ont à jamais disparu.

À cet égard, on ne doit pas négliger les conséquences des réquisitions de matériels et matériaux non ferreux imposées par les Allemands lors de l'occupation de 1940 à 1944 et qui ont vidé les campagnes de véritables trésors. Trésors d'autant plus irremplaçables que les métiers qui s'y trouvaient attachés ne sont plus pratiqués ou que de nouveaux matériaux de synthèse, plastiques notamment, se sont substitués aux anciens matériaux, bois, étain, cuivre, laiton. Leur coût est moindre et les possibilités de remplacement fréquent impossibles à concurrencer. Dès lors, ils bénéficient de la faveur des usagers, notamment de ceux dont le pouvoir d'achat est limité.

La transmission des savoirs et savoir-faire hérités n'est pas chose simple et facile encore qu'elle soit techniquement et pédagogiquement possible. En revanche, elle a peu de chance de porter ses fruits si elle n'est pas assortie d'une sensibilisation continue et exigeante à une éthique du comportement que l'idéologie et la culture contemporaines favorisent bien peu.

Cette éthique à promouvoir va à l'encontre du mode de vie actuel, sa superficialité, son consumérisme, son goût pour la réussite immédiate, son culte d'un vedettariat à la portée de tous, promu par certains médias télévisuels.

Il ne sera pas facile d'inculquer à des jeunes avides de résultats rapides et rémunérateurs, le sens du travail patient et bien fait, l'indifférence à la longueur du temps passé à l'exécuter, le respect du matériau,

l'acceptation d'une rémunération modeste (la plupart des artisans d'art avouent gagner à peine le SMIC malgré des journées sans rapport avec la durée légale).

Et pourtant, sans cette formation morale, que d'aucuns jugeront passéiste voire conservatrice ou « ringarde », l'enseignement des métiers d'art risque fort de ne rester que manuel et technique et pour longtemps encore, peu considéré.

D'autres diront, à juste titre, que ce discours semble faire fi de la mondialisation, qu'il manque de réalisme, que le Gaulois Astérix ne peut pas toujours gagner contre les Romains, que Arte ne fait pas le poids face à TF1, etc. Ils auront raison, à quoi certains répondront que si l'éducation nationale ne saisit pas toutes les occasions de défendre certaines valeurs morales, le « marché » le fera à sa place. D'une autre façon. Eux aussi auront raison.

b) Deuxième fonction : l'enseignement des métiers d'art comme « observatoire »

Conserver savoirs et savoir-faire n'implique pas seulement transmission des acquis, transmission qui risque fort de se dégrader par usure si elle n'est pas rendue attentive à ce qui s'est fait par le passé et se fait aujourd'hui, en France, à l'étranger, partout où existe un patrimoine à transmettre et où se pose la question de sa conservation, de sa restauration et de sa valorisation.

Ainsi l'enseignement des métiers d'art doit-il être un enseignement où l'observation, l'analyse approfondie et scrupuleuse des objets hérités, le questionnement critique, la remise en cause des matériaux, des techniques, des outils, des procédures sont la règle.

L'enseignement des métiers d'art doit être ouvert et vigilant. Il n'y a pas contradiction à faire connaissance avec les pratiques strictement manuelles du passé et à interroger les pratiques contemporaines utilisant mécanique et informatique.

L'angélisme peut porter préjudice aux métiers d'art eux-mêmes s'il impose un respect sclérosé du passé aux conséquences économiques catastrophiques. En clair, il faut apprendre aux élèves ce qui se faisait autrefois et pourquoi, et aussi ce qui peut se faire aujourd'hui et pourquoi, sous la réserve expresse que la qualité n'en souffre jamais.

Par exemple, il est certain qu'en matière de traitement physique et chimique du bois, on sait faire maintenant beaucoup mieux que par le passé pour en assurer la stabilité, la résistance au feu, aux insectes et à toutes les autres agressions.

Si on continue à souffler le verre à la canne comme au XVI^e siècle, ce qui exige un tour de main hérité, on traite maintenant le refroidissement du matériau selon des techniques nouvelles qui le préservent désormais de l'éclatement (voir ce qui se fait à Biot). Chacun perçoit que dans les deux cas, il serait stupide de se passer de ces nouvelles techniques qui ne portent nullement préjudice au travail du bois ou du verre et en augmentent la durabilité.

La pratique exclusive des critères hérités doit être réservée à l'entretien des pièces majeures du patrimoine. Pour les autres, la majorité, elle peut n'intervenir que dans les phases terminales de la production où l'aspect redevient l'essentiel.

c) Troisième fonction : l'enseignement des métiers d'art comme « laboratoire »

Les première et seconde fonctions introduisent naturellement la troisième. *Conservatoire, observatoire*, l'enseignement des métiers d'art doit être également *laboratoire*.

Laboratoire de recherche où s'expérimentent de nouveaux savoirs et savoir-faire, où s'élaborent d'autres techniques, où s'utilisent de nouveaux outils et de nouveaux matériaux, où s'inventent de nouveaux gestes, où se créent de nouvelles formes, de nouveaux agencements, de nouvelles palettes chromatiques, de nouvelles matières. En résumé, où naîtra un style nouveau qui sera celui du début du XXI^e siècle

et prendra toute sa place dans la succession des écritures dont l'histoire de l'art tient la comptabilité.

Procédant de la sorte, l'enseignement des métiers d'art, menacé de passéisme par vocation à transmettre un héritage, prendrait appui et exemple sur ce que font de grands établissements telle la Manufacture nationale de porcelaine de Sèvres, également Musée national de céramique. Dans ce lieu prestigieux, d'une part, on perpétue les savoirs, savoir-faire et outils hérités de la Manufacture royale du XVII^e siècle (le « bleu de Sèvres » par exemple) et, d'autre part, on accueille des artistes contemporains qui remettent totalement en cause la tradition et conduisent ainsi les ouvriers hautement qualifiés qui y travaillent à inventer d'autres façons de faire. Autres façons qu'ils n'auraient jamais ni recherchées ni trouvées si, de conservatoire qu'elle est par statut et fonction, la Manufacture ne se transformait périodiquement en laboratoire.

En outre, les enseignants et professionnels des métiers d'art auraient tout intérêt à faire des stages dans les Pôles d'innovation animés par l'Institut supérieur des métiers.

Un examen approfondi des contenus d'enseignement et de la nomenclature des diplômes

a) Un ensemble de filières et de diplômes particulièrement touffu

Comment pourrait-on qualifier autrement un dispositif où l'on compte :

- au niveau V, un CAP à 48 spécialités ;
- au niveau IV, un BMA à 14 spécialités, un BT à 7, un bac pro à 7, un BP à la carte ;
- au niveau III, un DMA à 15 spécialités.

Au total, on dénombre, pour 5 diplômes, plus de 80 spécialités !

Cette richesse, qui a peu à peu viré à l'excès, rend le système difficile à défendre. Elle a résulté de ce mal bien français qui consiste à ajouter sans jamais remplacer (ce qui reviendrait à supprimer et ferait de la peine à quelqu'un !). De cette pratique, particulièrement développée au ministère de l'Éducation nationale, chacun constate qu'elle est coûteuse en deniers publics, qu'elle contribue à maintenir en survie des spécialités à l'utilité contestable, qu'elle favorise la reproduction par rapport à l'innovation et le conservatisme au détriment du progrès. Elle porte préjudice aux métiers d'art eux-mêmes alors qu'elle se propose de les défendre. En réalité, elle ne défend le plus souvent que quelques intérêts personnels et fait le jeu de la mondialisation à qui l'on donne de ce fait une belle occasion d'imposer l'ordre simplificateur et égalisateur qui serait le sien.

Dénoncer est facile, proposer l'est moins, dira-t-on. Aussi prenons-nous la précaution de proposer qu'en priorité, la situation fasse l'objet d'un audit à objectif économique, assuré par une instance indépendante de l'administration comme des lobbies divers.

Il y va de l'emploi des jeunes en formation comme de la bonne santé d'un secteur qui ne se porte pas si bien, faute de regard extérieur, désintéressé, lucide et constructif.

b) Un niveau important et qu'il convient de préserver : le CAP

L'examen de la nomenclature officielle des diplômes fait nettement apparaître que le niveau V, celui du CAP, est le plus important en quantité comme en efficacité. C'est le diplôme essentiel pour une première approche du métier et une entrée dans la vie active.

C'est également un diplôme indispensable pour accéder à certains emplois publics de l'État comme de la fonction territoriale. C'est donc un diplôme à préserver mais peut-être aussi à soulager de certaines spécialités plus ou moins abandonnées des élèves.

C'est surtout un diplôme dont il faut revoir les contenus des formations y conduisant en considérant que le divorce est aujourd'hui quasiment constant entre les enseignements généraux d'une part

(lettres, histoire et géographie, langues vivantes, mathématiques, enseignement artistique) et les enseignements professionnels en atelier, d'autre part.

Les premiers visent les savoirs savants, cherchent à développer l'esprit critique des élèves, leur aptitude à réfléchir, leur autonomie et une certaine connaissance de la culture contemporaine. Malheureusement, ils ne sont pas toujours bien vécus par ces mêmes élèves qui y retrouvent les situations antérieures d'échec, cet échec qui leur a valu une réorientation imposée vers l'enseignement professionnel à l'issue de la classe de 3^e.

Les seconds, centrés sur le concret et l'exercice du futur métier, bénéficient d'horaires en atelier importants. Leur poids est déterminant pour le succès à l'examen. Ils pèsent lourd dans l'image symbolique qu'en ont les élèves. En réalité, pour eux, deux mondes se côtoient et parfois même s'opposent. D'un côté, l'intellectuel qui incarne un passé scolaire mal vécu jusqu'à la classe de 3^e. De l'autre, le manuel qui les projette vers un futur pas toujours rassurant. Au total, une coupure qui ne donne pas de sens à leurs études et renforce leurs propres préjugés.

c) Le cas particulier du CAP en métiers d'art

Pour ce qui concerne, non plus les CAP en général, mais plus particulièrement les CAP en métiers d'art, plusieurs remarques s'imposent :

a) Les programmes concernant les enseignements artistiques proposés au titre de l'enseignement général (110 heures en deux années) ont été entièrement revus en 2001 sous l'intitulé « arts appliqués et cultures artistiques ». Centrés sur l'essentiel, les arts appliqués, ils s'ouvrent également par un jeu de quatre options sur les arts du son, les arts visuels, les patrimoines, les spectacles vivants.

Ce faisant, cette modernisation assortie d'une ouverture les a éloignés culturellement de l'enseignement pratique en atelier professionnel où l'on apprend réellement les bases d'un futur métier, mais où la formation centrée sur la préoccupation exclusive d'un savoir-faire

transmis et d'une idéologie héritée, est le plus souvent coupée de l'environnement artistique et culturel contemporain.

En réalité, au lieu d'une complémentarité constructive, c'est un divorce entre deux branches de l'artistique que l'on constate. Divorce qu'il convient de réduire au maximum avant toute autre réforme de structure en rénovant les contenus des enseignements artistiques en atelier, selon l'idée développée plus haut de la triple fonction (*conservatoire, observatoire, laboratoire*).

b) Préparer les élèves aux métiers d'art dès la classe de 3^e.

Même si l'expérience montre que les élèves choisissant de préparer un CAP en métiers d'art sont nettement plus motivés que les élèves préparant un autre CAP, quelques malentendus peuvent subsister qui entraînent des erreurs d'orientation. Ce défaut pourrait être atténué, voire supprimé, si les élèves recevaient en classe de 3^e une première sensibilisation pratique à ces domaines.

C'est ce que soulignait dans son rapport du 9 février 2005, fait au nom de la Commission des affaires culturelles, familiales et sociales de l'Assemblée nationale sur le projet de loi d'orientation pour l'avenir de l'école, Frédéric Reiss, député, lorsqu'il écrivait : « [...] *l'enseignement professionnel est resté le parent pauvre et mal considéré de l'éducation nationale et l'orientation vers cette voie est restée obstinément négative. Il est indispensable de valoriser l'habileté manuelle des collégiens qui s'orienteront alors beaucoup plus naturellement vers les filières professionnelles ou technologiques [...] les savoirs technologiques et professionnels devant être abordés comme étant porteurs de culture au même titre que les enseignements généraux si l'on veut que cette voie ne soit plus regardée par les élèves et les enseignants comme une voie de relégation* ».

Si cette idée était retenue, sa mise en œuvre ne poserait aucun problème de faisabilité. Il suffirait de se reporter à la note du 30 octobre 2003, publiée au BO n° 40, sous la double signature de Luc Ferry et Xavier Darcos.

En effet, parmi un ensemble de mesures concernant la totalité du système éducatif, cette note proposait d'utiliser autrement les deux heures hebdomadaires allouées aux enseignements artistiques en classe de troisième (actuellement une heure d'arts plastiques plus une heure d'éducation musicale).

Dans le cadre d'une démarche expérimentale conduite – à budget constant – par des collègues volontaires, il s'agissait concrètement de permettre aux élèves de choisir un seul enseignement artistique de deux heures par semaine parmi une palette de possibilités où le secteur arts appliqués et métiers d'art trouvait pour la première fois sa place. (Cette expérience, combattue par la coalition des différents corporatismes, avorta au printemps 2004, avec le changement de gouvernement. Elle pourrait facilement être relancée).

d) La formation et le recrutement des maîtres et des partenaires professionnels appelés à intervenir

Le problème n'est pas nouveau mais la mise en œuvre des solutions est toujours différée pour des raisons diverses, scientifiques, budgétaires, humaines, syndicales. S'y ajoutent, dans le cas de cette étude, les raisons artistiques et techniques.

À défaut de recettes infaillibles, on peut proposer deux principes :

– D'une façon générale, un concours de recrutement d'enseignements devrait faire l'objet d'un examen de ses contenus tous les cinq ans, examen conduisant ou non à des modifications de fond ou de détail.

Le CAPLP en arts appliqués ne devrait pas échapper à cette règle.

– Le PLP 2, professeur d'arts appliqués (il n'y a pas aujourd'hui de professorat des métiers d'art en lycée professionnel) devrait devenir le coordonnateur de l'ensemble de la formation artistique des élèves. Celle qu'il assumerait directement et personnellement en tant que chargé du programme « arts appliqués et cultures artistiques », et celle assurée dans le cadre de l'enseignement artistique professionnel en atelier des

métiers d'art, par un ou plusieurs professionnels recrutés temporairement et contractualisé à cet effet.

Ces professionnels continueraient à exercer effectivement, d'une part, leur métier d'ébéniste, de vitrailliste, de mosaïste, etc. et, d'autre part, selon le principe de l'emploi du temps partagé, assureraient un enseignement d'application en lycée professionnel.

Ce dispositif, déjà en vigueur de-ci de-là, a largement fait ses preuves. Il est le seul qui assure, tout à la fois, une continuité pédagogique garantie par un fonctionnaire responsable auprès de l'éducation nationale et un enseignement professionnel au plus près des réalités évolutives du métier vers lequel s'orientent les élèves.

L'élévation du niveau actuel des diplômes jusqu'au niveau II et I par intégration dans le cadre du LMD

a) Rénover mais aussi, innover. Innover mais aussi, élever

Tout ce qui a été proposé jusqu'ici a essentiellement consisté à améliorer l'existant. C'est une nécessité constante, en quelque sorte, normale et attendue qui relève de « l'entretien technique » mais dont le taux de changement, voire d'innovation, reste faible.

En réalité, l'objectif de ce propos est bien plus ambitieux. Les formations aux métiers d'art souffrent d'un manque de prestige. Certes, elles sont assurées dans des lycées, mais « qui ne sont que » professionnels. Certes, elles privilégient les acquisitions, mais « qui ne sont que » manuelles. Certes, elles débouchent sur des diplômes, mais « qui ne sont » pour l'essentiel « que » des niveaux V et IV (seulement).

S'il n'est pas réaliste de penser que la situation peut changer du jour au lendemain, du moins peut-on estimer qu'il est dès aujourd'hui possible de former une élite d'élèves qui deviendront des professionnels capables de savoir, de faire, de faire savoir et de faire valoir.

À cette élite potentielle il faut proposer des solutions de formation parcourant un trajet continu du niveau V au niveau I.

Cela implique bien plus qu'une remédiation de routine.

b) Un nécessaire rapprochement entre l'enseignement professionnel et l'enseignement universitaire

Pour réussir ce « grand bond en avant », il faut que se rapprochent enseignement professionnel et enseignement universitaire. Ce qui était impensable il y a quelques décennies est faisable maintenant.

Les universités ont peu à peu découvert la nécessité de préparer les étudiants à un débouché clairement repéré. Au près des cursus traditionnels, privilégiant l'intellectuel, sont venues s'installer d'autres filières fondées sur le concret et débouchant au niveau III sur des DEUST (diplômes d'études universitaires de sciences et techniques), des DUT (diplômes universitaires de technologie), au niveau II sur des MST (maîtrises de sciences et techniques) et des licences professionnelles, au niveau I sur des DESS (diplômes d'études supérieures scientifiques).

Les universités ont constaté, d'une part, que les enseignements « traditionnels », notamment en lettres et sciences humaines, n'avaient guère d'autres débouchés que l'enseignement en collèges et lycées, d'autre part, que les entreprises embauchaient volontiers des étudiants titulaires des diplômes cités ci-dessus.

c) Une chance à saisir : le LMD européen

Cette évolution des mentalités universitaires s'est trouvée confortée et amplifiée avec l'instauration, en France et ailleurs, du dispositif européen licence/master/doctorat (LMD) où le M (master) se partage en une « branche recherche » et une « branche professionnelle ».

Il y a donc là une opportunité à saisir, à laquelle les esprits sont, désormais, prêts.

Bien évidemment, la mise en place de ce dispositif, dans un premier temps expérimental, impliquera un énoncé clair de la situation et de la forme que pourrait prendre le projet de revalorisation des métiers d'art.

Une chose est certaine, les résistances envisageables ne se trouveront pas du côté des universitaires dont beaucoup, surtout dans les secteurs scientifiques, savent que l'alliance théorie/pratique, conceptuel/concret, intellectuel/manuel est à l'origine de bien des avancées parmi les plus importantes.

La mise en place d'une politique cohérente et continue de médiatisation moderne

Il ne suffit pas de bien faire, encore faut-il le faire savoir.

a) Un déficit de communication externe

Les ministères, et notamment celui de l'Éducation nationale, ne savent pas communiquer en dehors de leur territoire propre et des acteurs qui s'y trouvent.

Certes, on trouve des informations à peu près complètes et périodiquement mises à jour, sur les sites spécialisés, au Centre national de documentation pédagogique (CNDP) ainsi que dans les Centres régionaux de documentation pédagogique (CRDP) et dans les Centres départementaux de documentation pédagogique (CDDP).

De son côté, l'Office national d'information sur les enseignements et les professions (ONISEP) participe à la découverte et à la connaissance des métiers et des études qui y conduisent.

Certes, tout cela est bien et fort utile pour les enseignants, les élèves, les étudiants et leurs parents, mais reste quand même dans un circuit fermé dont il est très difficile de déborder.

Certes encore, nombreux sont les prix et concours destinés à récompenser et valoriser les artisans des métiers d'art ou les élèves, mais

aucun n'arrive à dépasser les limites du cercle restreint des initiés, qu'il faudrait, en réalité, transgresser d'urgence.

En conséquence, le grand public sait fort peu de choses sur l'enseignement professionnel en général ainsi que sur les métiers d'art eux-mêmes. Plus gênant encore, quand il sait ou croit savoir, c'est pour considérer ces milieux comme étant ceux où ne peuvent se retrouver que les élèves en délicatesse avec le système éducatif, ceux qui ne peuvent accéder aux savoirs savants et n'ont d'autres recours que celui d'acquérir un modeste savoir-faire manuel.

b) Pour faire mieux, un nécessaire travail d'équipe

Là encore, il n'existe malheureusement pas de solution miraculeuse et à effets immédiats, sauf peut-être à se tourner vers les grands médias audiovisuels.

Le ministère chargé de la Communication (et de la Culture) devrait s'engager davantage dans une concertation avec les chaînes de télévision, notamment celles qui relèvent du service public.

Sur le modèle des Césars, des Molières, des Victoires de la musique et autres spectacles télévisés, il devrait aider à la mise en place de manifestations annuelles visant à promouvoir les métiers d'art à travers les artistes et techniciens qui les pratiquent.

Ce ministère devrait encore, en concertation avec les départements ministériels concernés (Éducation nationale, Artisanat, Affaires étrangères, etc.) non seulement repérer – il le fait déjà – des exemples d'artisans des métiers d'art particulièrement remarquables mais les distinguer et les promouvoir de façon éclatante, un peu comme le fait le Japon avec ceux qui sont qualifiés de « Trésors nationaux vivants ».

Quant au ministère de l'Éducation nationale, s'il veut passer du discours incantatoire à l'action efficace, il dispose de toutes les ressources humaines pour apporter sa contribution à la valorisation des métiers d'art. À lui donc de le vouloir. Vraiment et rapidement.

4. Un projet concret d'enseignement d'excellence dans le domaine des métiers d'art

Ce projet vise à valoriser l'excellence dans les métiers d'art. Pour plusieurs raisons, rappelons-le.

La hiérarchie entre arts majeurs et arts mineurs n'a pas toujours existé. Relativement récente, elles renvoient au plus bas de l'échelle les métiers d'art.

Au plan théorique, c'est injuste. Aux plans artistique, économique, social, c'est catastrophique. Tout le monde y perd : les jeunes en formation, les professionnels en exercice, l'emploi, la balance commerciale, le tourisme, sans compter l'art et la réputation artistique du pays.

Les moyens de remédier à cette situation sont connus. Nous les avons passés en revue. L'un d'eux consiste à hisser le niveau de formation au plus haut. La valeur symbolique de cette mesure est considérable. En revanche, elle serait fort peu coûteuse.

Elle mérite d'être exposée de façon simple et concrète.

a) Quels établissements de formation pourraient participer à la mise en œuvre du projet ?

Pour les niveaux II et I, tout établissement universitaire volontaire déjà engagé ou s'engageant dans le passage du système actuel au LMD. Cet établissement devrait déjà disposer des moyens humains et matériels nécessaires. Plusieurs universités françaises remplissent actuellement ces conditions, notamment celles qui délivrent depuis longtemps une licence et une maîtrise d'arts appliqués, une licence professionnelle de design ou une MST de restauration des objets d'art.

L'enseignement théorique, général et culturel serait assuré par des universitaires, plasticiens, historiens de l'art, etc.

L'enseignement professionnel spécifique pourrait être assuré, selon une procédure usuelle éprouvée, par des techniciens et artisans des métiers d'art contractualisés pour un enseignement et une durée déterminés par les besoins de la formation.

En outre, tout établissement universitaire aurait toujours la possibilité de passer une convention de partenariat avec un établissement scolaire de niveau postbaccalauréat, écoles nationales supérieures d'arts appliqués relevant du ministère de l'Éducation nationale par exemple ou avec une école d'art spécialisée relevant du ministère de la Culture ou encore avec les « pôles d'innovation » relevant de l'Institut supérieur des métiers.

Il serait ainsi assuré de disposer des compétences techniques complémentaires nécessaires.

b) À quel niveau du cursus devrait se situer la formation ?

On peut estimer que cette formation débiterait au niveau master du LMD et se poursuivrait pour certains étudiants au niveau du doctorat.

Le premier niveau, celui de la licence, serait plutôt pris en charge par des lycées de niveau postbaccalauréat, réputés pour la qualité de leur formation.

c) Quels seraient les contenus du master et du doctorat ?

Les textes concernant le LMD précisent qu'il existe deux masters, un master recherche et un master professionnel. Il paraîtrait logique que le master métiers d'art soit un master professionnel, dont l'établissement universitaire candidat proposera les contenus à la direction du ministère de l'Éducation nationale chargé des enseignements supérieurs.

Pour ce qui concerne le doctorat, des précédents existent depuis une trentaine d'années avec des thèses en arts plastiques et en arts appliqués qui comportent une composante théorique et une composante pratique articulées autour d'une problématique unique.

S'agissant des métiers d'art, on peut imaginer que les études doctorales du candidat s'achèveraient sur la réalisation d'un projet personnel de conception patrimoniale ou innovante, sorte de « chef-d'œuvre » de fin d'études, objet artistique exemplaire témoignant de la culture, des savoirs savants, de la maîtrise technique, de la force créatrice de son auteur et donnant lieu à une soutenance publique comme pour toute thèse de troisième cycle.

Il va sans dire que les contenus de la formation prendraient en compte les trois fonctions de toute formation aux métiers d'art qui se doit d'être tout à la fois, conservatoire, observatoire, laboratoire.

Il va sans dire également que la formation en master comporterait des stages de terrain donnant lieu à production d'un mémoire et soutenance devant un jury qualifié comportant universitaires et professionnels ainsi qu'à des voyages d'études en France et à l'étranger, rappelant d'une part le tour de France des Compagnons du devoir et d'autre part, le « pèlerinage professionnel » que les artistes ont effectué en Italie pendant plusieurs siècles.

d) Les établissements prendraient-ils en compte l'ensemble des métiers d'art ou seulement certains d'entre eux ?

Il n'est ni souhaitable ni possible qu'une université se prétende en mesure de traiter les dizaines de champs que comportent les métiers d'art. Au contraire, il est indispensable que chacune de ces universités se spécialise dans un, deux, éventuellement trois domaines et devienne la référence en la matière.

En d'autres termes, il serait important qu'on ne fasse pas la même chose au nord et au sud, à l'est et à l'ouest du territoire pour que se constituent des pôles forts et différents, clairement spécialisés, parmi lesquels les étudiants pourront choisir en fonction de leurs goûts et projets professionnels.

e) Quels étudiants seraient admis à s'inscrire en master professionnel et, par la suite, en doctorat ?

Seraient admis à postuler pour une inscription en master les étudiants titulaires d'une licence ou d'un titre admis en équivalence ou justifiant d'acquis professionnels du niveau et du domaine requis, tous ces critères étant par ailleurs combinables.

En outre, un entretien sur dossier permettrait de vérifier la réalité des compétences et de la motivation du candidat. Dès lors que les résultats apparaîtraient satisfaisants à la commission constituée à cet effet par le président de l'université, l'admission en master serait définitivement accordée.

Pour ce qui concerne le doctorat, seraient admis dans la limite des places disponibles les étudiants titulaires du master professionnel en métiers d'art.

f) Ce dispositif sera-t-il national ou international ?

S'il paraît prudent que ce dispositif reste dans un premier temps national, il est évident que dans la logique du LMD il a vocation à devenir européen. On peut imaginer que dans quelques années se constitue un réseau d'universités françaises et étrangères préoccupées par la question des métiers d'art.

Cela impliquerait que soit constitué un groupe de préfiguration du dispositif comportant des enseignants-chercheurs et des administrateurs chargés de veiller à la qualité et à l'harmonisation des formations.

g) Quel sera l'intérêt réel de ce dispositif pour l'enseignement des métiers d'art et pour les étudiants qui accepteront de se lancer dans cette aventure ?

L'intérêt de ce dispositif pour l'enseignement des métiers d'art paraît évident puisqu'il serait enfin promu au même niveau que celui auquel peuvent accéder depuis toujours toutes les autres disciplines, artistiques ou non. Cette promotion rejaillirait également sur les formations des niveaux V, IV et III en ouvrant aux meilleurs des élèves et étudiants des perspectives jusqu'ici interdites.

L'intérêt de ce dispositif pour les futurs titulaires du master et du doctorat n'est pas moins évident puisqu'il leur permettrait de faire état d'une compétence accrue et reconnue pour exercer leur métier ou pour briguer des emplois d'enseignant à l'université dans ces domaines nouveaux dont ils auront été les premiers découvreurs avant d'y revenir pour en être les premiers acteurs.

h) Qu'est-ce qui pourrait faire que ce projet ne soit jamais réalisé ?

Cette hypothèse est exclue même si, comme l'aurait dit Guillaume d'Orange, « *Il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre ni de réussir pour persévérer* ». Au vrai, cette hypothèse est exclue.

Parce que, sans pécher par naïveté et angélisme, la cause à défendre est juste et bonne, parce que les sommes à investir sont dérisoires, parce que les esprits sont enfin prêts, parce que la conjoncture politique n'a jamais été aussi favorable, parce que des retombées économiques non négligeables sont garanties. Parce que ce projet peut apporter autant aux universités qu'aux métiers d'arts, parce qu'il est authentiquement démocratique, parce qu'il ne se limite pas frileusement aux frontières du territoire national, parce que, au contraire, il aura automatiquement des conséquences européennes et favorisera les échanges, les accords culturels, professionnels et commerciaux sans qu'à aucun moment, les obstacles linguistiques ne puissent y faire opposition.

Parce que c'est un projet généreux et que nous avons tous besoin de croire en la force de la générosité.

CONCLUSION

On l'a vu, l'objectif visé est clair qui consiste, en ce qui concerne les enseignements et les diplômes :

- à rénover ceux qui relèvent des niveaux V et IV en agissant sur le nombre, l'intitulé et l'utilité des spécialités enseignées, sur les contenus, sur la formation et le recrutement des formateurs, enseignants et professionnels ;
- à développer le dispositif initié au niveau III, actuellement trop réduit ;
- à le prolonger à partir de ce niveau pour le hisser aux niveaux II et I par intervention de l'université.

Pour être atteint, cet objectif implique l'engagement fort de l'État qui suscitera par ricochet celui des collectivités territoriales dès lors que le message sera convaincant et la volonté nationale manifeste.

S'agissant de l'État, la part essentielle incombe, du moins dans un premier temps, au ministère de l'Éducation nationale qui a en charge l'élaboration des programmes et des diplômes, ainsi que la formation et le recrutement des formateurs. Dans ce cadre de responsabilités, seront particulièrement concernées trois directions de l'administration centrale : celle qui gère les enseignements scolaires, celle qui gère les enseignements supérieurs et la recherche, celle qui gère les concours de recrutement.

S'agissant toujours de l'État, une mission d'un autre ordre concerne le ministère chargé de la Culture et le ministère chargé de l'Artisanat. L'un et l'autre ont la possibilité d'agir, moins sur les formations que sur les métiers d'art eux-mêmes et sur les professionnels qui les exercent, en les soutenant concrètement et en les valorisant symboliquement comme ils ont d'ailleurs commencé de le faire.

En revanche, rien ne se fera de solide et durable sans une concertation continue entre ces trois départements ministériels, concertation qui doit être lancée et suivie par le Premier ministre dont l'engagement personnel en faveur de l'enseignement professionnel et des métiers d'art sera déterminant.

Voilà pour ce que pourrait être la répartition des tâches. Voici pour ce qui concernerait la gestion du temps et les mesures d'accompagnement.

a) La gestion du temps

Elle passe par la mise en œuvre de trois calendriers : un calendrier politique, un calendrier commun aux trois ministères cités, un calendrier propre à chacun d'eux.

– Le calendrier politique : il est conçu avec le sentiment du temps compté. Il ne peut être établi que par le Premier ministre. Si une décision est prise en faveur de ce projet, il doit démarrer immédiatement et être assorti d'un échéancier.

– Le calendrier commun aux trois ministères cités : il résulte du calendrier politique. Il est arrêté conjointement par les trois ministres. Il est assorti d'un échéancier et d'un protocole relatif à la répartition des tâches.

– Les calendriers propres à chaque ministère : ils découlent mécaniquement des deux précédents. Ils sont, eux aussi, assortis d'un échéancier et d'un ordre de marche concernant les directions d'administration centrale concernées.

S'agissant du ministère de l'Éducation nationale, l'urgence porte sur la mise en place des niveaux II et I. Paradoxalement, cette mesure particulièrement innovante et aux effets importants ne pose guère de problèmes. Elle implique simplement un texte d'information à l'attention des universités suivi d'une négociation de type usuel portant sur la mise en place du LMD et sur le financement des plans quadriennaux. C'est à

cette occasion que les universités intéressées par les métiers d'art feront acte de candidature.

En revanche, la rénovation concernant les niveaux V et IV prendra, elle, plus de temps, mais s'inscrit dans une procédure bien connue et bien rodée.

b) Les mesures d'accompagnement

Il est évident que quelques mesures nouvelles seraient les bienvenues pour stimuler les acteurs et faciliter l'action, mais en réalité, elles ne sont pas indispensables. Des redéploiements intelligents résultant de choix judicieux devraient suffire à lancer et faire vivre le processus, du moins dans un premier temps. Bien évidemment et comme toujours en pareil cas, concertation et courage politique seront nécessaires.

Nous irons jusqu'à espérer en ce dernier.

Pour accéder au concret, on peut rappeler, à titre d'exemple, que l'accueil au niveau II des métiers d'art, représentés au début par quelques dizaines d'étudiants inscrits dans trois ou quatre universités, s'inscrit très normalement et très facilement dans la branche professionnelle du Master et qu'une suite se trouvera sans difficultés dans les nombreux doctorats en arts existant à ce jour.

Une réserve cependant : il faudra que les équipes universitaires acceptent, elles aussi, de faire le choix courageux de mettre en place une « option métiers d'art » à la place d'une autre option, ancienne mais à l'intérêt limité.

Il serait fâcheux qu'elles se contentent d'ajouter, par facilité, une nouveauté de plus sans toucher à l'existant. Espérons qu'elles sauront préférer l'intérêt du service public au confort des situations particulières.

Ajoutons que la politique proposée en faveur des métiers d'art est conçue pour le système français. Elle ne prendra sa véritable dimension que si elle peut essaimer dans d'autres pays européens. La mise en place du LMD devrait y aider.

Par ailleurs, la séparation entre les formations artistiques gérées par le ministère de l'Éducation nationale d'un côté et par le ministère de la Culture de l'autre, relève plutôt de l'exception française. De nombreux pays européens ont plutôt opté pour la fusion entre les deux catégories. Ce dispositif qui rapproche jusqu'à l'imbrication projets, acteurs, mentalités et culture ne peut qu'être favorable aux métiers d'art et à leur accès souhaité aux niveaux les plus élevés de l'enseignement et de la recherche.

C'est là un élément favorable de plus et qui serait susceptible de faire tomber réticences de fond et prétextes invoqués pour éviter d'agir.

Agir : on y revient.

Dès lors que les autorités compétentes donneraient leur accord pour un passage à l'acte, la mise en œuvre devrait être confiée à un « chef de projet » qui réunirait autour de lui les compétences nécessaires et finaliserait les propositions exposées tout au long du présent document.

ANNEXES

Annexe I – « Éléments d'information »

A. L'enseignement général et les arts : une situation toute en contrastes

L'enseignement général se propose de prendre en charge, rappelons-le, ce que, dans la recherche scientifique « dure », on appelle le *fondamental*, représenté par *les arts plastiques (arts visuels à l'école primaire)* et *l'éducation musicale*, disciplines artistiques obligatoires pour tous les élèves.

À l'école primaire

Arts visuels (nouvelle appellation officielle à ce niveau. En réalité, essentiellement arts plastiques) : 1 heure 30 par semaine.

Nombre d'élèves : 6 552 000.

Nombre d'écoles : 57 187.

À l'école primaire, on est dans la première phase, celle de la *sensibilisation*, voire d'une *première initiation* assurée par des maîtres polyvalents travaillant parfois en collaboration avec des professionnels des arts et de la culture.

Rencontre avec des œuvres d'art, apprentissages initiaux, expression personnelle et collective, constituent l'essentiel de la formation, une formation trop souvent considérée comme accessoire par les maîtres, la hiérarchie et les parents. Certains de ces derniers compensent les insuffisances de l'éducation nationale par un recours à des activités artistiques extérieures à l'école, assurées par des institutions privées ou publiques, financées totalement ou partiellement par les collectivités locales.

Base de la pyramide éducative, lieu d'accès aux fondamentaux, l'école primaire devrait pouvoir garantir à tous les élèves une approche méthodique de l'artistique. Force est de constater que, sollicitée de tous côtés, elle n'est pas en mesure de le faire, sauf à l'école maternelle où l'éducation de la sensibilité est considérée comme composante essentielle de l'éducation globale de l'enfant.

Au collège

Arts plastiques (et aussi éducation musicale, rappelons-le !) : 1 heure par semaine.

Nombre de collégiens : 3 323 000.

Nombre de collèges : 6 987.

L'enseignement est assuré par une majorité de spécialistes, certifiés et agrégés d'arts plastiques, formés à cet effet. Par ailleurs, les nécessités de la gestion administrative conduisent à recruter chaque année, et pour une durée limitée, des vacataires, diplômés des écoles d'art dépendant du ministère chargé de la Culture mais dont la formation pédagogique n'est pas toujours suffisante.

Au niveau du collège, l'*approfondissement* progressif est la règle mais la modicité de l'horaire alloué à la discipline ne permet guère de conduire les élèves au niveau souhaitable.

À l'école primaire et au collège, des activités complémentaires facultatives sous forme d'ateliers artistiques de 2 heures par semaine ou de classes à projets artistiques et culturels (classes à PAC) notamment, permettent d'étoffer la formation et de l'ouvrir sur des pratiques plus en phase avec l'art vivant grâce à un partenariat fréquent avec le secteur culturel. Toutefois, si l'enseignement artistique proprement dit s'applique à tous les élèves, ces activités ne concernent qu'un pourcentage très limité de la population scolaire.

Au lycée d'enseignement général

Nombre de lycéens (y compris en lycées polyvalents) : 1 511 000.

Nombre de lycées (y compris polyvalents) : 2 620.

À ce niveau, les enseignements artistiques ne sont plus obligatoires mais facultatifs. Cependant, dès lors qu'un élève a décidé d'en bénéficier il est tenu de choisir entre six options obligatoires : arts plastiques, cinéma et audiovisuel, danse, histoire des arts, musique, théâtre.

Comme les autres disciplines, les arts plastiques bénéficient d'horaires nettement substantiels, à savoir :

– *en classe de seconde de détermination*, 3 heures (toutes séries) ;

– *en classe de première*, 3 heures en option facultative (toutes séries) et 5 heures en option obligatoire (série littéraire L) ;

– *en classe de terminale*, 3 heures en option facultative (toutes séries) et 5 heures en option obligatoire (série L).

Ces enseignements donnent lieu à des épreuves au baccalauréat assorties de coefficients importants (6 en série L).

L'ensemble du dispositif appelle trois remarques :

– Première remarque, relative à la série S :

Les élèves de cette série ont des horaires très lourds portant pour l'essentiel – ce qui est normal – sur les disciplines scientifiques. Dans ces conditions l'investissement exigé pour suivre un enseignement de trois heures par semaine (option facultative) est considéré par eux comme peu rentable en terme de points à gagner (seuls sont comptabilisés les points au-dessus de la moyenne avec coefficient 2).

Cependant, certains de ces élèves accepteraient des contraintes plus lourdes si cela pouvait les aider dans des études ultérieures et la réalisation d'un projet professionnel.

Ainsi de ceux qui visent le métier d'architecte. Ils auront besoin d'une double formation : scientifique d'une part (déjà assurée), artistique de l'autre (elle leur fait actuellement défaut).

Pour être efficace, cette formation artistique, à centrer sur les arts du visuel, devrait accéder au niveau quantitatif de celle qui est offerte aux élèves de la série littéraire (5 heures par semaine) et bénéficier d'un coefficient aussi gratifiant (coefficient 6).

Tout cela paraît légitime, si l'on veut bien admettre que l'architecture concerne tous les citoyens et que chacun a intérêt à ce qu'elle soit de bonne qualité. Ce qui n'est pas toujours le cas aujourd'hui.

D'où la question qui vient à l'esprit : pourquoi rien n'est fait au lycée pour que les élèves volontaires de la série S puissent bénéficier d'une formation aménagée dans ce but ?

Réponses, hélas usuelles : « C'est difficile à aménager » ; « C'est un privilège qui pourrait être envié » ; « Le niveau est déjà faible dans les domaines scientifiques, que deviendra-t-il si les élèves doivent aussi distraire de leur temps pour faire de l'art ? », etc.

À chacun d'en juger.

– Deuxième remarque, plus générale :

Même s'il n'est plus obligatoire, l'enseignement artistique au lycée devient exemplaire de la qualité que l'on peut atteindre lorsque les conditions d'exercice deviennent optimales : horaires importants, élèves motivés, palette des disciplines largement ouverte, programmes efficaces, enseignants sélectionnés, évaluation à l'examen terminal gratifiante et valorisante.

Autant de conditions qui ne se retrouvent ni à l'école primaire, ni au collège. Ce qui explique, pour une bonne part, les difficultés rencontrées à ces niveaux.

– Troisième remarque :

À l'école primaire, au collège et au lycée, des activités complémentaires facultatives sous forme d'ateliers artistiques de 2 heures par semaine ou de classes à projets artistiques et culturels (classes à PAC) notamment permettent d'étoffer la formation et de l'ouvrir sur des pratiques plus en phase avec l'art vivant grâce à un partenariat fréquent avec le secteur culturel. Toutefois, si l'enseignement artistique proprement dit s'applique à tous les élèves, ces activités ne concernent qu'un pourcentage très limité de la population scolaire.

Enseignements artistiques d'un côté, activités artistiques et culturelles de l'autre, deux dispositifs théoriquement complémentaires mais qui, en réalité, renvoient, de façon plus ou moins artificielle et même de façon plus ou moins hypocrite, à deux idéologies différentes.

La première tend à privilégier le concept d'enseignement, ses horaires, ses programmes, ses professeurs, ses corps d'inspection, etc. Elle serait du côté de l'éducation nationale.

La seconde promeut le concept d'initiative individuelle, de liberté pédagogique, de contribution irremplaçable d'artistes et de professionnels du secteur culturel. Elle est portée par la culture.

Cette différence est en grande partie sans fondement théorique sérieux, mais elle est toujours inscrite dans les esprits et porte préjudice à ce qui devrait être le souci de chacun : l'intérêt des élèves.

Pour réduire ce décalage, des protocoles d'accord entre les deux départements ministériels actent périodiquement (1983, 1993, 2000, 2005) la volonté et le projet de déboucher sur une idéologie commune fondée sur un troisième concept, celui de « partenariat ».

Mais le fait que l'institution estime nécessaire de matérialiser ce concept par des recommandations portant la signature de deux ministres au moins, confirme bien que le partenariat, s'il est indispensable, ne va pas de soi. Ce qui est regrettable.

B. Quelques termes techniques relatifs aux métiers d'art : les joies simples du vocabulaire professionnel

- Aviveur : qui pratique l'avivage, polissage très poussé des métaux leur donnant un éclat particulier.
- Plumassière : qui apprête des plumes pour les utiliser dans la mode, souvent en relation avec des fleurs.
- Parurier : fabricant ou commerçant en articles de parurerie destinés à la mode féminine tels que fleurs artificielles, passementerie, broderies, boutons, etc.
- Rentrayer : qui répare les tapisseries à l'aiguille.
- Tuyauteuse : qui tuyaute le linge en forme de tuyaux lors du repassage.
- Tuyauteur d'orgue : fabricant de tuyau d'orgue.

C. La Société d'encouragement des métiers d'art : une attitude à soutenir

Association loi 1901, la SEMA est placée sous la tutelle du ministère chargé des Petites et Moyennes entreprises.

Localisée dans le « Viaduc des arts », 23 avenue Daumesnil, 75012 Paris, elle se propose :

- de sensibiliser et d'informer les jeunes sur les métiers d'art par des prix annuels réservés aux élèves et apprentis, des stages de perfectionnement, des ateliers de sensibilisations et classes de découverte pour les plus petits, d'un centre de ressources à Paris ;
- de venir en aide aux collectivités territoriales préoccupées par l'emploi dans le domaine des métiers d'art ;
- d'encourager les artisans par les prix SEMA, la possibilité de participer à des expositions spécifiques, la publication de *Métiers d'art*, un magazine spécialisé ;
- de communiquer en direction d'un large public par des biennales intitulées « journées des métiers d'art ».

D. La dégradation des objets de métier d'art : une évolution sans frontières

Cette dégradation ne concerne pas que les pays développés, où les pouvoirs publics ont su réagir. Elle sévit dans les pays en voie de développement plus ou moins avancé et surtout dans les pays connaissant de graves difficultés sociales et économiques.

Dans ces derniers, la destruction des biens culturels matériels par les conflits incessants et le pillage organisé par les trafiquants de tous ordres ont mis en danger et quelquefois à mort, savoirs, savoir-faire, témoignages et réalisations.

Dans les pays en voie de développement avancé, le danger est venu de l'intensification du tourisme et de l'action des pouvoirs publics en vue de le développer.

À cet égard, la fréquentation des médinas et des marchés des pays du Moyen-Orient ou du Maghreb est particulièrement éclairante. Les anciens artisans disparaissent ou ont déjà disparu. Leur production n'est plus achetée que par une frange de l'intelligentsia locale, les musées ethnographiques souvent très pauvres, les antiquaires et quelques touristes cultivés.

La grande masse des vacanciers, elle, plutôt attirée par la mer et le soleil, se contente d'acquérir, à titre de cadeaux et de souvenirs, les copies bon marché qui pullulent à l'étalage de marchands racoleurs.

Cette dérive inéluctable et irréversible consacre la fin progressive des savoirs et des savoir-faire hérités, du beau métier et de tout ce qui fait la valeur artistique et humaine du patrimoine et son mélange avec des productions récentes sans intérêt artistique.

La situation n'est pas nouvelle. Dans *Tristes tropiques*, Claude Lévi-Strauss note, en 1935, chez les Indiens du Tibagy « *un étrange renversement de l'équilibre superficiel entre culture moderne et culture primitive. D'anciens genres de vie, des techniques traditionnelles réapparaissent, issus d'un passé dont on aurait tort d'oublier la vivante proximité* ». Et il poursuit par cette question : « *D'où viennent ces pilons de*

Pierre admirablement polis que j'ai trouvés, dans les maisons indiennes, mélangés avec les assiettes de fer émaillé, les cuillers de bazar, et même – parfois – les restes squelettiques d'une machine à coudre ? »¹²

E. Quand la récupération des armes et des métaux non ferreux au cours de la Seconde Guerre mondiale faisait disparaître un pan entier des métiers d'art

Dès 1942, pour subvenir à leurs besoins de guerre, les Allemands ont ordonné aux mairies des communes de procéder de façon autoritaire et obligatoire à la récupération des armes à feu (fusils de chasse et autres) et des objets et outils domestiques en matériaux non ferreux : bronze, cuivre, laiton, étain et aluminium. Malgré le peu d'empressement marqué par les habitants, notamment en milieu rural, il est certain que des témoignages du patrimoine ont disparu à jamais. Dans le même temps l'occupant déboulonnait, en ville, les statues de bronze pour les envoyer à la fonte et réutiliser la matière première dans leurs usines d'armement.

F. La manufacture nationale de Sèvres : un exemple à suivre

Créée en 1740, la Manufacture nationale de Sèvres a pour double mission :

- de produire des céramiques d'art selon des techniques artisanales et ainsi de transmettre des savoirs et des savoir-faire hérités ;
- de participer à l'émergence d'une création contemporaine en faisant appel à des artistes plasticiens – rarement céramistes – sélectionnés sur projets par un conseil consultatif. À ce titre, la Manufacture a réalisé des pièces conçues par Pierre Aléchin, Louise Bourgeois, Étienne Hadju, René Jeanclous, les Lalanne, Georges Mathieu, les Poirier, Georges Prassin, Michel Seuphor, etc.

Les réalisations de la Manufacture sont destinées à satisfaire les besoins de l'État (restauration du patrimoine, cadeaux diplomatiques,

12. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, collection « Pocket », 2004, p. 177.

décoration des palais nationaux...). Elles sont exposées dans l'un des bâtiments de la Manufacture, le Musée national de céramique.

Dépendant du ministère chargé de la Culture, la Manufacture, dotée de moyens techniques importants et d'un personnel de haut niveau, joue un rôle essentiel et prestigieux dans les domaines de la transmission, de la conservation, de la restauration, de la création artistique et de la recherche scientifique et technologique.

Afin d'assurer la pérennité des compétences, la Manufacture recrute des élèves qu'elle forme en trois années.

G. Des efforts pour promouvoir qualité et recherche : à suivre

Les pôles d'innovation animés par l'Institut supérieur des métiers (sources ONISEP).

Le Centre européen de recherche et de formation aux arts verriers (CERFAV) de Vannes-Le-Châtel.

L'Institut supérieur de recherche et de formation aux métiers de la pierre (ISRFMP) de Rodez.

L'Institut technologique européen des métiers de la musique (ITEMM) du Mans.

S'ajoute à cela le Centre de recherche des arts du feu et de la terre (CRAFT) de Limoges, créé par le ministère de la Culture.

H. Le LMD : une chance pour les métiers d'art

Le LMD (licence/master/doctorat) résulte des rencontres interministérielles de Paris en 1998, Bologne en 1999, Prague en 2001, Berlin en 2003, Bergen en 2005. Lancé en 1998 par l'Allemagne, la France, la Grande-Bretagne et l'Italie, il concerne actuellement quarante-cinq pays européens qui le mettent progressivement en place. À terme, il devrait en résulter un dispositif à l'architecture commune, lisible, favorisant les échanges et déplacements d'étudiants et enseignants.

La durée totale des études est de huit ans ainsi répartis :

- licence en trois ans (six semestres) acquise par l'obtention de 180 crédits européens (ECTS : unités d'enseignement capitalisables et transférables) ;
- master en deux ans (quatre semestres) avec option « recherche » et option « professionnel », acquis par l'obtention de 120 crédits européens ;
- doctorat en trois ans (six semestres) ou davantage, acquis avec la soutenance d'une thèse.

En France, la mise en place du LMD est suivie par un « comité licence » et un « comité master ».

I. À la gloire des métiers d'art : prix, concours divers et diplômes (liste non exhaustive. Source ONISEP).

Des prix :

- prix France-Québec. Il est destiné aux jeunes artisans débutant dans l'export ;
- grand prix de la création de la ville de Paris (mode, design, métiers d'art). Il est destiné aux candidats de moins de 25 ans habitant Paris ;
- prix Liliane Bettencourt « Pour l'intelligence de la main ». La catégorie change chaque année (en 2003, le cuir) ;
- prix SEMA. Il est destiné aux jeunes en cours de formation et comporte plusieurs sections : jeunes de moins de 26 ans en formation ou en apprentissage. Élèves en CAP. Élèves en baccalauréat ou BMA. Étudiants en DMA ou BTS ;
- prix de l'artisan Vieilles maisons françaises (VMF). Il est destiné aux artisans reconnus.

Des concours :

- concours jeunes créateurs des Ateliers d'art de France ;
- les espoirs de la création, du Comité Colbert. Les Olympiades des métiers (bijouterie-joaillerie, ébénisterie, menuiserie, peinture-décoration, taille de la pierre...).

Un diplôme :

– délivré par le ministère de l'Éducation nationale, classé au niveau III (bac + 2), le diplôme « un des meilleurs ouvriers de France » est ouvert aux candidats âgés de 23 ans au moins. Dans les trois années suivant leur inscription au diplôme dans l'une des dix-neuf catégories prévues, les candidats présentent un « chef-d'œuvre » témoignant de leur aptitude à chercher, créer, innover.

Parmi les dix-neuf catégories, les métiers d'art apparaissent au titre de la restauration des œuvres d'art, par exemple : restauration et entretien des tapisseries d'Aubusson décorant le Palais de l'Élysée, restauration de la statue de la Liberté à New York, etc.

J. Le concours général des métiers : une réhabilitation à méditer

Sachant le prestige dont a bénéficié par le passé le concours général et dont il bénéficie encore, on ne peut que se réjouir de la création en 1995 (arrêté du 6 janvier 1995) d'un « concours général des métiers » ouvert aux élèves du baccalauréat professionnel. Sont autorisés à concourir au titre des métiers d'art, les élèves inscrits dans les options « art de la pierre », « ébéniste » et « vêtement et accessoires de mode ». Certes, il ne s'agit là que d'un geste purement symbolique mais dont le sens va bien dans la direction souhaitée d'une revalorisation de ces filières du lycée professionnel.

K. Les « trésors » professionnels : une façon efficace d'assurer la transmission des savoirs et savoir-faire

L'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) milite pour que les pays se dotent d'un dispositif de préservation et de valorisation des *biens culturels immatériels* semblable à celui dont bénéficient les *biens culturels matériels* (architecture, œuvres d'art, objets porteurs d'histoire, etc.).

Les biens culturels immatériels n'existent que dans l'action pratique du jeu. Tel est le cas – par exemple – de la musique qui n'accède

à la dimension artistique offerte à tous que lorsque la partition est jouée par l'orchestre. Cette notion de bien culturel immatériel s'étend aux savoir-faire artisanaux et artistiques dont beaucoup sont menacés de disparition et dont certains ont déjà disparu.

Dès 1950, le Japon a créé le titre de « trésors nationaux vivants » attribué officiellement à des praticiens reconnus comme de grande qualité et originalité. Parmi eux, on dénombre de nombreux céramistes pratiquants d'un art particulièrement apprécié, depuis toujours, au Japon. L'UNESCO apporte sa caution à cette démarche que plusieurs pays du Sud-Est asiatique ont – sous des formes et formulations diverses – adoptée (Philippine, Thaïlande par exemple).

La France s'est engagée dans cette voie dès 1994 avec la création par le ministère chargé de la Culture du titre de « maîtres d'art », décerné à des artisans repérés pour leurs grandes qualités et leur souci de transmettre leurs savoirs et savoir-faire.

L'UNESCO travaille pour que soit adoptée une appellation unique, celle de « trésors humains vivants ». Une charte précise que l'attribution de ce titre implique des avantages divers, matériels et symboliques mais aussi des obligations : poursuivre l'œuvre engagée, faire progresser les techniques, transmettre les acquis professionnels accumulés au cours de la vie, etc.

Une démarche de cet ordre s'appliquerait parfaitement à des artisans ayant apporté une réelle contribution à la promotion de l'enseignement des métiers d'art.

L. Le compagnonnage : une tradition toujours d'actualité

Le compagnonnage remonte au Moyen Âge. Il s'agit d'une association qui se propose de respecter sept fondamentaux : l'accueil, le métier, le voyage, la communauté, la transmission, l'initiation, le chef-d'œuvre.

Il s'agit de maintenir l'excellence des métiers de l'artisanat, de former les jeunes, de pratiquer l'assistance mutuelle, et de mettre en œuvre une certaine éthique de rigueur, de loyauté et d'honnêteté.

Le compagnonnage a une histoire mouvementée, marquée par des querelles, celle des *dévorants* et des *gavots* notamment. Il a aussi connu ses heures de gloire avec 200 000 compagnons au XIX^e siècle sans jamais chercher à devenir un mouvement de masse.

Dans sa forme actuelle l'association, du type loi 1901, « les compagnons du devoir du tour de France » perpétue les règles anciennes.

Le jeune devient compagnon à l'issue de deux procédures cérémonielles : « l'adoption » qui fait de lui un « aspirant » et la « réception » qui lui confère le titre de « compagnon » lorsqu'il a produit un « chef-d'œuvre ». Ayant reçu la couleur de son état et la canne du voyageur, il entreprend un tour de France (qui peut passer par l'étranger et n'importe quel continent !) d'une durée de six ou sept ans allant de « maison » en « maison » (en France, il en existe vingt et un, chacune étant tenue par une « mère » et gérée par un « prévôt »). À l'issue de son périple, le compagnon est censé exceller dans son métier, respecter les règles de l'association et former les jeunes.

Le compagnonnage comporte en France trois mouvements : « l'union compagnonnique des devoirs unis », la fédération compagnonnique des métiers du bâtiment et l'association des compagnons du devoir du tour de France ou « Compagnons du devoir ». Cette association, la plus importante, compte 10 000 adhérents dont 5 600 apprentis.

Elle se dote d'instituts professionnels spécialisés sous la devise : rencontre, recherche, mémoire, formation. Par ailleurs, elle publie depuis une trentaine d'années une *Encyclopédie des métiers*.

Parmi les vingt-cinq métiers relevant du compagnonnage, quelques-uns, minoritaires, relèvent des métiers d'art. Par exemple : ébéniste,

maroquinier, menuisier, plâtrier/staffeur/stucateur, sellier, serrurier-métalier, tailleur de pierre, tapissier.

M. **Une tradition à soutenir : le voyage de formation artistique**

De la Renaissance à nos jours, de nombreux artistes de toutes nationalités se sont rendus en Italie, conscients de la nécessité de perfectionner leurs capacités d'expression et leur métier en se trempant aux sources de l'art du passé.

Bien plus qu'un voyage d'agrément, ce voyage est formation, exploration au sens archéologique, pèlerinage et mission, au sens quasi religieux du terme, initiation et introspection participant à la construction de l'individu.

Il semble possible de parler de voyage interne des artistes, voyage porteur d'influences. En effet, au moment où l'art roman part de l'Italie du nord, les maîtres lombards et nordiques descendent par les cols de Ligurie jusqu'à la pointe septentrionale de la Toscane, propageant le message de ce nouvel art sur toute la terre des Étrusques. En retour, la Toscane, dans une logique d'échange, restituera cet enseignement quand ses artistes monteront du Nord en Romagne et bien au-delà.

À la Renaissance, lorsque s'amorce le grand mouvement de retour à l'Antique, le voyage humaniste assorti de la publication d'un journal de voyage aura de célèbres adeptes. Ainsi Michel de Montaigne se mettant en route pour la patrie des arts durant un long périple de dix-sept mois à cheval, vers Rome, Florence, Venise. Voyage entrepris à l'âge canonique, pour les temps, de quarante-sept ans, et mené, diront les exégètes, comme son écriture, c'est-à-dire en se souciant peu d'emprunter les routes orthodoxes.

« *Au fait – constatera Élie Faure quelques siècles plus tard – ils y vont tous, à Rome, et n'importe comment, à pied, avec des bandes de rencontre s'il n'y a pas d'autres moyens !* »

Sous Louis XIII, le voyage en Italie des artistes français dure fort longtemps. Ainsi pour Simon Vouet qui y travaille quinze ans, de 1612 à 1627, et Nicolas Poussin ou encore Claude Lorrain pour lesquels Rome devient la mère patrie où se confronter *ad libitum* aux reliques de l'Antique. Si ce goût ne s'éteint pas au XVII^e siècle, il se renforcera au siècle des Lumières. Le modèle esthétique et moral à visée universelle est, sans conteste, la civilisation gréco-latine, et l'imitation des Anciens reste la voie royale pour réussir, en sachant que réussir en ces temps signifie être reconnu par le pouvoir en place.

Les artistes parachèveront leur formation par un voyage en Italie puis en Grèce, appelé le « Grand tour ». En 1735 est fondée à Londres la « Société dei Dilettanti », groupe d'antiquaires qui finance des voyages d'exploration et de publication d'ouvrages archéologiques. L'Académie de France à Rome héberge des pensionnaires tel Hubert Robert dont le goût pour les ruines s'épanouit dans une exactitude et une rigueur quasi scientifiques dictées par l'amour des comptes rendus archéologiques annonçant cependant une sensibilité préromantique.

Au XIX^e siècle, nombre de peintres, considérant la peinture d'histoire de leur époque trop superficielle, partiront pour la péninsule italienne en vue de renouveler ce genre toujours dominant. Ainsi Gustave Moreau qui, dès son arrivée à Rome, réalise une copie à la détrempe d'un fragment des « Noces d'Alexandre et de Roxane » de Sodoma. Cette étude sera un véritable répertoire de modèles qui lui servira durant toute sa carrière. Par ailleurs, l'« Académie du soir » de la Villa Médicis lui permettra de perfectionner sa technique et sa connaissance du corps humain. Il y rencontrera Léon Bonnat, Edgar Degas, Élie Delaunay, Émile Lévy et quelques autres.

Chacune des villes du « Grand tour », Rome, Florence, Milan, Venise, Pise, Sienne, etc. n'est pas visitée « en touriste », mais constitue une étape programmée de recherche artistique féconde, ses carnets devenant vite saturés d'études d'après les maîtres toscans, des primitifs aux maniéristes.

Si l'Italie reste lieu d'élection pour ces « artistes du voyage » utilisant gouache, huiles, pastels, pour ponctuer de souvenirs pris sur le vif leur vie de nomades, d'autres *terrae incognitae* attireront nombre de peintres. Ainsi Tiepolo à Madrid (où il mourra en 1770), Delacroix en Afrique du Nord où il rendra sublimes les harems. Plus tard, Gauguin aux Marquises.

Au XX^e siècle, beaucoup d'autres voyagèrent, ainsi Francis Bacon demeurera longtemps sur les rives de la Méditerranée. Zoran Music, formé à Zagreb, fera en 1935 un voyage capital pour lui en Espagne, où Le Greco et Goya l'imprégneront. Et c'est à Venise qu'il finira par rester et mourir.

Voyage de formation, d'initiation, mission, pèlerinage, épopée, « Grand tour », le voyage d'artiste est justement incontournable. Comme Montaigne affirmant qu'on ne devine pas les hommes dans la retraite d'un cabinet, serait-il possible sans trop plagier l'écrivain philosophe, d'affirmer qu'on ne découvre pas l'art dans la retraite d'un atelier ?

À l'instar du « Voyageur immobile » de Fernando Pessoa, un artiste immobile ne se verrait-il pas condamné à n'embrasser du regard que les horizons étroits de son monde intérieur ?

N. Entreprises et salariés des métiers d'art : un secteur vivant mais fragile. Sources INSEE et SEMA

À noter que de nombreux artisans des métiers d'art sont comptabilisés dans d'autres secteurs (salariés de la pierre par exemple, pris en compte par le bâtiment (INSEE, 1999)).

Nombre total d'entreprises : 14 457 (près de 18 000 en 2003).

Nombre total de salariés : 28 468.

Nombre probable compte tenu de la prise en compte de certains salariés dans d'autres secteurs : 35 000.

Nombre d'entreprises à reprendre dans les dix ans à venir : 10 000 à 15 000.

Valeur ajoutée : près d'un milliard d'euros en 2003.

Annexe II – « Éclairages complémentaires »

A. **Quand le Prix de Rome était une récompense prestigieuse et convoitée**

Le Prix de Rome a été créé en 1663, sous le règne de Louis XIV. Il permettait aux jeunes artistes, peintres, sculpteurs, graveurs et architectes, sélectionnés parmi ses élèves par l'Académie royale de peinture et de sculpture, d'effectuer un séjour de quatre années dans le Palais Mancini, à Rome, aux frais du roi de France.

En 1666, Colbert confirme le dispositif en créant l'Académie de France à Rome qui accueille les « Premiers grands prix de Rome » pour une durée de trois ans.

En 1803, le champ des Prix de Rome s'agrandit d'une section « composition musicale ».

Les conditions d'inscription au prix de Rome sont alors draconiennes. Il faut être recommandé par un maître, avoir moins de trente ans, être célibataire et, jusqu'en 1925, de sexe masculin. Le concours comporte trois séries d'épreuves successives et dure 106 jours. Les sujets relèvent de quatre catégories : biblique, mythologique, historique, allégorique.

Le lauréat qui a obtenu le Premier grand prix rejoint la Villa Médicis où il séjourne trois à cinq ans. Sur place, il doit exécuter un certain nombre d'œuvres attestant de son engagement. Elles sont pour certaines d'entre elles rapatriées en France et attribuées à des musées.

Longtemps considéré comme très important, notamment parce qu'il garantissait des commandes de l'État aux lauréats, le Prix de Rome a été supprimé en 1968 au terme de 320 ans d'existence, par André Malraux, alors ministre des Affaires culturelles du général de Gaulle.

Cependant, gérée par le ministère chargé de la Culture, la Villa Médicis héberge chaque année, pour une durée variable, de jeunes

artistes de domaines largement diversifiés (plasticiens, écrivains, photographes, historiens de l'art, cinéastes, restaurateurs d'œuvre d'art et même... cuisiniers). Degas, Delacroix et Manet tentèrent à plusieurs reprises le Prix de Rome sans succès, l'idée s'est répandue que seuls les élèves les plus conformistes de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris pouvaient obtenir ce prix si convoité.

En réalité, si la liste des lauréats fait apparaître que certains d'entre eux n'ont guère laissé de trace dans l'histoire de l'art, elle met aussi en évidence que de nombreux artistes reconnus sont passés par cette institution.

Ainsi, pour la peinture : Rigaud en 1682, Boucher en 1720, Fragonard en 1758, Suvée en 1771, David en 1771 (après trois essais infructueux et une tentative de suicide), Regnault en 1775, Ingres en 1801, Bouguereau et Baudry en 1850, Henner en 1858, sans compter pour la sculpture, Rude en 1812 ou pour la musique, Berlioz en 1830 et Debussy en 1884...

B. La critique d'art au XVIII^e et XIX^e siècles : un rôle déterminant

La critique d'art passe pour avoir été inventée par Diderot à l'occasion des salons annuels dont il a commenté la peinture de 1759 à 1769. On retient surtout ses écrits sur les salons de 1765 et 1767.

Ses critiques sont publiées par Grimm dans sa correspondance littéraire.

Diderot y examine les tableaux dans leurs différents aspects : scènes représentées, technique utilisée par le peintre, émotion ressentie par le spectateur, relations entre la peinture et l'écriture... Il commente, en termes adaptés à l'œuvre de l'artiste, David, Greuze, Robert, Vernet.

Au XIX^e siècle, Baudelaire joue un rôle équivalent avec ses comptes rendus des salons de 1845, 1846 et 1859 rassemblés en 1868 dans un recueil intitulé *Curiosités esthétiques*. Par ailleurs, Baudelaire propose une réflexion sur les concepts de mode et de modernité à partir de l'œuvre de Constantin Guys. De ce peintre qu'il admire (de façon

plutôt inattendue au regard de la place qu'il a laissée dans l'histoire de l'art), il écrit : « *Il s'agit pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'histoire, de tirer l'éternel du transitoire. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable* ». Pour Baudelaire, le Beau apparaît comme étant la synthèse entre le transitoire et l'immuable.

Cette position est à confronter à celle de Kandinsky traitant du « Principe de la nécessité intérieure » qui conduit chaque artiste à s'exprimer selon trois registres : en tant que personne ; en tant que représentant d'une époque ; en tant que serviteur de l'art, pur et éternel (Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et de la peinture en particulier*, médiations, Denoël Gonthier, Paris, 1969, p. 105).

C. Quand, à force de complexité, les arts du visuel deviennent aveuglants

Le secteur artistique comporte actuellement :

- les arts plastiques : peinture, sculpture, dessin, gravure, photographie, bande dessinée, etc. ;
- les arts appliqués, de plus en plus appelés design : « design de produit », « design de communication », « design d'espace et d'environnement » ;
- les métiers d'art : « arts du bois », « arts du feu », « arts du métal », « arts de la reliure », « arts textiles et mode », « communication », « environnement », « gravure », « musique », « spectacles », « tapisserie », « vannerie ».

Il s'agit là des arts visuels dits « immobiles » par opposition aux arts visuels « mobiles » (cinéma, vidéo, dessin animé, télévision, jeux électroniques, etc.) qui ne relèvent pas du domaine ici abordé.

Par ailleurs, il n'est pas difficile de contester ces catégorisations tant les frontières sont désormais floues et labiles.

À titre d'exemples, la vidéo peut être revendiquée par les arts plastiques ou le design de communication ; le dessin par les arts

plastiques, le design, les métiers d'art et même le cinéma (*story board*) ; le design de communication par la télévision ; le design d'espace par les arts plastiques (installations et environnements) et l'architecture, etc.

À cet égard, constatons que la place de l'architecture elle-même donne toujours lieu à discussions.

Pour certains, l'architecture est essentiellement un art de service qui abrite la plupart des activités humaines fondamentales alors que dans le domaine plus particulier des arts elle accueille, soit pour les valoriser soit pour les utiliser, les arts plastiques, les arts appliqués, les métiers d'art, sans parler du cinéma, de la musique et du spectacle vivant.

Pour d'autres, l'architecture est un art de l'espace, fondamental et autonome, un art premier qui satisfait l'un des besoins essentiels de l'homme : se mettre à l'abri. À ce titre, elle lui donne à vivre des situations multiples où le corps est constamment concerné dans les divers aspects de sa sensorialité (voir ; marcher, monter, descendre ; éprouver le chaud, le froid, l'humide, le sec ; entendre, écouter, sentir des odeurs diverses, etc.).

Pour quelques-uns enfin, l'architecture n'a pas à être classée parmi les arts comme le font habituellement les historiens au vu des styles différents dont elle peut relever, car elle se tient au-delà de ces classifications.

D. Quand la « modernité » en art joue avec le passé et le contemporain

Même si chaque époque a sa propre modernité, on peut considérer qu'en Occident, surtout européen, la modernité apparaît dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et aux débuts du XX^e avec la remise en cause d'un réalisme, aux formes multiples, hérité de la Renaissance.

La rupture aurait même une date emblématique, 1907, année où Picasso peint *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*.

Fauvisme, cubisme, futurisme, surréalisme, etc. confirment la réalité de ce changement sans précédents dont l'Europe occidentale est le champ clos et Paris l'un des lieux essentiels.

Mais dès la fin de la Seconde Guerre mondiale l'art américain, porté par les grands peintres abstraits, s'installe à la première place pour une vingtaine d'années puis le partage avec d'autres pays lorsque prolifèrent des pratiques innovantes et diversifiées nées des mouvements artistiques, intellectuels et sociaux pour une part liés aux événements de 1968.

Difficiles à classer, ces pratiques constituent les bases de l'art contemporain. Difficiles à exposer, elles ont suscité la création, depuis ininterrompue, de musées d'un esprit nouveau où les cimaises, moins utiles que par le passé, diminuent au profit d'espaces transformables susceptibles d'accueillir des dispositifs complexes, tridimensionnels et qui ne trouveraient place dans un musée traditionnel.

Difficiles d'accès, ces pratiques ont suscité toutes sortes de batailles d'Hernani, fondées sur l'incompréhension, l'exaspération, le rejet... ou l'idolâtrie y compris dans les musées.

Ainsi, un conservateur s'indigne des salissures irréversibles causées par les œuvres de Beuys utilisant de la graisse. Des gardiens consciencieux balayent un tas de terre et comblent un trou creusé dans le sol à l'occasion d'une exposition suisse consacrée au *land art*. Quant au public n'appartenant pas à la nomenclature des initiés, il s'indigne autant que les élus membres du conseil d'administration des FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain) de l'emploi qui est fait de l'argent public.

Mais petit à petit, effet d'une certaine résignation, de l'indifférence ou de l'habitude, ces réactions se font de plus en plus rares. Désormais, les Colonnes de Buren dans la cour du Palais Royal servent de terrain de jeu aux enfants et de décor pour les photos de famille. Chacun a oublié les graffitis vengeurs et indignés qui recouvraient en 1986 les palissades protégeant les chantiers en cours et demandaient au nouveau ministre de la Culture, François Léotard, de mettre immédiatement à bas cet ensemble ignominieux commandité par le ministre précédent, Jack Lang.

Retour de l'histoire. N'oublions pas qu'à la fin du XIX^e siècle, les impressionnistes ont été ridiculisés et détestés avant de devenir, quelques

années plus tard, la poule aux œufs d'or des musées et des marchands, et un sujet de vénération pour le grand public international.

Ainsi évolue le goût...

Reste le cas particulier des pays de l'Est. En Russie soviétique, si elle a débuté comme à l'ouest avec Kandinsky, Malevitch, Tatlin et quelques autres, la modernité a pris une forme, que l'on pourrait qualifier de conservatrice, voire de réactionnaire, dès 1932, avec le réalisme socialiste érigé en dogme incontournable par un pouvoir absolu qui ne tolère aucune déviance et assigne à l'art la mission unique de célébrer le régime, ses dirigeants et ses héros.

Aussi, en URSS comme dans les pays satellites, la peinture, la sculpture et l'architecture échappent aux grandes mutations artistiques du XX^e siècle. Après les avoir accompagnées et parfois précédées, elles se referment sur elles-mêmes jusqu'à la chute du mur de Berlin, la *perestroïka* de Gorbatchev et le dégel culturel des années 1990.

Mais en réalité, soixante-dix années de régime autoritaire ont laissé des traces qui ne sont pas près de s'effacer. Elles ont notamment plongé les écoles d'art russes et autres dans un désarroi certain depuis que l'Occident est redevenu un modèle et que l'encadrement soviétique, ses contraintes... et aussi son confort, ne sont plus.

E. Quand l'Académie des Beaux-Arts était jeune

L'Académie des Beaux-Arts relève de l'Institut de France comme les quatre autres académies : Académie des inscriptions et belles-lettres ; Académie des sciences ; Académie des sciences morales et politiques ; Académie française, la plus connue des cinq.

L'Institut de France est placé sous la responsabilité du ministère chargé de l'Éducation nationale.

« *L'Académie des Beaux-Arts a pour vocation de contribuer à la défense et illustration du patrimoine artistique de la France, ainsi qu'à son développement dans le pluralisme des expressions* ».

Elle résulte de la fusion, en 1795, de l'Académie royale de peinture et de sculpture et de l'Académie royale d'architecture. L'Académie royale de peinture et de sculpture avait été créée par Mazarin en 1648, celle de gravure en 1651, celle de musique par Colbert en 1669.

Conçue par le pouvoir central pour mettre fin à la tutelle des corporations sur le monde des arts, l'Académie a exercé à son tour une autorité quasi absolue sur les arts plastiques et l'architecture, pendant deux siècles.

Dans sa forme actuelle, l'Académie des Beaux-Arts comprend, depuis 1998, cinquante-cinq membres (architectes, graveurs, compositeurs de musique, créateurs d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles, peintres, sculpteurs et enfin, membres libres).

Les missions de l'Académie des Beaux-Arts ont évidemment évolué. Aujourd'hui, elle :

- décerne de nombreux prix, bien dotés (de reconnaissance, de consécration ou de concours) ;
- siège au Conseil artistique de la Casa de Velazquez à Madrid ;
- gère les musées et institutions qui lui ont été légués : le musée Marmottan à Paris, le musée Ephrussi de Rothschild à Saint-Jean-Cap-Ferrat, la maison-musée Claude Monet à Giverny, le musée Condé à Chantilly, la bibliothèque Marmottan à Boulogne-sur-Seine, par exemple.

L'Académie est devenue un organisme de gestion et de récompense culturelles. Elle n'est plus, comme autrefois, en mesure de dire ce qui est bien et ce qui ne l'est pas ou, si elle le dit, c'est sans qu'il en résulte quoi que ce soit, tant cette institution a perdu de son prestige.

F. Quand les règles s'imposaient à tous. Roger de Piles ou la « satisfaction des yeux »

Peintre et théoricien partisan d'une composition du tableau centrée et hiérarchisée, Roger de Piles écrit en 1708 : « *Pour éviter la dissipation des yeux il faut les fixer agréablement par des liaisons de lumière et d'ombre, par des unions de couleurs, et par des oppositions d'une*

étendue suffisante, pour soutenir les groupes, et leur servir de repos. Mais si le tableau contient plusieurs groupes, il faut qu'il y en ait un qui domine sur les autres en force et en couleur : et que d'ailleurs les objets séparés s'unissent à leur fond pour ne faire qu'une masse, laquelle serve de repos aux principaux objets. La satisfaction des yeux est donc l'un des fondements de l'unité dans les tableaux ¹³ ».

Ce type de discours consensuel et prescriptif n'a évidemment plus cours, encore que le XX^e siècle ait été fertile en manifestes impérieux stigmatisant le passé pour glorifier un présent porteur d'avenir... celui des auteurs du manifeste en question.

Aujourd'hui, l'absence d'une théorie de l'art acceptée de tous, l'abandon du beau comme critère de qualité, un certain mépris des savoir-faire, une critique tétanisée à l'idée de laisser passer ce qui sera au panthéon artistique de demain, l'intellectualisme mal maîtrisé de certains artistes, tous ces éléments se conjuguent pour créer une situation sans repères où tous les coups sont permis.

En clair, occupe aujourd'hui la position dominante, quelle que soit la pratique artistique considérée – mais certaines sont mieux placées que d'autres – ce qui est jugé important par les instances officielles ou officieuses d'habilitation, grands collectionneurs et marchands en relation avec quelques institutions majeures des secteurs public ou privé, musées d'art contemporains notamment.

Dans le même temps, la succession rapide des courants et des modes consacrés par les biennales (Venise), les expositions internationales (Documenta de Kassel), les foires d'art contemporain (Bâle en particulier) perturbent périodiquement un paysage que la spéculation rend souvent illisible aux non initiés mais dont les initiés savent fort bien tirer profit au sens le plus capitaliste du terme.

13. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 70.

G. Quand l'art américain devient une machine de guerre pacifique mais efficace

Longtemps tributaires de l'art européen de la fin du XIX^e siècle et respectueux de la suprématie artistique de Paris dans les trente premières années du XX^e, les artistes américains se sont rapidement émancipés avec la Seconde Guerre mondiale et avec la part prépondérante que les USA ont pris à la victoire sur le III^e Reich.

Le poids militaire, économique et culturel grandissant de l'Amérique a favorisé l'émergence d'un art nouveau représenté par des artistes particulièrement dynamiques. Par exemple et pour ne citer que deux mouvements :

- pour la peinture abstraite, théorisée et défendue par Clement Greenberg, Sam Francis, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Franz Kline, Morris Louis, Jackson Pollock, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Frank Stella, Mark Tobey, etc.

- pour le pop art, ainsi nommé par le critique anglais Alloway, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldembourg, George Segal, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Andy Warhol, etc.

Une politique éditoriale forte, un dynamisme des musées, tel le MOMA à New York, un mécénat généreux et un patriotisme culturel convaincu ont contribué à instaurer une suprématie artistique américaine soutenue efficacement par le marché de l'art, les galeries, les collectionneurs et dont l'Europe, et la France en particulier, ont largement fait les frais.

H. Quand l'art vire à la « com ». 1 000 tableaux rouges

À Paris, lors de la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) de 2005, Pierre Huber, un galériste suisse, mettait en vente 1 000 tableaux identiques, peints du même rouge, mais signés par autant d'artistes chinois différents et vendus au prix unique de 100 euros. Dès le jour du vernissage, 800 étaient vendus. Beau sujet de réflexions croisées.

I. Quand la France se réveille, il est déjà trop tard à l'horloge des réputations internationales

En France, la prise de conscience effective de cette perte de notoriété date clairement de 1964. Cette année-là, l'idée est largement répandue que Roger Bissière, un peintre délicat de l'École de Paris, recevra le prix de la Biennale de Venise. Surprise, c'est l'américain Robert Rauschenberg qui l'obtient. La même année, la société anglaise Sotheby's rachète l'américaine Parke-Bernet et constitue ainsi un pôle financier et marchand anglo-saxon qui laisse loin derrière le pôle français.

Depuis ce coup double, l'écart ne cesse de se creuser. Le marché de l'art qui pèse désormais si lourdement dans l'élaboration des classements artistiques se partage entre les États-Unis d'Amérique, le Royaume-Uni et l'Allemagne et quelques autres pays.

Autre raison à cette évolution : le livre d'art largement illustré. Assurés de trouver dans leur pays un lectorat suffisant pour couvrir rapidement les frais et engranger des bénéfices, auteurs, éditeurs, distributeurs et libraires anglo-saxons et plus particulièrement américains s'engagent dans des productions à l'iconographie soignée qui marquent la mémoire visuelle du lecteur, lui imposent subrepticement des œuvres et des artistes dont l'aura ne cesse de croître, suscitant chez lui une admiration confinant à la vénération, largement fondée sur la mémoire visuelle et le plaisir de reconnaître l'artiste et ses œuvres.

J. Des définitions du design : un beau sujet de querelle pour les spécialistes

Le mot « design » est réputé conjoindre celui de « dessin » et celui de « dessein ». Pour le « designer », il s'agit, au moins dans une étape initiale, de représenter par des moyens graphiques (dessin) sur un support à deux dimensions (la feuille de papier ou l'écran de l'ordinateur) un « objet » tridimensionnel en projet (dessein). Le terme d'objet doit être pris au sens le plus large. Ce peut être un encart publicitaire (design de communication), un four à micro-ondes (design de produit), un hall d'entrée (design d'espace et d'environnement), etc.

Le mot design vient du monde anglo-saxon. À ce titre, il a été contesté par le Haut Comité de la langue française qui a proposé de le

remplacer par celui de « stylique », le designer devenant alors un « stylicien ». Il va sans dire que les professionnels indignés ont toujours refusé d'utiliser cette terminologie qui les réduirait à n'être que des habilleurs « modernes » d'objets (ce que d'ailleurs le public pense qu'ils sont).

L'importance du design dans la vie quotidienne est énorme et pourtant sous-évaluée. En réalité, tout ce qui nous entoure, tous les objets que nous utilisons, tous les vêtements que nous portons, tous les mobiliers qui meublent notre maison, le TGV ou l'avion dans lequel nous montons, les livres que nous lisons, tout cela a été au préalable « designé ».

Sans le savoir, nous n'échappons pas au design. Pratiquement, il en a toujours été ainsi, même si le terme de design n'existait pas pour nommer ces activités, alors le plus souvent artisanales, débouchant sur la fabrication d'une cuillère à fard égyptienne, d'une chaise curule romaine, d'un araire médiéval, du carrosse de Louis XIV, de la machine à vapeur de Denis Papin.

Le design, considéré dans son acception moderne, change de statut avec l'industrialisation et la notion de série. Dès lors relèvent du design tous les objets destinés à être produits à un nombre important d'exemplaires, des sous-marins atomiques à la navette spatiale de la NASA, en passant par les automobiles, les machines à laver la vaisselle, les appareils photographiques, les brosses à dents, etc.

La différence essentielle entre hier et aujourd'hui réside dans le fait que la plupart des objets d'autrefois ont été inventés par des artisans plus ou moins artistes qui ne savaient pas qu'ils faisaient du design, qui n'avaient pas réfléchi aux mots désignant leur activité, qui n'avaient pas théorisé cette dernière alors que – comme de nos jours – ils mettaient déjà en œuvre, pour répondre à un cahier des charges, une démarche complexe prenant en compte technique, ergonomie, économie, sociologie, goût des futurs usagers, esthétique, etc.

Aujourd'hui, tout designer se proclame volontiers chercheur-créateur accompli et complet, passant nécessairement et méthodiquement du fondamental à l'appliqué. Reste que s'il revendique une relation forte et stimulante à l'industrie et à ses contraintes, il œuvre quand même dans un secteur particulier de l'artistique. Dès lors, il ne

saurait se désintéresser de problèmes plastiques qu'il lui appartient de résoudre par la forme, la couleur, la matière et par leurs relations. Il s'y attache d'autant plus que le public (le client) y reste particulièrement sensible, au point d'en oublier très souvent le fonctionnel et de manifester une incompréhension fâcheuse par rapport à ce qu'est réellement le design.

K. L'image du design pour le public : un irréductible malentendu

Pour la grande majorité du public, peu informée de ce qu'est réellement le design, de son histoire, de sa place entre arts plastiques et métiers d'art, le design est essentiellement une certaine façon « moderne » et « jeune » d'habiller des objets usuels, du mobilier, éventuellement de l'architecture intérieure.

Pour ce public de consommateurs, le design se caractérise par l'usage de formes simples, de couleurs vives et gaies, de matière artificielle (verre, métal, et surtout matière plastique). Pour lui encore, l'objet design peut être drôle. Il n'est pas conçu et fabriqué pour durer. On peut s'en lasser assez vite, s'en séparer, voire le jeter. Pas de nostalgie, pas de référence à la tradition, au bon vieux temps. On est dans l'ère du consumérisme bon marché, pas dans celle des états d'âme.

De son côté, la presse spécialisée dans la « déco », contribue à diffuser cette image, donne des idées sympathiques et des adresses où en trouver de nouvelles.

Simultanément, mais dans des revues plus luxueuses, elle fait référence aux maîtres les plus respectables et reconnus du siècle passé : Charles Eames et sa chaise de repos avec pouf, Marcel Breuer et son fauteuil Vassili, Florence Knoll et ses tables de marbre, Le Corbusier et sa chaise longue, Gerrit Th. Rietveld et son fauteuil rouge et bleu, Eero Saarinen et ses sièges tulipe, etc. (pour ne parler que des créateurs de mobilier).

Leurs réalisations au départ innovantes, aujourd'hui devenues des « classiques » intemporels, sont rééditées par de grandes marques et vendues à des prix particulièrement dissuasifs qui en confirment le prestige et l'importance historique.

LA RÉINSERTION SOCIALE PAR LES ARTS

Entretien avec Gérard Garouste ¹⁴

Amélie de Bourbon

Quelle est l'origine de cette association ?

Gérard Garouste

À l'origine, il s'agit de ma rencontre avec une famille qui habitait juste à côté de chez moi, dans le village de Marcilly-sur-Eure. Je passais souvent à côté de cette maison sans penser qu'elle pouvait être habitée : elle ressemblait à un hangar désaffecté, il n'y avait pas de carreaux aux fenêtres, etc. Un jour, j'ai découvert qu'une femme vivait là avec ses trois enfants dans une grande pièce sans chauffage. La mère était alcoolique et le père était mort. Lorsque j'ai pris connaissance de l'état de dénuement dans lequel se trouvait cette famille, j'ai prévenu le maire et l'adjoint au maire. On a essayé de colmater un peu les brèches. J'ai été très choqué par ce que j'ai vu et je me suis posé cette question : comment est-il possible que des familles vivent dans des conditions aussi terribles et que la société ne fasse rien pour les aider à s'en sortir ?

14. Gérard Garouste est artiste peintre. Il est président-fondateur de La Source une association établie dans l'Eure qui s'appuie sur la création artistique pour mener une action d'éducation et de valorisation auprès des jeunes défavorisés ou en échec scolaire.

Amélie de Bourbon

Qu'avez-vous fait ?

Gérard Garouste

J'ai tout de suite pris contact avec l'éducateur mandaté auprès de cette famille par le juge pour enfants d'Évreux. Je lui ai demandé pourquoi il n'agissait pas. La famille avait été signalée à la DASS parce que le père s'était suicidé devant son fils et le beau-père était en prison pour viol sur ses belles-filles. L'éducateur m'a alors expliqué qu'il était surchargé de travail et qu'il avait à s'occuper d'une trentaine de familles qui vivaient dans les mêmes conditions. J'étais en colère contre cet assistant social qui semblait ne pas s'émouvoir beaucoup de la situation de ces gens. Il se sentait impuissant car il ne disposait pas d'assez de moyens et m'a alors mis au défi de faire quelque chose. Pour cela, je devais mieux connaître l'environnement dans lequel il travaillait, rencontrer ces familles en détresse. J'ai alors visité avec lui toutes les familles qui vivaient dans des situations difficiles en me faisant passer pour un assistant éducateur.

Amélie de Bourbon

Au sein de ces familles, les enfants n'étaient pas scolarisés ?

Gérard Garouste

Si, mais ce n'est pas le problème. La pauvreté non plus n'est pas la véritable explication de leur dénuement. Matériellement ces familles ne manquent de rien : il y a toujours des postes de télévision qui fonctionnent dans ces maisons. Ces enfants ont toujours de quoi manger. Ils ont suffisamment d'argent pour subvenir à leurs besoins mais ils ne parviennent pas à faire face à leurs obligations, ou, tout simplement, à respecter certaines règles parce qu'ils sont à l'écart de la société, parce qu'ils sont trop fragiles. Ils sont incapables de s'en sortir seuls.

Amélie de Bourbon

D'après vous, comment en étaient-ils arrivés là ?

Gérard Garouste

Je vais vous donner un exemple encore plus précis pour que vous ayez une idée du type de misère dans laquelle se trouvent ces personnes. J'avais rencontré une autre famille qui vivait dans une maison en préfabriqué et qui n'avait pas été terminée parce qu'elle n'avait pas été payée. Il y avait des graffitis sur les murs de la salle à manger, exactement comme dans le métro ou les toilettes publiques, des tags obscènes à la hauteur des enfants qui devaient donc en être les auteurs. La grand-mère cassait du bois à la hache dans une des pièces car il pleuvait dehors, tandis que le père semblait inconscient. Il était dix heures du matin lorsque nous sommes arrivés : les enfants étaient allongés dans le grand lit des parents et regardaient la télévision. Un de leurs frères les a d'ailleurs rejoints et s'est jeté dans le lit avec ses bottes pleines de boue sans que cela ne dérange personne. L'éducateur ne pouvait rien faire face à cette situation de laisser-aller complet. Il se contentait seulement de vérifier que les papiers de sécurité sociale étaient bien remplis. Il m'a d'ailleurs appris que la mère des enfants et la maîtresse du père habitaient sous le même toit. L'environnement de ces enfants était totalement dépourvu de structure. Le rôle de l'éducateur se limite à vérifier que les enfants vont bien à l'école. Mais il n'intervient pas sur des questions personnelles, l'alcoolisme du père par exemple. La mère en l'occurrence travaillait dans une usine. Ces situations sont le résultat de plusieurs générations de chômage, d'échecs : les parents de ces enfants ont eux-mêmes vécu dans un environnement familial déstructuré.

Mais l'éducateur attend le dernier moment pour retirer la garde des enfants aux familles. Peu après notre visite, l'éducateur a fini par retirer tous les enfants à leur famille car le père était trop alcoolique, la jeune fille de 16 ans était sur le point de se prostituer. C'est une décision très difficile à prendre car les enfants sont victimes des pressions de leurs parents qui ont peur de perdre, en même temps que leur garde, leurs allocations familiales.

À La Source, nous voulons essayer de redonner une chance à ces enfants, tenter de les remotiver. Car, pour eux, le chômage est une perspective normale. Ils ne s'attendent pas à vivre autre chose. Ils ont même été élevés dans l'idée qu'ils ne trouveront pas de travail. Ils vont vivre du RMI, des allocations familiales, comme la famille dont j'ai parlé plus haut.

Actuellement à La Source, nous sommes en train de signer les conventions avec la CAF (Caisse des allocations familiales) afin que notre association soit plus efficace et qu'elle couvre davantage le département. Ces conventions vont nous permettre d'agir et d'aider aussi les parents. La CAF nous a en effet demandé de faire plus d'efforts en direction des parents. Nous sommes évidemment d'accord à condition qu'il y ait un suivi financier. Ces conventions sont donc une étape importante pour notre association qui va pouvoir approfondir et élargir son action en amont. C'est une autre façon de s'occuper des enfants.

Élisabeth Garouste

Je voulais juste donner un exemple pour vous montrer à quel point les familles que nous rencontrons sont déstructurées. La famille dont parlait Gérard et qui vit à côté de chez nous dispose d'une certaine somme d'argent au début de chaque mois qu'elle ne sait absolument pas comment gérer. La mère dépense tout en une seule fois : elle achète du poisson pour vingt personnes, prend des taxis, etc. À la fin du mois, les enfants n'ont plus de quoi manger.

Gérard Garouste

Il y a tout de même une chose qu'il faut distinguer à propos de la pauvreté dans laquelle vivent ces gens. Nous sommes allés de nombreuses fois en Inde avec ma femme. Là-bas, la pauvreté est celle de la faim. Les gens vivent souvent très dignement, parfois même sur un carré de trottoir impeccable mais ils n'ont rien à manger.

En France, il n'y a pas de problème de nourriture. La famille dont nous parlions a suffisamment d'argent pour se nourrir. Et même si les fins de mois sont très difficiles, ils ont de quoi s'en sortir, améliorer leur

condition. Le véritable problème c'est qu'ils ne peuvent pas surmonter leur malaise, ce sont des personnes brisées par des dépressions, l'alcool, et qui ont perdu confiance en eux. Ce ne sont pas des paysans, ils n'ont pas de réelle identité. La disparition de structures telles que le village, qui, autrefois, entretenait une certaine solidarité entre les habitants, autour de lieux de sociabilité, est aussi l'une des raisons de cette misère. On parle d'ailleurs moins des zones rurales que de la banlieue. Mais il y a autant de malaise dans les zones rurales, autant de problèmes de drogues que dans les banlieues.

Amélie de Bourbon

Pourquoi avez-vous été particulièrement sensible à cette misère « rurale » ?

Gérard Garouste

L'expérience que j'ai eue dans mon enfance est à l'origine de toutes mes démarches. Quand j'étais petit, j'habitais chez ma tante dans un village de Bourgogne. Dans ce village, chaque famille avait un enfant de l'assistance publique chez elle. Je vivais avec eux, je rencontrais ces enfants à l'école. Et ils me racontaient leur histoire. Cela m'a beaucoup marqué. Aussi, lorsque j'ai retrouvé la même détresse en Normandie plusieurs années plus tard, j'ai été interpellé.

Amélie de Bourbon

Vous a-t-il semblé tout de suite évident d'associer l'art à votre action ?

Gérard Garouste

Il y avait tout d'abord une sorte d'urgence, nous voulions avancer très vite, trouver de l'argent pour financer notre projet. Nous avons commencé par créer une association avec cet éducateur dont j'ai parlé, Christian Gotti. Nous n'avions aucune idée, à ce stade, de la façon dont nous allions procéder. Lorsque nous avons réfléchi, l'art nous a semblé

une évidence. C'était une façon d'attirer les enfants. Et puis je souhaitais m'investir personnellement dans ce projet et donc utiliser mon métier.

Amélie de Bourbon

Comment s'organisent les activités à La Source ?

Gérard Garouste

Notre association s'organise autour d'un pôle prévention et d'un pôle éducation qui s'adressent aux enfants de 6 ans à 18 ans. Mais il existe aussi un atelier « petite enfance » réservé aux enfants de 2 ans à 6 ans et à leurs parents. La Source poursuit également des activités de sensibilisation de la population à l'art et à la création par des conférences, des visites d'expositions. Nous accueillons des classes d'élèves dont les professeurs souhaitent développer le sens artistique. Mais, le plus souvent, ce sont des enfants suivis par des assistantes sociales ou qui ont des difficultés à l'école, qui viennent à La Source.

Les activités de l'association en faveur des enfants sont développées en fonction de leur aspect ludique. Elles s'organisent sous forme d'ateliers : atelier de théâtre, d'écriture, de dessin, d'artisanat, etc. Certains de nos ateliers, en particulier l'atelier d'écriture, réunissent les enfants, les parents et les éducateurs.

Amélie de Bourbon

Qu'est-ce qu'un artiste apporte de plus qu'une assistante sociale ou un psychologue à ces enfants ?

Gérard Garouste

Un psychologue prend en considération un enfant en difficulté d'une certaine façon. L'enfant est un patient, il est passif. À La Source, nous mettons en place quelque chose qui pourrait se passer à l'école. Mais il ne faut pas rêver car l'école, même si on essaye d'y faire entrer l'art, n'a pas les mêmes possibilités que nous. De plus, à l'école, l'enfant

apprend à lire, il est passif, il reçoit un enseignement. À La Source, on apprend aux enfants à donner, à s'extérioriser, à créer, à confronter leur désir à celui des autres.

Lorsqu'un artiste se retrouve avec un groupe d'enfants autour d'un projet, ces enfants sont ses assistants ; ils partagent la responsabilité de l'artiste. Avec l'aide des enfants, l'artiste construit quelque chose qui n'est pas seulement un jeu. Un jour, nous faisons une exposition à La Source. Élisabeth exposait une table en raphia et les pieds étaient des troncs d'arbres. Une jeune fille de 15 ans lui posa des questions de ce genre : « *Tu gagnes ta vie en faisant cela ? Tu l'as acheté où ?...* ». On voyait qu'à travers ces questions, elle prenait conscience qu'il s'agissait d'un métier. À la fin, elle demanda si elle pouvait faire un métier comme celui-là. Je lui ai bien sûr dit que c'était possible. Aujourd'hui cette jeune fille a quitté La Source ; elle n'est pas *designer* mais elle a passé son bac et je crois que notre association l'a aidée à s'épanouir. Les mots clés ce sont : liberté, responsabilité. À l'école, il est difficile d'enseigner la responsabilité. Tandis qu'à La Source, les enfants sont impliqués et responsables. Lorsqu'une maîtresse d'école nous envoie un enfant, c'est justement parce que l'enfant ne s'implique pas dans sa classe. Après leur passage chez nous, certains professeurs nous félicitent car le changement d'attitude des enfants est nettement visible.

Amélie de Bourbon

Qu'est-ce que l'art peut apporter à ces familles et à ces enfants parfois en grandes difficultés ? N'ont-ils pas davantage besoin d'être structurés que de voir leur sens artistique développé ?

Gérard Garouste

Pour moi, l'art n'est pas un loisir, ni un luxe, c'est une nécessité. L'art est une façon de s'éduquer soi-même.

À tout âge, l'art éduque l'esprit, celui des enfants et des adultes. Je crois d'ailleurs qu'on ne se trompe pas lorsqu'on parle d'art culinaire.

Manger doit être un rituel qui éduque aussi l'esprit. Les membres de ces familles en difficulté ne savent plus manger : ils se goinfrent, mangent à n'importe quelle heure. C'est la télévision qui compte et tout s'organise autour d'elle comme une sorte de drogue visuelle. Dans un tel contexte, l'absence d'éducation, de repères artistiques, ne serait-ce qu'une simple initiation au goût, est totale. Les parents sont évidemment incapables de jouer ce rôle auprès de leurs enfants. Alors que l'art établit un jeu de correspondance, un effet miroir sur l'estime que l'on a de soi-même. C'est très important pour la construction d'une personnalité. D'une manière générale, je milite pour que l'art à l'école soit une nécessité, que l'on prenne davantage au sérieux cette matière.

Amélie de Bourbon

Le but de votre association est de resocialiser des personnes défavorisées par un contact avec l'art et une pratique des arts plastiques. En dehors de la dimension préventive de votre action, quelle place souhaitez-vous donner aux arts plastiques dans les écoles ?

Gérard Garouste

Aujourd'hui, l'art jouit d'une faible reconnaissance de la part de l'Éducation nationale. Tant que les coefficients au bac ne seront pas plus élevés, cela signifiera que l'art ne représente rien par rapport aux mathématiques. Je crois qu'il s'agit là d'une grave erreur. Ce sont des préjugés stupides car les études artistiques ont autant de débouchés que les mathématiques, dans l'artisanat, la publicité... Cette ignorance s'ajoute à un mépris total pour les métiers manuels. Qu'y a-t-il de plus beau qu'être ébéniste ? En plus, un ébéniste gagne bien sa vie. Je ne dis rien de plus que le mathématicien, René Thom, qui dit que l'on est fou de mettre des mathématiques à outrance dans la tête des enfants.

Amélie de Bourbon

À propos des relations parents/enfants, quels résultats avez-vous eu de vos ateliers d'écriture par exemple ?

Élisabeth Garouste

L'atelier d'écriture est un moyen de restaurer la relation entre les parents et les enfants, de leur donner des occasions de se retrouver et de parler ensemble. La dimension créatrice est primordiale. Les enfants et leurs parents peuvent raconter ce qu'ils veulent dans l'atelier d'écriture qui est supervisé par un écrivain. Il s'agissait l'année dernière de Ricardo Montserrat. Celui-ci avait déjà eu une expérience dans ce domaine socio-culturel : il avait réalisé un livre avec les chômeurs du Nord de la France. Comme il souhaitait travailler avec des enfants, Gérard Garouste lui a proposé de rejoindre La Source. L'écrivain demandait aux familles de travailler pendant la semaine et ils se retrouvaient le samedi pour relire leurs textes. Ils créaient ainsi une véritable histoire qui a été publiée dans un livre avec des illustrations. Il est très important pour nous qu'il y ait un aboutissement à ce travail : une exposition, un livre, une représentation. Les familles et les enfants se sentent ainsi revalorisés.

Gérard Garouste

Les parents sont fiers de voir que les ateliers valorisent le travail de leurs enfants à travers des expositions ou des livres. D'un autre côté cela aide les enfants à retrouver une relation normale avec leurs parents.

Amélie de Bourbon

Comment réagissaient les enfants pendant ces ateliers ?

Gérard Garouste

Nos ateliers de danse, de peinture, de littérature ne délivrent pas d'enseignement didactique comme à l'école. Nous n'apprenons pas aux enfants à attendre un résultat. Nos ateliers ont été conçus dans un esprit d'éveil, d'échange, et de spontanéité. Le rôle de l'artiste est donc très important, il doit être suffisamment doué et professionnel pour éveiller l'attention et l'envie des enfants. C'est pour cela que nous supervisons très attentivement la sélection des artistes qui viennent à La Source. Les stages de ces enfants à La Source doivent « déclencher » quelque chose.

Amélie de Bourbon

Quelles relations les enfants et les artistes nouent-ils ensemble ?

Gérard Garouste

Une grande partie des enfants qui viennent à La Source connaît des difficultés scolaires ou sociales. Mais ce ne sont pas les enfants qui posent problème à La Source. Les relations qu'ils ont avec les artistes sont excellentes et très naturelles. En revanche, très souvent, nous rencontrons davantage de difficultés avec les éducateurs.

Le projet social et artistique de La Source est assez nouveau : nous souhaitons recréer du désir à travers l'art afin qu'il n'apparaisse plus comme un luxe mais comme une nécessité. Cette démarche perturbe les adultes, ils sont mal à l'aise devant ces situations-là. Ils adoptent une posture moralisatrice, un peu « gendarme » alors qu'il s'agit de s'investir dans un projet de création. Les éducateurs n'ont pas été formés comme cela. Vous pouvez toujours dire que Fabrice Hybert a reçu le prix de la biennale de Venise, cela n'a aucun effet sur eux. Alors que cet artiste est un outil de travail formidable ! Si La Source n'a pas jusqu'ici accueilli davantage d'enfants c'est bien souvent parce que les éducateurs ne suivaient pas.

De ce point de vue-là, le parrainage de la CAF va être très utile. Le soutien de cette autorité reconnue par les pouvoirs publics nous donnera un certain crédit dans le département, cela rassurera les personnes qui ne comprennent pas d'emblée notre démarche.

Amélie de Bourbon

La méfiance que peut inspirer votre association n'est-elle pas le résultat de l'incompréhension du public pour l'art contemporain en général ?

Gérard Garouste

Il est vrai que les adultes qui viennent à La Source se méfient des créations de nos artistes. Même lorsqu'il s'agit de personnalité telle que Jean-Pierre Raynaud qui avait réalisé pour nous un mur en carreau de faïences. Ils sont déphasés car ils n'ont aucun moyen d'évaluer les œuvres tandis que les enfants sont émerveillés par la liberté des artistes.

En l'an 2000, le ministère de la Culture avait donné un budget aux régions de France pour qu'elles réalisent une œuvre d'art contemporaine. Nous nous étions débrouillés pour que Jean-Pierre Raynaud fasse son œuvre pour la région Haute-Normandie. Des conférenciers de Beaubourg sont venus à La Source pour expliquer l'œuvre.

Pour l'installation de l'œuvre de Jean-Pierre Raynaud, 5 000 enfants sont passés à La Source. Ils se sont ainsi sentis valorisés car ils connaissaient l'artiste et pouvaient en parler. Après avoir constaté que certains éducateurs et professeurs ne comprenaient pas notre démarche, nous avons mis en place des cours d'initiations à l'art contemporain.

Les enfants, eux, découvrent l'art contemporain qu'ils ne connaissaient pas et cela se passe toujours très bien. Mais il est vrai que les gens restent très conservateurs face à la création artistique. Pour eux, l'art est quelque chose d'élitiste.

C'est seulement aujourd'hui, alors que La Source existe depuis maintenant douze ans, que l'on commence à avoir des relations efficaces et substantielles avec les grandes institutions. Cela dit, je comprends que les gens soient prudents. L'art, c'est un peu comme la psychanalyse : il y a de tout lorsqu'il n'y a pas de règles.

Amélie de Bourbon

Comment choisissez-vous l'artiste qui va parrainer l'année à La Source ? Quelle est sa responsabilité ?

Gérard Garouste

Chaque année nous choisissons des artistes reconnus pour parrainer le travail des enfants à La Source. Nous devons frapper fort, car nous sommes une structure expérimentale. Pour lancer l'association nous avons demandé à Buren de nous rejoindre. L'artiste a la responsabilité du programme de l'année. Il réfléchit à un projet qu'il nous soumet et à des noms d'artistes qui pourront concevoir des ateliers. Nous pouvons lui faire des suggestions, demander à ce que les travaux soient tournés sur l'extérieur, etc.

Amélie de Bourbon

Quels résultats avez-vous pu constater sur les enfants ?

Gérard Garouste

Il est certain que ce type de programmes coûte de l'argent. L'art est un alibi pour qu'il y ait une relation entre un enfant et un adulte. Son aspect multiforme facilite le contact et s'adapte à toutes les personnalités. Il peut même aider à l'apprentissage de la lecture. J'ai plusieurs exemples de cela. Une année, nous avons fait venir des chorégraphes indiens d'Inde. Les enfants avaient appris à danser avec eux mais pour réaliser le spectacle et partir en Inde, ils devaient apprendre des textes. De nombreux enfants ne savaient pas lire et cela les avait motivés pour apprendre. Évidemment, il ne s'agit pas d'emmener un enfant en Inde à chaque fois qu'il ne peut pas lire. Mais il faut trouver le moyen de susciter ce désir chez l'enfant, afin que l'école ne soit pas une manière de résister mais au contraire une ouverture.

Nous avons plein d'exemples de ce type. Une autre fois, des enfants sont partis au Niger dans un village. Un garçon de quinze ans qui ne savait pas lire, ni écrire est revenu convaincu de devenir éducateur. Pour lui, ne pas savoir lire, c'était une façon de résister au monde des adultes.

Amélie de Bourbon

A-t-on remarqué des progrès scolaires significatifs sur ces enfants ?

Gérard Garouste

Les enfants qui sont passés par La Source ont connu des progrès scolaires. Cependant, nous souhaiterions qu'une évaluation soit faite de nos activités. Cela coûte cher et nous avons demandé au ministère des Affaires sociales de nous aider à réaliser cette étude.

En effet, certaines maîtresses d'écoles nous envoient des enfants qui ont des difficultés scolaires car elles nous connaissent de réputation. Malheureusement on ne peut pas s'occuper de tous les enfants en difficultés.

Nous avons besoin de davantage d'argent pour avoir plus d'éducateurs et pour prendre en charge un plus grand nombre d'enfants. Si les difficultés existent encore, le projet n'est pas remis en cause dans son fondement. C'est pour nous une évidence.

Amélie de Bourbon

Comment envisagez-vous l'extension de La Source ? Avec d'autres sites ou un site plus grand dans l'Eure ?

Gérard Garouste

Tout est prêt. C'est-à-dire que l'on a créé une super association qui gère d'autres associations. Chaque Source aurait son directeur, simplement elle doit respecter les statuts et la charte que nous avons rédigée. Pour le moment nous avons deux pôles : Villarceaux et La Guéroulde. Mais nous ne sommes pas trop pressés d'en créer d'autres. Ce que nous voulons, c'est développer davantage La Source-mère qui a besoin d'être renforcée.

Grâce au nouveau partenariat avec la CAF, nous allons avoir un nouvel espace, un théâtre, un studio de création qui demandait un investissement très important. Mais nous y croyons beaucoup. Nous avons commencé par développer notre concept avec la peinture parce que c'est ce qu'il y a de plus simple, de plus léger sur le plan du matériel. Mais ce n'est pas la discipline la plus efficace sur les enfants. La musique, la danse sont plus porteurs par exemple, car ce sont des travaux de groupe.

Le théâtre et la musique réclament des structures plus lourdes. En voyant que nous installions un théâtre, certains de nos partenaires nous ont demandé de travailler sur tout le département. Ainsi nous avons pu demander plus d'argent.

Amélie de Bourbon

Avez-vous été inspiré par d'autres associations lorsque vous avez créé La Source ?

Gérard Garouste

Il s'agit en réalité d'un état d'esprit. Pendant nos études, Elisabeth et moi avons été très sensibles à une école comme le Bauhaus qui sort un peu des structures classiques et qui demande aux élèves d'avoir une certaine responsabilité. Le design du Bauhaus dépasse de loin le propos esthétique. L'art est un espace de liberté qui enseigne un principe de vie. La confiance que je peux avoir dans un tel enseignement est sans doute à l'origine de la confiance que j'ai dans un projet comme La Source.

Amélie de Bourbon

L'art permet aux enfants de La Source d'exprimer leur originalité, leur singularité, il leur permet de s'individualiser. Et en même temps il les aide à s'intégrer aux autres, c'est un peu paradoxal. Comment avez-vous vécu ce paradoxe dans votre vie ?

Gérard Garouste

L'art touche aux deux extrêmes. Il éduque le désir.

Moi, je vis l'art comme un métier. Ni plus, ni moins. Il y en a qui le font bien ou mal. Mais pour moi, la peinture n'est pas un idéal, c'est un outil au service de quelque chose de plus important ; je ne vis pas pour peindre, je peins pour vivre.

C'est un superbe métier car mes recherches et mes études correspondent à mon occupation professionnelle. Mais je n'ai pas trop d'états d'âme par rapport à ce métier. Je me fis aux artistes que j'admire et qui ne sont pas des artistes romantiques. Je n'aime pas le romantisme dans l'art. Parmi les peintres classiques, j'apprécie particulièrement Velasquez qui était en même temps ambassadeur, et aussi Manet.

L'art pour l'art m'ennuie et je n'y crois pas. L'art pour moi est au service de quelque chose. Cela peut être au service d'une science, d'une philosophie

Amélie de Bourbon

Et même d'un engagement politique ?

Gérard Garouste

Pour moi, La Source est un engagement politique.

Amélie de Bourbon

La Source s'inscrit donc dans la continuité de votre création ?

Gérard Garouste

Absolument, mon atelier est un laboratoire. De ce laboratoire, qu'en sort-il ? Des œuvres qui sont accrochés chez les collectionneurs, dans les musées, à La Source. Je suis en train de créer une tapisserie pour Aubusson, et en même temps je suis en train d'essayer de créer un atelier

de marionnettes pour La Source : c'est la même dynamique. J'ai d'ailleurs refusé de créer un décor d'opéra afin d'être plus disponible pour La Source. À choisir entre les deux, je préfère consacrer mon temps à la sélection des artistes qui viennent à La Source.

Amélie de Bourbon

Vous pourriez vous contenter d'être président d'honneur...

Gérard Garouste

La Source ne dépend pas que de moi mais de toute une équipe. Je ne suis qu'un maillon.

Mais il est vrai que je me sens très impliqué. Il ne s'agit pas d'un alibi moral. Je ne situe pas mon action dans le registre de la morale mais de la citoyenneté au sens platonique du terme. Pour moi, cet engagement n'est pas de l'ordre de la morale mais de la responsabilité. Je ne veux pas me défilier du rôle que j'ai à jouer.

Amélie de Bourbon

L'expérience de La Source peut-elle s'étendre à une autre catégorie de la population comme les personnes âgées, les handicapés, ou n'est-elle tournée que vers les enfants ? Avez-vous un objectif précis sur ce point ?

Gérard Garouste

Il faut avoir un objectif précis car on ne peut pas tout faire. À La Source, nous nous concentrons sur les enfants en difficultés. Mais nous avons aussi des ateliers pour handicapés. Car il y a des échanges entre associations. On se « dépanne » les uns les autres, sans que cela fasse nommément partie de notre programme. Il n'est pas évident pour des artistes de se retrouver avec des handicapés graves. Nous pourrions envisager que des personnes âgées donnent des cours aux enfants...

Nous avons choisi de nous retirer un peu des structures de l'éducation nationale pour nous investir davantage sur les adultes, du côté de la parentalité. Nous serons donc amenés à travailler davantage avec eux.

Amélie de Bourbon

Quels ont été les principaux obstacles auxquels vous vous êtes heurtés au moment de la création de votre association ?

Gérard Garouste

On nous a suspectés de beaucoup de choses. Comme il ne nous était pas difficile de rencontrer des hommes politiques, on nous soupçonnait de faire preuve de parisianisme, de vouloir nous donner bonne conscience. Nos démarches soulevaient un certain mépris.

Aujourd'hui, le président du conseil général est conquis par notre attitude : il trouve qu'une action comme la nôtre est très bénéfique pour le département. La démarche récente de la CAF a aussi légitimé nos activités. Ils ont avancé tout doucement : ils ont commencé par nous donner des subventions qui sont devenues de plus en plus larges. Aujourd'hui, ils nous proposent davantage que des subventions, c'est-à-dire un partenariat très solide sur le département. C'est une étape importante.

Au fond, je trouve assez normal que les choses mettent autant de temps à s'organiser. Notre projet peut sembler ambitieux à des personnes qui vivent dans un tout autre monde. Je pense en particulier à l'attitude d'un inspecteur qui contrôle les activités d'un instituteur détaché de l'éducation nationale pour travailler à La Source. Cet instituteur a comme consignes d'organiser des classes artistiques avec des élèves qui viennent de l'extérieur mais aussi de monter un programme de travail entre les classes extérieures et celles spécifiques à La Source. Pour autant, il n'a pas le droit de travailler avec les enfants qui sont en grandes difficultés et de faire un rattrapage scolaire, parce que ce n'est pas le rôle de La Source.

Je n'ai compris que cette année à quel point l'inspecteur et moi étions dans des mondes différents. Nous étions face à face sans nous

comprendre : d'un côté, je suis peintre, je veux aider l'enfant en difficulté, quel qu'il soit ; de l'autre, l'inspecteur qui ne veut pas prendre des responsabilités inconsidérées et souhaite qu'un travail extrêmement rigoureux soit fait. Cette année les choses vont changer. Heureusement, l'instituteur en question a les diplômes nécessaires pour travailler avec ces enfants en difficultés. Mais il y aura aussi des inspections de l'académie, des contrôles, etc.

Amélie de Bourbon

Votre célébrité a-t-elle davantage aidé ou desservi votre association ?

Gérard Garouste

Les deux. Le fait d'exister dans le milieu de la peinture nous a beaucoup aidés par rapport aux structures culturelles. Par contre, nous ne sommes pas encore parvenus à rendre La Source totalement autonome par rapport à ses membres fondateurs. Le but à atteindre est bien sûr que La Source puisse se suffire à elle-même. Lorsque La Source sera suffisamment impliquée dans le système qui existe déjà, d'autres associations du même type pourront se créer sur ce modèle un peu partout en France.

Amélie de Bourbon

Pourquoi avez-vous choisi le mot source ?

Gérard Garouste

Une source est à l'origine des choses. À l'origine des problèmes de l'adulte.

Mais il y a un seul défaut : ce nom est très répandu parmi les associations !

Table des matières

| | |
|--|----|
| PRÉFACE | 5 |
| de Claude Capelier | |
| « POUR UNE REFONDATION DE LA POLITIQUE CULTURELLE DE LA FRANCE : L'EXEMPLE DU MÉCÉNAT D'ENTREPRISES » | 7 |
| Interview de Jacques Rigaud | |
| Comment refonder la politique culturelle de la France ? | 8 |
| Le développement du mécénat d'entreprise en France | 24 |
| COMMENT VALORISER L'EXCELLENCE DANS LES MÉTIERS D'ART ? ... | 45 |
| Par Pierre Baqué | |
| PREMIÈRE PARTIE | |
| ENTRE LE « FONDAMENTAL » ET « L'APPLIQUÉ », LA CASSURE | 57 |
| 1. Le fondamental et l'appliqué dans la recherche scientifique | 57 |
| 2. Le fondamental et l'appliqué dans les arts du visuel | 58 |
| DEUXIÈME PARTIE | |
| LE FONDAMENTAL ET L'APPLIQUÉ DANS LES FORMATIONS ARTISTIQUES | 59 |
| 1. Les formations artistiques dans le secteur de l'éducation nationale | 59 |
| 2. Les formations artistiques dans le secteur de la culture | 81 |
| 3. Les formations artistiques dans le secteur de l'apprentissage | 87 |
| 4. Les formations artistiques dans le secteur relevant du privé | 88 |

| | |
|--|-----|
| TROISIÈME PARTIE | |
| PROPOSITIONS POUR UNE REVALORISATION DES MÉTIERS D'ART ET DES FORMATIONS QUI Y CONDUISENT | 91 |
| 1. Les métiers d'art : un prestige à retrouver | 91 |
| 2. L'enseignement des métiers d'art : une image brouillée, un statut minoré. | 94 |
| 3. Propositions pour changer réalité et image de l'enseignement des métiers d'art | 96 |
| 4. Un projet concret d'enseignement d'excellence dans le domaine des métiers d'art | 110 |
| | |
| CONCLUSION | 115 |
| | |
| ANNEXES | 119 |
| Annexe I – « Éléments d'information » | 119 |
| Annexe II – « Éclairages complémentaires » | 135 |
| | |
| LA RÉINSERTION SOCIALE PAR LES ARTS | 147 |
| Entretien avec Gérard Garouste | |