

N° 47 Hiver 2016

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

Médiation : l'an zéro ? Jean-Pierre Saez / Pour une politique *culturelle* de l'accès Xavier North / Du cluster à la scène : l'encastrement des activités artistiques dans le territoire Dominique Sagot-Duvaurox / Scène, scènes, essaimage d'un mot Marcel Freydefont / La scène comme outil d'analyse en sociologie de la culture Gêrôme Guibert / Le potentiel inexploité des arts de la rue à Marseille : une chance pour la future Métropole ? Jean-Sébastien Steil / Éthique punk DIY vs éducation populaire. Analyse de l'émergence et de la persistance d'une scène musicale locale Sandrine Emin, Gêrôme Guibert, Emmanuel Parent / Penser la métropole à « l'âge du faire » : création numérique, éthique *hacker* et scène *culturelle* Charles Ambrosino, Vincent Guillon /

dossier coordonné par Dominique Sagot-Duvaurox

CULTURE ET CRÉATIVITÉ : LES NOUVELLES SCÈNES

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

JAMES V. BURGER

SOMMAIRE

ÉDITO (1 – 2)

p.1 : Jean-Pierre Saez
Médiation : l'an zéro ?

DÉBATS (3 – 7)

p. 3 : Xavier North
Pour une politique *culturelle* de l'accès

CULTURE ET CRÉATIVITÉ : LES NOUVELLES SCÈNES

DOSSIER (9 – 89)

Dossier coordonné par
Dominique Sagot-Duvauroux

1^{ÈRE} PARTIE : LE CONCEPT DE SCÈNE

p.10 : Dominique Sagot-Duvauroux
**Du cluster à la scène : l'encastrement
des activités artistiques dans le territoire**

p.14 : Marcel Freydefont
Scène, scènes, essaimage d'un mot

p.17 : Gêrôme Guibert
**La scène comme outil d'analyse
en sociologie de la culture**

p.21 : Jean-Sébastien Steil
**Le potentiel inexploité des arts de la rue
à Marseille : une chance pour la future
Métropole ?**

p.26 : Sandrine Emin, Gêrôme Guibert,
Emmanuel Parent
**Éthique punk DIY vs éducation populaire.
Analyse de l'émergence et de la persistance
d'une scène musicale locale**

p.31 : Charles Ambrosino, Vincent Guillon
**Penser la métropole à « l'âge du faire » :
création numérique, éthique *hacker*
et scène culturelle**

2^È PARTIE : LA MISE EN SCÈNE DE LA VILLE

p.37 : Marcel Freydefont
Architectes et urbanistes réfractaires

p.40 : Dialogue entre Alexandre Chemetoff
et M. Freydefont
Les possibilités d'un « dépaysement »

p.44 : Dialogue entre Maud Le Floc'h
et M. Freydefont
Arts et aménagement des territoires

p.48 : Emmanuelle Gangloff
**La scénographie urbaine, émergence
d'une fonction**

p.53 : Entretien avec François Delarozière
par E. Gangloff
**Du spectacle à l'aménagement urbain,
des machines pour transformer la ville**

p.57 : Jérémie Molho, Hêlène Morteau
**Du cluster culturel à la scène ? Glissements
sémantiques dans le cas nantais**

p.62 : Entretien avec Jean-Luc Charles
par H. Morteau et D. Sagot-Duvauroux
**Le Quartier de la Création à Nantes :
un laboratoire des transformations
des politiques urbaines**

3^È PARTIE : LES SCÈNES ET LEURS PUBLICS

p.66 : Danielle Pailler et Caroline Urbain
**Scènes, hors scènes, (non)publics :
comment faire œuvre(r) ensemble artistes,
professionnels de la culture, acteurs du
champ social et citoyens ?**

p.71 : Entretien avec Catherine Bizouarn
par D. Pailler et C. Urbain
**Les liens au public depuis une scène
nationale**

p.73 : Entretien avec Sébastien Boisseau
par D. Pailler et C. Urbain
**Du hors-scène vers la scène : la musique
jazz improvisée s'invite au salon.
L'expérimentation participative du « salon »**

p.76 : Jérôme Binet
**« L'important c'est de participer »,
reste à savoir comment**

p.80 : Entretien avec des comédiens de la
troupe du NTP par C. Mousseau-Fernandez
Le Nouveau Théâtre Populaire : une utopie ?

p.84 : Entretien avec Xavier Massé
par D. Sagot-Duvauroux
**Comment faire d'un festival un acteur
permanent d'une scène urbaine ? L'exemple
de *Premiers Plans* à Angers**

p.87 : Chloé Langeard
**Des scènes artistiques à l'épreuve de
l'évaluation. Ce que révèle l'impératif
évaluatif dans le secteur artistique et culturel**

BIBLIO (91 – 98)

p.91 : Anne Gonon
Une fabrique d'histoires

p.94 : Laura Brochet
Décrypter, comprendre et maîtriser sa présence en ligne

p.96 : Maria Elena Santagati
**Culture, territoires et développement : des implications hétérogènes
Pratiquer la musique dans Dêmos : un projet éducatif global ?**

MÉDIATION : L'AN ZÉRO ?

Chaque journée est une leçon de la crise des médiations que nous traversons. Il suffit d'allumer son ordinateur, de fréquenter un tant soit peu Internet, quelque réseau social, d'allumer la télé, de considérer le spectacle de l'information, ou plus simplement celui du quotidien, de s'observer soi-même dans ses pratiques sociales pour aboutir à ce constat.

Le diagnostic n'est pas nouveau mais les symptômes s'aggravent. Paradoxe : bien des ressources pour conjurer cette crise sont disponibles quoiqu'insuffisamment exploitées ou reconnues. Mais le fait est : toutes les médiations sont en crise, qu'elles soient politique, éducative, sociale, culturelle, morale même en un certain sens. Pour Marcel Gauchet, cette crise de la médiation « concerne l'ensemble des structures, des institutions, des organisations qui remplissent une fonction d'intermédiaire entre la demande individuelle et l'offre collective au sein de l'espace public... ». On pourrait ajouter qu'elle est le signe d'une société débordée par l'accélération des transformations et des mutations qu'il faut à la fois affronter, assumer et réguler. D'autre part, elle traduit notre difficulté à enrichir notre conception de la médiation, c'est-à-dire à élargir le cercle des médiateurs, à développer nos relations : nous sommes tous des médiateurs, nous avons tous besoin de médiation, comme individus, dans nos métiers.

Du côté de la médiation politique, les difficultés trouvent leur origine dans de multiples sources : essoufflement du système politico-institutionnel ; affaiblissement des pouvoirs démocratiques traditionnels contrecarrés par des entités économiques qui s'émancipent du droit commun ; temporalités de la démocratie représentative bousculées par de nouvelles mobilisations citoyennes, par la contestation du fait majoritaire ou la défiance envers les élus.

Dans la « société de l'information », espace du temps pulvérisé, les chaînes d'information continue ont fait le choix du spectacle de l'information au détriment de la connaissance. Elles apparaissent de plus en plus comme des machines sans cerveau dont la principale fonction est de transmettre des nouvelles stroboscopiques. Dans l'espace mitoyen de la communication, il faut aussi considérer les multiples effets de l'Internet. L'un des plus puissants et des plus ambivalents est précisément de supprimer les médiations. Internet est certes un lieu de partage, de formation, de mise en relation, mais il constitue aussi un médiateur sans éthique, un forum de forums de commentateurs où le pire le dispute au meilleur, sans le moindre filtre. Toute politique de l'éducation ne peut s'élaborer qu'en tenant compte de cette réalité et les enseignants doivent totalement réinventer leur fonction de médiation dans ce contexte. Comment travailler avec cette donne numérique, redonner du recul, de la distance, contribuer au développement des capacités critiques de chacun ? Voici le défi compliqué et exaltant dans lequel l'enseignement est engagé.

Sur le plan sociétal, des vannes se sont ouvertes au point que l'on peut entendre s'exprimer, sans honte, des expressions de haine de l'autre, comme si elles pouvaient être légitimes. Combien de médiations ont manqué pour en arriver là ? S'il est vrai, comme le soutient Marcel Gauchet, que ce qui est au principe de cette crise, « c'est le phénomène d'individualisation qui travaille nos sociétés et qui remet en question l'ensemble des rapports sociaux et des structures collectives », alors les médiations instituées ne sont pas seulement en cause. La responsabilité de chacun ou de chaque groupe social est aussi engagée. Pour contrer ce délitement que l'on ne peut pas vraiment ignorer, nous savons qu'il nous faut agir ici et maintenant, depuis chez soi, mais aussi sortir de chez soi, de ses cercles relationnels, aller au devant du

monde, puisque nous sommes tous des médiateurs. Cela n'exempte pas pour autant de renforcer ou d'inventer les politiques de médiation correspondant aux besoins du temps actuel. Et ces politiques doivent travailler à la conjugaison des responsabilités collectives et individuelles.

Pour refaire société, ce qui apparaît évident aujourd'hui, c'est la nécessité d'agir auprès de toutes les populations, dans les campagnes qui ont peur de l'étranger qu'elles n'ont jamais vu, dans les périphéries des métropoles comme dans les centres urbains ou les quartiers paupérisés, auprès des jeunes désœuvrés pour que cesse le décrochage social et symbolique à l'œuvre depuis des décennies (!), mais pas seulement auprès des jeunes. Le champ culturel a une place éminente à prendre dans cette bataille parce qu'il dispose de ressources incomparables. C'est le sens de *L'appel de Nantes*¹, lancé par une vingtaine d'associations et de réseaux d'acteurs culturels qui déclarent : « Comme tout acteur de la société civile, nous avons une responsabilité : porter les valeurs essentielles du "vivre ensemble" ».

Pour rendre concret cet engagement, la médiation est un outil et un moment qu'il convient de situer dans une perspective plus large encore, celle de la transmission. *L'appel de Nantes* précise ainsi : « Sans la transmission des savoirs et de la connaissance, sans la confrontation avec les œuvres de l'esprit, sans la mise en perspective des différentes identités culturelles, sans la possibilité pour chacun d'exercer une pratique artistique et d'avoir la vie culturelle de son choix, la démocratie s'expose aux dangers des forces régressives ».

L'expérience acquise en matière de médiation permet aussi de faire évoluer le débat et les pratiques : il s'agit notamment de faciliter la transmission, mais comment le faire sérieusement sinon dans une posture fondée sur l'écoute, le dialogue et la reconnaissance et non dans un esprit de condescendance, de démonstration ou de livraison d'un prêt-à-penser ? Plus encore, le temps de la médiation qui est appelé à se développer doit pouvoir conjuguer, comme cela est très bien dit dans cette livraison de *l'Observatoire*, une approche descendante, ascendante et horizontale². Descendante pour poursuivre le travail de sensibilisation des publics et d'élargissement de la participation à la vie culturelle ; ascendante, pour tirer partie de toute compétence ; horizontale, pour bénéficier de l'expérience de tout pair, de tout professionnel ou acteur d'autres champs. Ainsi, il ne suffit pas d'appeler à une organisation plus transversale des politiques publiques, encore faut-il, par exemple, que les professionnels de la culture, pour sortir de leur milieu (et vice versa) et engager des coopérations avec d'autres mondes sociaux, soient accompagnés dans cette démarche coopérative, que des passeurs soient identifiés pour faciliter les liens.

Élargir les stratégies de médiation, élever le niveau de la médiation, élever la considération pour la médiation : voici à notre sens trois lignes de réflexion et d'action à approfondir dans le champ artistique et culturel comme dans toute autre sphère de la société. La médiation a pour objet de contribuer à élargir les repères de chacun ou d'en acquérir de nouveaux. Elle représente un besoin de fond pour donner toute sa chance au vivre ensemble. Dans le domaine artistique et culturel, pour demeurer vivante et dynamique, elle doit se nourrir constamment d'actes de création et d'œuvres. Tout comme la politique culturelle est une politique de fond, qui doit en même temps être réinventée en permanence. Or, les politiques culturelles, tout particulièrement au niveau territorial, n'ont jamais été aussi fragilisées qu'aujourd'hui. Tout ce que l'on détricote, tout ce que l'on détruit aujourd'hui sera payé au centuple : moins de lien social, moins de nourritures imaginaires, moins de repères, moins de sens, moins de développement humain, moins d'emplois, moins de rayonnement, moins de République.

Jean-Pierre Saez

Médiation : l'an zéro ?

NOTES

1- *L'appel de Nantes*, BIS, 21 janvier 2016.

2- Cf. Danielle Pailler et Caroline Urbain, p. 66.

POUR UNE POLITIQUE CULTURELLE DE L'ACCÈS

Xavier North

« ...Œuvrer pour que tous les enfants de France aient accès à ces merveilles de l'art et de la culture... à cette ouverture sur la curiosité des belles choses du monde » : telle était la ligne de force qu'Aurélie Filippetti – première ministre de la Culture et de la Communication du quinquennat de François Hollande – s'était promis de suivre, en prenant ses fonctions rue de Valois. Loin de remettre en cause cette ambition, son successeur, Fleur Pellerin, a fait de l'éducation artistique et culturelle l'une de ses priorités, dans le cadre plus général d'une politique visant à « repenser l'accès à la culture des nouvelles générations ».

Depuis le plan Lang-Tasca pour l'éducation artistique (décembre 2000), « l'EAC » (le thème de l'éducation artistique et culturelle a été érigé en acronyme) est, depuis quinze ans, le marqueur d'une politique culturelle de gauche, les gouvernements de droite ayant succédé à Lionel Jospin – si l'on excepte un bref retour de flamme de la part des ministres Xavier Darcos et Christine Albanel¹ – ayant donné le sentiment d'en avoir abandonné le projet. Mais que faut-il entendre par ce terme ? Dans le discours officiel, deux visions s'expriment, qui ne parviennent pas toujours à s'articuler l'une à l'autre.

Dans sa définition la plus large, celle-là même que retiennent les ministres chargés d'en vanter les bienfaits, l'éducation artistique et culturelle n'est pas conçue comme « un secteur parmi d'autres » à côté des différents domaines d'intervention « transversaux » du ministère de la Culture (la transmission des savoirs, la recherche, les politiques en faveur des « publics éloignés de la

culture », etc.) : parce qu'elle vise au contraire à donner un sens à l'ensemble des politiques culturelles et artistiques, et à les rassembler au sein d'un grand projet mobilisateur, elle se confond en réalité avec un objectif de démocratisation de la culture. Ses promoteurs rappellent d'ailleurs qu'elle figure implicitement dans le texte fondateur du ministère : « [...] rendre *accessibles* les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français... » (André Malraux). L'éducation artistique et culturelle est dès lors un processus sans fin, qu'il n'y a aucune raison de réserver à un public jeune, puisqu'à tous les âges de la vie peuvent s'exprimer des besoins culturels, et la finalité des politiques publiques est de contribuer à les susciter pour ensuite y répondre aussi largement que possible.

Dans son acception la plus étroite, la fameuse « EAC » est d'abord l'affaire de l'école, où il s'agirait de « faire entrer l'art », « de la maternelle à l'université » – sous la

forme généreuse d'un « parcours artistique et culturel » qui permettrait aux jeunes, comme le souhaite l'actuelle ministre de l'Éducation nationale, « de rencontrer des artistes, de pratiquer un art, d'aller voir des œuvres pendant leur scolarité² ». Contrairement à l'approche qui prévaut ailleurs en Europe, et notamment en Italie, l'éducation artistique et culturelle ne saurait de ce fait être confondue avec l'histoire des arts, ni a fortiori de l'art dans ses formes traditionnelles (dans la pratique : la peinture et la sculpture plus que celle de la musique ou du théâtre). Loin de se réduire à un enseignement disciplinaire, elle repose sur ces trois piliers que sont la fréquentation des œuvres, le dialogue avec l'artiste, et la pratique artistique proprement dite. Mais parce qu'elle a pour théâtre privilégié le système éducatif, elle concerne prioritairement la jeunesse, qu'il s'agit en quelque sorte d'initier et de préparer à acquérir les rudiments d'une « citoyenneté culturelle », susceptible ensuite de s'exercer tout au long de l'existence.

“La notion d'accès [...] permet non seulement de conjuguer démocratie culturelle et modernité technologique, mais aussi, et peut-être surtout, de dépasser l'antinomie entre l'offre et la demande.”

Ballottée entre les ministères de la Culture et de l'Éducation nationale, hésitant entre deux définitions, l'éducation artistique et culturelle peine à trouver son centre de gravité et, plus encore peut-être, à donner des résultats probants, même s'il est sans doute trop tôt pour évaluer les retombées d'une telle politique, compte tenu surtout des à-coups qu'elle a subis au cours des quinze dernières années. Dans sa définition la plus large, elle trouve en effet ses limites dans celles-là même que rencontrent les efforts de démocratisation, dont toutes les études montrent qu'ils n'ont pas réussi à corriger de manière significative les inégalités sociales d'accès à la culture³. Dans son acception restreinte, elle se heurte aux obstacles, qui ne sont pas que budgétaires, pour faire entrer l'art à l'école, à la faveur d'une réforme des rythmes scolaires qui tend à reléguer l'art à la périphérie du temps consacré aux apprentissages fondamentaux. Son grand mérite est cependant d'avoir mis en évidence une notion dont tout laisse penser qu'elle est appelée à devenir centrale dans les politiques culturelles.

À prendre une vue cavalière sur un demi-siècle de politiques publiques, en effet, on ne peut manquer d'être frappé par une série d'inflexions. Alors que dans le triptyque qui caractérise le champ culturel (l'œuvre, le créateur, le public), Malraux avait choisi de mettre en valeur l'œuvre artistique, Jack Lang le *créateur* et les ministres qui lui succédèrent, le *public* – dans une tentative de « démocratisation de la culture » qui, dans ses meilleurs

moments, a pris la forme d'une politique de l'offre et, dans les pires, d'une politique de la demande (la lettre de mission de Nicolas Sarkozy à Christine Albanel⁴ est à cet égard très significative) – le moment paraît venu d'introduire un quatrième terme qui permette de prendre en écharpe les trois autres, et de centrer résolument une nouvelle politique culturelle sur la notion d'accès. De considérer que, dans la définition programmatique de Malraux, le mot-clé est bien l'adjectif « accessible ».

CONSTRUIRE LA NOTION D'ACCÈS

La notion d'accès mérite aujourd'hui une attention particulière dans la mesure où elle permet non seulement de conjuguer démocratie culturelle et modernité technologique (l'univers du numérique en est inséparable), mais aussi, et peut-être surtout, de dépasser l'antinomie entre l'offre et la demande (c'est-à-dire de sortir d'une logique strictement économique où l'air du temps contribue, dans les politiques publiques, à enfermer la « gestion de la culture »), et de renvoyer dos à dos « culture pour tous » et « culture pour chacun⁵ » en désignant le point d'application à privilégier dans les politiques publiques : non pas l'œuvre (dont il faut aussi favoriser la création), non pas l'artiste (dont il faut aussi permettre l'épanouissement), non pas le public (dont il faut aussi favoriser l'élargissement) mais la *médiation* avec l'œuvre et l'artiste.

Mais de quel « accès » s'agit-il ? Dans son essai *L'âge de l'accès*⁶, l'économiste Jeremy Rifkin observe que nous vivons dans un monde de surconsommation où nous avons (au moins potentiellement, et à la condition bien sûr d'en avoir les moyens) accès à tout, dans un univers marchand pléthorique. Dans cet univers saturé d'objets, qui se remplacent rapidement les uns les autres, le consommateur vient chercher non pas un produit, dont la possession matérielle lui est de plus en plus indifférente, mais une expérience. De même aujourd'hui, le numérique nous permet d'entrer en contact (au moins virtuellement) avec toutes les œuvres, dans lesquelles il nous est en théorie loisible de puiser une émotion éphémère, sans que nous en soyons nécessairement les détenteurs – ce qui ne fait pas pour autant de nous des citoyens « cultivés ». Jamais dans l'histoire de l'humanité, un individu n'aura eu accès, et le plus souvent librement, à autant de « méga-données » culturelles sur les réseaux informatiques, dont les performances doublent chaque année : numérisées, les œuvres picturales ou musicales, notamment, se comptent désormais par millions. Alors qu'elles sont à la disposition de chacun, a-t-on observé une augmentation généralisée du « niveau culturel » des populations ?

Que le public vienne chercher dans l'objet une expérience, et dans l'œuvre une émotion – c'est-à-dire quelque chose qui les dépasse et qui leur donne un sens – laisse néanmoins penser qu'une

politique culturelle ne peut se réduire à une politique de l'accès, sans quoi les fournisseurs d'accès à Internet seraient voués à en être les principaux acteurs, même s'ils doivent à l'évidence y prendre toute leur place. Elle ne vise pas non plus à rendre l'œuvre « accessible » en la simplifiant, en gommant sa singularité ou en émoussant sa capacité d'ébranlement. Une politique de l'accès ne devient « culturelle » qu'à partir du moment où elle permet de donner un « accès éclairé », discriminant ou critique à l'œuvre artistique dans sa capacité à émouvoir – et d'abord, à partir du moment où elle permet de *distinguer une œuvre d'un produit*, ou plus exactement de percevoir, ou de discriminer *ce qui, dans un produit, relève d'une œuvre de l'esprit* (car il peut y avoir beaucoup d'esprit dans une paire de bottes ou le galbe d'un gratte-ciel, et fort peu dans un film, un livre ou une émission de télévision).

Or les politiques françaises de la culture ne sont pas spontanément incitées à s'engager dans cette voie, pour des raisons qui tiennent aux effets pervers produits par quelques-uns de leurs dogmes les plus solidement ancrés, toutes sensibilités confondues. Le protectionnisme à peine déguisé de « l'exception culturelle » (mais parfaitement explicité par la « Convention sur la *protection* et la promotion de la diversité des expressions culturelles » qui la soutient juridiquement) a eu pour effet de rabattre la notion d'œuvre sur une certaine catégorie de produits : les « biens culturels », la vidéo d'un sketch de Jean-Marie Bigard pouvant être considérée comme relevant de la culture, mais non pas un objet utilitaire qui peut pourtant avoir une valeur esthétique. Le double mouvement de marchandisation de la culture, à laquelle donne lieu le développement des industries culturelles, et de « culturalisation de la marchandise » (Gilles Lipovetsky⁷), qui vise à produire des désirs à partir des objets grâce à des techniques artistiques, contribue à brouiller encore un peu plus les frontières entre ce qui est culturel ou artistique, et ce qui ne l'est pas.

Par ailleurs, les industries que ces politiques ont heureusement permis de soustraire à la concurrence internationale ont pris une importance à la mesure de la place qu'elles occupent désormais dans les pratiques culturelles des Français : symptomatique⁸ est à cet égard la disparition d'une direction du livre à part entière, au profit d'un service noyé dans une vaste « direction des médias et des industries culturelles », dont l'intitulé fait oublier que le livre, comme le cinéma, n'est *pas seulement* une industrie (bien qu'il en soit une *aussi*), mais le lieu immatériel où se dépose, se sédimente et se laisse déchiffrer l'expérience humaine.

Plus généralement, et dans le souci d'obtenir les financements nécessaires à son développement, la culture tend à se légitimer par son impact économique, sa contribution au PIB et à l'emploi, au risque d'entrer en concurrence avec d'autres secteurs et de négliger ce qui justifie profondément que l'on mène une politique en sa faveur, à savoir qu'elle rassemble – selon la définition canonique qu'en donne l'UNESCO – « l'ensemble des valeurs, des traditions, des pratiques et des œuvres qui permettent à un individu de donner un sens à son existence », autrement dit qu'elle est une réponse gratuite à des besoins non matériels, étant à elle-même sa propre fin, ou encore qu'elle a une valeur non marchande et pas seulement un coût ou un prix.

Enfin, le refus légitime de hiérarchiser entre les différentes formes de création – et surtout pas, *horresco referens*, entre culture populaire et culture savante, « haute culture » et « culture de masse » (le ministre

chargé de la Culture se défendant d'être « l'arbitre des élégances ») – ne contribue pas à ouvrir les yeux du public sur ce qui mérite d'être promu et sur ce qui ne le mérite pas, sur la distinction qui peut être faite entre un texte de journal et un texte littéraire, entre une simple production visuelle ou sonore et une authentique œuvre d'art (étant entendu que toute création peut en principe prétendre à ce statut), le parti ayant été implicitement pris, une fois pour toutes, de cesser de s'interroger sur leur qualité intrinsèque pour mieux favoriser l'émergence de nouveaux talents.

Pourtant, la notion d'accès peut contribuer à renouveler les politiques culturelles, et leur redonner le sens qui paraît aujourd'hui leur faire défaut, si on veut bien la croiser avec la notion de « goût » (telle que Hannah Arendt peut nous aider à la penser⁹), c'est-à-dire avec la capacité d'apprécier non pas ce qui est beau « en soi », mais ce qui mérite d'être pratiqué, valorisé, conservé ou transmis, de manière à être soumis au jugement esthétique nécessairement subjectif de chacun dans l'espace public. C'est ici qu'interviennent les pouvoirs publics, non pas pour arbitrer entre le beau et ce qui ne le serait pas – et promouvoir ainsi une « culture officielle », comme on leur en fait parfois le grief – mais pour organiser les conditions dans lesquelles des prescripteurs peuvent en débattre librement, proposer au public références et repères, fussent-ils antagonistes ou contradictoires. Si elle veut répondre à l'attente de nos concitoyens, une politique culturelle exigeante ne saurait se contenter d'être une politique d'accès à la culture, et la notion d'accès ne suffit pas à la résumer : il faut mener une politique *culturelle de l'accès, il faut « cultiver l'accès ».*

“Une politique de l'accès ne devient « culturelle » qu'à partir du moment où elle permet de donner un « accès éclairé », discriminant ou critique à l'œuvre artistique dans sa capacité à émouvoir.”

QU'EST-CE QUE CULTIVER L'ACCÈS ?

Une politique culturelle de l'accès nous renvoie ainsi à l'éducation culturelle et artistique, qui ne repose pas seulement sur la confrontation vivante avec les œuvres (sur laquelle Malraux voulait fonder l'action culturelle, sans qu'il y ait besoin de médiation) ou sur la pratique artistique (que Jack Lang souhaitait, en valorisant la figure du créateur, introduire dans la vie quotidienne), mais fait intervenir aussi, en construisant le regard sur les œuvres, le discernement ou la faculté de juger (c'est son aspect « cognitif »).

À vrai dire, cette dernière composante de l'éducation culturelle et artistique n'est pas à mettre sur le même plan que les deux autres, car elle en est la clé de voûte ou la pierre angulaire. La culture ne peut offrir ce « soudain élargissement du monde » où Henri Michaux¹⁰ voyait l'essentiel de la poésie (étant entendu que cet « impondérable » « peut se retrouver dans n'importe quel genre »¹¹), elle ne peut nous donner des clés pour comprendre notre destin individuel ou collectif et le maîtriser, elle ne peut être un outil d'émancipation, que si les dispositifs de médiation qu'il importe de mettre en place jouent pleinement leur rôle. Il s'agit en effet, non pas seulement de mettre un public en contact avec des productions culturelles alors même qu'il peut en être éloigné par la

“Alors que l'école vise à donner prioritairement accès à un savoir, une politique culturelle de l'accès fait le pari qu'il est possible de « cultiver l'accès », non seulement à l'école, mais aussi en dehors de l'école, à différents âges de la vie.”

géographie ou la discrimination sociale, mais de lui donner un véritable accès à l'œuvre, pour qu'il ait les moyens de la comprendre, de la vivre, voire de la produire ou de la reproduire en l'interprétant. Les politiques de développement des publics se fourvoient si elles ne visent qu'à augmenter le nombre de lecteurs, de visiteurs ou de spectateurs. Comme l'écrit souvent Barbara Cassin¹², gardons-nous de faire de la qualité « une propriété émergente de la quantité ».

Cette ambition a d'abord et naturellement pour théâtre l'école, puisqu'« élever » le citoyen est au cœur de ses missions, et peut s'exprimer par un enseignement de l'histoire des arts, préalable sans doute indispensable à la constitution d'une culture humaniste, à condition que cet enseignement autorise et même implique le croisement des disciplines, mêlant la théorie et la pratique (la lecture d'un tableau ou le déchiffrement d'un film, qui relèvent aussi de l'histoire ou de la philosophie, et un atelier d'écriture, par exemple). On apprend à ne pas se laisser submerger par les images en apprenant à déchiffrer un texte, à résister au choc des photos en mesurant le poids des mots, et vice versa. L'analyse textuelle prépare utilement à la compréhension des images, tout comme la pratique artistique peut contribuer à l'intelligibilité d'un texte littéraire ou philosophique.

Mais alors que l'école vise à donner prioritairement accès à un savoir, une politique culturelle de l'accès fait le pari qu'il est possible de « cultiver l'accès », non seulement à l'école, mais aussi en dehors de l'école, à différents âges de la vie (même si c'est à l'époque où se construit une personnalité qu'elle a une chance de produire le plus d'effet) et que l'on peut accompagner l'école dans son travail d'éducation, de transmission de connaissances et de compétences, par une expérience réfléchie de la réception ou de la création artistiques. Prolonger le « faire connaître » par un « faire aimer »... C'est ce qui justifie le développement, dans la plupart des institutions culturelles, de projets éducatifs visant à éclairer, en les replaçant dans leur contexte, les œuvres mises à la disposition du public.

POUR UN ACCÈS CULTIVÉ AUX ŒUVRES : DES PISTES À EXPLORER

Peu important à vrai dire les champs où une politique culturelle de l'accès est amenée à se déployer aujourd'hui (le patrimoine écrit ou bâti, les arts plastiques, le spectacle vivant, les médias, le livre, le développement culturel des territoires et des publics, etc.) : en théorie, elle doit pouvoir les embrasser tous. Les dispositifs de « médiation intelligente » sur lesquels devrait porter, dans tous les secteurs de la culture, l'essentiel de l'effort (mais non nécessairement des budgets, car c'est affaire de stratégie plus que de moyens), ne produiront pleinement leurs effets que si nous savons tirer les conséquences d'une série de constats.

Pas de passage, pas de transfert, pas de médiation sans le support ou le vecteur d'une langue ; autrement dit : l'outil, l'instrument, le vecteur de la transmission doit lui-même être transmis, et transmettre la langue, c'est ouvrir la possibilité même de la transmission. Le ministère de la Culture n'est pas chargé de transmettre des compétences en langue française, ou à fortiori en d'autres langues (c'est le rôle de l'école), mais si l'on considère que la maîtrise d'une langue partagée est l'une des conditions d'accès à la culture (notamment à toutes les expressions culturelles dont la langue est le vecteur), alors il n'est pas absurde de mettre l'action culturelle au service de la maîtrise de la langue. Les langues sont inséparables des œuvres, et les œuvres baignent dans la langue qui les a vu naître comme dans un liquide nourricier, de sorte qu'il est légitime de faire appel à cette langue pour mieux les appréhender. À l'inverse, nombre de pratiques artistiques et culturelles peuvent aussi contribuer, indirectement, à améliorer des compétences langagières comme on le voit par exemple dans les ateliers d'écriture, les joutes oratoires, les mises en scènes de théâtre ou encore les projets liés à la chanson. Il faut que le citoyen soit « bien dans sa langue », ce confort initial étant indispensable pour accéder à des formes plus complexes d'expression artistique.

Comment susciter le désir de lire chez ceux qui ont désappris à lire et à écrire, si l'on ne sait pas comment combattre (et d'abord par des politiques de prévention) le fléau scandaleux de l'illettrisme ? Et plus généralement, ce qu'on pourrait appeler « l'illettrisme », c'est-à-dire non pas l'illettrisme proprement dit, mais la difficulté que l'on peut éprouver dans les domaines fondamentaux de l'écrit (lire, écrire). Si l'illettrisme semble stagner en France, le pourcentage en France métropolitaine des personnes entre 18 et 65 ans qui éprouvent des difficultés dans ces domaines est passé, lui, de 12 à 16 % entre 2004 et 2011 (il s'agit de plus de 5 millions de personnes). Près de 5 % des jeunes Français de 17 à 30 ans ont des difficultés sévères en lecture. 150 000 d'entre eux sortent chaque année du système scolaire sans avoir acquis les « fondamentaux », et viennent grossir le nombre accablant des jeunes (près de deux millions entre 15 et 29 ans, selon une note du Conseil d'analyse économique publiée en juin 2013) qui ne sont ni en emploi, ni en études, ni en formation, 900 000 d'entre eux, « en déshérence », ayant perdu toute perspective de trouver un travail, et constituant une proie facile pour tous les trafiquants d'espoir ou de stupéfiants.

À ces publics, n'a-t-on rien d'autre à offrir que des systèmes de contrôle social par le « divertissement » ? Nombre de projets d'éducation populaire montrent pourtant le chemin à suivre. Il faudrait évoquer aussi le potentiel inexploité que représentent les langues dont l'école, depuis les petites classes, ignore qu'elles sont familières ou

maternelles, et sur l'ouverture au monde, sur l'intelligence culturelle que représente le plurilinguisme. La nécessaire maîtrise d'une langue commune n'implique pas de désapprendre une langue d'origine, qui diffère parfois de la langue parlée par tous.

L'accès à la culture de publics qui en sont éloignés ne doit pas être confondu avec la nécessaire densification des lieux culturels existants (répétons-le : faire de l'audience n'est pas une fin en soi, et ne préjuge en rien d'un véritable accès à la culture). Un accès « cultivé » est en général favorisé par le décloisonnement des disciplines et des spécialités. De même qu'à l'école, l'interdisciplinarité (qu'il ne faut pas confondre avec la pluridisciplinarité, la simple juxtaposition des disciplines) favorise la construction du regard – mais à la condition d'être adossée à de solides savoirs disciplinaires (nous sommes hélas loin du compte) – de même, hors de l'école, la construction de parcours transversaux permet souvent d'attirer – et d'« éclairer » – un public plus nombreux, comme le montrent ces « lieux mixtes, où l'on peut voir une exposition, un artiste en résidence, du design, des films, assister à des concerts¹³ », voire simplement se retrouver ou faire des rencontres inattendues...

Pour le meilleur (et pour le pire), le numérique est appelé à occuper une place croissante dans nos vies. Une politique *culturelle* d'accès à l'univers numérique ne saurait se limiter à réguler la production ou la réception de contenus culturels en ligne, ni à fortiori à en favoriser l'accroissement

continu : il lui faut impérativement dépasser le débat sur la gratuité, en apprenant au citoyen à maîtriser l'accès à Internet, c'est-à-dire à s'approprier l'outil plutôt que de se laisser aliéner ou submerger par lui – et donc introduire l'éducation aux réseaux dès le plus jeune âge (à condition de ne pas « mordre » sur la transmission prioritaire des savoirs fondamentaux, mais au contraire se conjuguer à elle) ; soutenir et développer les lieux d'accompagnement de la pratique numérique (qui peuvent être d'ailleurs des équipements culturels traditionnels). La remarque vaut également pour l'éducation à l'image, dont quelques-unes des réactions la plus pertinentes aux tragiques événements de janvier 2015 ont rappelé la nécessité.

En tout état de cause, c'est par une rupture résolue avec la politique du chiffre et la culture du résultat (il y a d'ailleurs fort à parier que le chiffre et les résultats s'obtiendront par surcroît), c'est en sortant d'une logique budgétaire (à laquelle la rigueur des temps nous force en tout état de cause à échapper), c'est en faisant de la médiation le sens même de la politique culturelle, que l'on parviendra à mobiliser le public autour d'une nouvelle ambition : donner un accès cultivé « aux belles choses du monde ». Contribuer à faire de nous des citoyens « cultivés », en retirant au mot toute connotation élitiste : quelle ambition plus haute pourrait avoir une politique de la culture ?

Xavier North

Ancien délégué général à la langue française et aux langues de France

Pour une politique culturelle de l'accès

NOTES

1- Cf. Le rapport d'Éric Gross (déc. 2007) : « Un enjeu reformulé, une responsabilité devenue commune, vingt propositions et huit recommandations pour renouveler et renforcer le partenariat Éducation-Culture-collectivités locales en faveur de l'éducation artistique et culturelle ».

2- Najat Vallaud-Belkacem, le 13 juillet 2015 à Avignon.

3- Sur les représentations des inégalités culturelles, voir l'étude du Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication : « Les inégalités culturelles : qu'en pensent les Français ? » Olivier Donnat, Culture-Études, 2015-4.

4- « Votre première mission sera de mettre en œuvre l'objectif de démocratisation culturelle. Celle-ci a globalement échoué parce qu'elle ne s'est appuyée ni sur l'école, ni sur les médias, et que la politique culturelle s'est davantage attachée à augmenter l'offre qu'à élargir les publics » (1^{er} août 2007).

5- On se souvient du tollé suscité, sous le ministère de Frédéric Mitterrand, par un slogan qui paraissait rompre avec l'ambition d'une « culture élitaire pour tous » (Antoine Vitez).

6- Rifkin, Jeremy (2000) : *L'âge de l'accès, la vérité sur la nouvelle économie*. Paris : La Découverte.

7- Juvin Hervé, / Lipovetsky Gilles (2010) : *L'Occident mondialisé : controverse sur la culture planétaire*. Paris : Grasset.

8- Cf. Un symptôme parmi d'autres (2009). In Gori Roland / Cassin Barbara / Laval Christian (éds.) : *L'appel des appels, pour une insurrection des consciences*. Paris : Fayard, Coll.Mille et une nuits, pp. 213-219.

9- Arendt, Hannah (1972), trad. Barbara Cassin : *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique*. Paris, Gallimard. « Le goût est la faculté politique qui humanise réellement le beau et crée une culture... Une personne cultivée devrait être quelqu'un qui sait choisir ses compagnons parmi les hommes, les choses, les pensées, dans le présent comme dans le passé ».

10- Bertelé, René (1975) : *Henri Michaux*. Paris : Seghers, Poètes d'aujourd'hui.

11- Cité par Bertelé, René (1975).

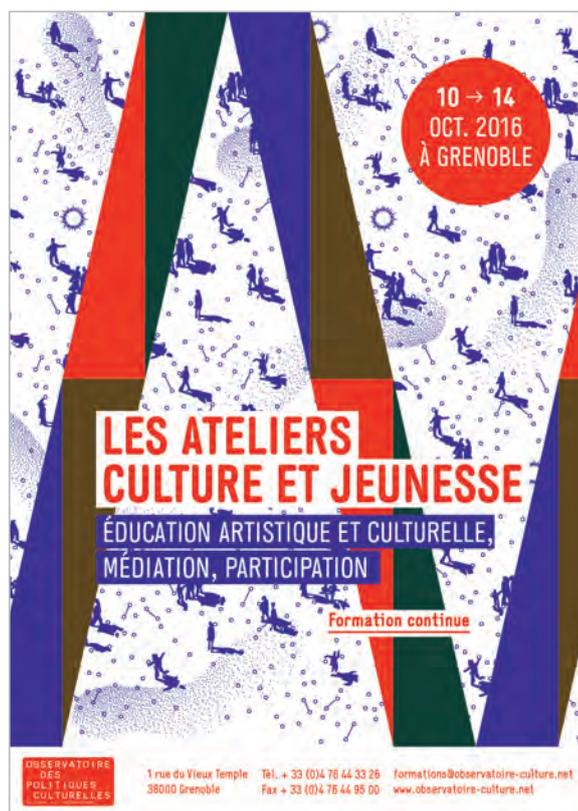
12- Par exemple, dans Cassin, Barbara (2007) : *Google-moi, la deuxième mission de l'Amérique*, p. 102. Paris : Albin Michel, Banc public.

13- Entretien avec Didier Fusillier, lefigaro.fr/culture, 16 mars 2012.

LES ATELIERS CULTURE ET JEUNESSE

ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE, MÉDIATION, PARTICIPATION

Formation continue
10 au 14 octobre 2016 à Grenoble



Objectifs

- ▶ Considérer la jeunesse comme un enjeu de politique culturelle
- ▶ Permettre à une diversité d'acteurs de se former ensemble et de partager des compétences
- ▶ Développer une vision stratégique, transversale et opérationnelle
- ▶ Combiner apports théoriques, illustrations pratiques et productions collectives
- ▶ Élaborer des plans d'action et des scénarios de projets

Contenus

- ▶ Pratiques culturelles et artistiques de l'enfance à l'adolescence
- ▶ Projets et parcours d'éducation artistique et culturelle
- ▶ Continuité entre les temps scolaire, périscolaire et extrascolaire
- ▶ Médiation culturelle auprès des jeunes
- ▶ Création jeune public
- ▶ Sensibilisation à l'interculturalité
- ▶ Transmission et prescription culturelle à l'ère du numérique
- ▶ Dispositifs publics et méthodologies de projets
- ▶ Expériences européennes

Tarif : 1450 €

Recrutement : printemps 2016

Renseignements : formations@observatoire-culture.net

CULTURE ET CRÉATIVITÉ : LES NOUVELLES SCÈNES

Un dossier coordonné par **Dominique Sagot-Duvaurox**

1^{ÈRE} PARTIE : LE CONCEPT DE SCÈNE

p.10 :
Dominique Sagot-Duvaurox
Du cluster à la scène : l'encastrement des activités artistiques dans le territoire

p.14 :
Marcel Freydefont
Scène, scènes, essaimage d'un mot

p.17 :
Gérôme Guibert
La scène comme outil d'analyse en sociologie de la culture

p.21 :
Jean-Sébastien Steil
Le potentiel inexploité des arts de la rue à Marseille : une chance pour la future Métropole ?

p.26 :
Sandrine Emin, Jérôme Guibert, Emmanuel Parent
Éthique punk DIY vs éducation populaire. Analyse de l'émergence et de la persistance d'une scène musicale locale

p.31 :
Charles Ambrosino, Vincent Guillon
Penser la métropole à « l'âge du faire » : création numérique, éthique hacker et scène culturelle

2^È PARTIE : LA MISE EN SCÈNE DE LA VILLE

p.37 :
Marcel Freydefont
Architectes et urbanistes réfractaires

p.40 :
Dialogue entre Alexandre Chemetoff et M. Freydefont
Les possibilités d'un « dépaysement »

p.44 :
Dialogue entre Maud Le Floc'h et M. Freydefont
Arts et aménagement des territoires

p.48 :
Emmanuelle Gangloff
La scénographie urbaine, émergence d'une fonction

p.53 :
Entretien avec François Delarozière par E. Gangloff
Du spectacle à l'aménagement urbain, des machines pour transformer la ville

p.57 :
Jérémy Molho, Hélène Morteau
Du cluster culturel à la scène ? Glissements sémantiques dans le cas nantais

p.62 :
Entretien avec Jean-Luc Charles par H. Morteau et D. Sagot-Duvaurox
Le Quartier de la Création à Nantes : un laboratoire des transformations des politiques urbaines

3^È PARTIE : LES SCÈNES ET LEURS PUBLICS

p.66 :
Danielle Pailler et Caroline Urbain
Scènes, hors scènes, (non)publics : comment faire œuvre(r) ensemble artistes, professionnels de la culture, acteurs du champ social et citoyens ?

p.71 :
Entretien avec Catherine Bizouarn par D. Pailler et C. Urbain
Les liens au public depuis une scène nationale

p.73 :
Entretien avec Sébastien Buisse par D. Pailler et C. Urbain
Du hors-scène vers la scène : la musique jazz improvisée s'invite au salon. L'expérimentation participative du « salon »

p.76 :
Jérôme Binet
« l'important c'est de participer », reste à savoir comment

p.80 :
Entretien avec des comédiens de la troupe du NTP par C. Mousseau-Fernandez
Le Nouveau Théâtre Populaire : une utopie ?

p.84 :
Entretien avec Xavier Massé par D. Sagot-Duvaurox
Comment faire d'un festival un acteur permanent d'une scène urbaine ? L'exemple de *Premiers Plans* à Angers

p.87 :
Chloé Langeard
Des scènes artistiques à l'épreuve de l'évaluation. Ce que révèle l'impératif évaluatif dans le secteur artistique et culturel

DU CLUSTER À LA SCÈNE : L'ENCASTREMENT DES ACTIVITÉS ARTISTIQUES DANS LE TERRITOIRE

Dominique Sagot-Duvaouroux

Quartiers et districts culturels, villes et clusters créatifs, ces termes ont envahi le débat académique comme l'agenda des collectivités territoriales. À l'intersection d'enjeux artistiques, économiques, sociaux et d'aménagements urbains, les projets de régénération urbaine par la culture ont donné lieu, depuis la fin des années 80, à un nombre croissant d'articles et d'ouvrages académiques qui recensent et analysent de nombreuses expériences de villes – de Bilbao à Glasgow, de Nantes à Leipzig, de Manchester à Rotterdam – qui mobilisent les créateurs et les activités artistiques pour soutenir leur développement.

On assiste cependant à un glissement sémantique progressif de la notion de *quartier culturel*, très utilisée au Royaume-Uni dans les années 90 pour qualifier des projets d'aménagement urbain s'appuyant sur la culture dans des villes industrielles comme Manchester, Birmingham ou Bristol vers celle de *cluster créatif*, au contenu beaucoup plus économique où il s'agit davantage de développer une filière autour des industries créatives.

Du quartier au cluster, du culturel au créatif, ces glissements de sens ne sont pas neutres. Ils révèlent à la fois l'importance croissante des enjeux économiques assignés aux projets urbains axés sur la culture, la marginalisation du rôle de la création au profit des activités dites créatives et le refoulement des réalités territoriales à la périphérie des analyses, au risque de réorienter les financements publics motivés par les études sur le rôle de la culture dans le développement des territoires vers les créatifs plus que vers les créateurs, comme si la culture était éternellement condamnée à produire de la valeur pour d'autres sans pouvoir en profiter elle-même.

Face à ces évolutions, ce dossier de la revue de l'Observatoire des politiques culturelles propose de mobiliser le concept de *scène*

comme fédérateur des différentes formes d'encastrement entre un territoire et les activités artistiques qui s'y développent. Il fait suite à un colloque organisé en juin 2014 dans le cadre d'un programme de recherche, le programme *Valeurs et utilités de la culture pour un territoire*, financé par le Conseil régional des Pays de la Loire (cf. encadré).

La sociologie a été pionnière dans la mobilisation du concept de *scène* en empruntant deux directions qui convergent aujourd'hui (cf. l'article de G r me Guibert dans ce numéro). La sociologie des musiques populaires s'est posée la question des raisons de l'émergence de « scènes musicales locales » (la scène musicale d'Austin Texas, la scène punk de Montaigu en Vendée, etc.), sortes de clusters musicaux encastres dans la réalité urbaine. Parall mement, d'autres chercheurs ont travaillé sur la question des ambiances urbaines, le lien avec les activités artistiques étant alors plus dilué. Il s'agit d'étudier pourquoi et comment une ville ou un quartier déborde de vitalité et appar it comme un lieu attractif tant pour les résidents que pour les gens de l'extérieur. La scène est alors la partie visible de l'énergie sociale et culturelle de la ville. Dans un article récent, Will Straw

rappelle ces deux approches et les qualifie respectivement d'« approche restreinte » (*restricted model*) et d'« approche ouverte » (*open model*)¹.

Il est cependant utile de revenir aux différents sens du mot *scène* pour mesurer sa pertinence lorsqu'on le transpose à un territoire, un territoire-scène. Comme le rappelle Marcel Freydefont dans ce numéro, le mot *scène* vient au départ du grec *sk n * qui correspond dans le théâtre antique à l'arrière-scène, aux coulisses, donc à ce qui n'est pas visible par le spectateur. Par analogie, ne peut-on pas assimiler la *sk n *   ce qui est invisible sur un territoire, la vitalité des habitants, le foisonnement des idées, la structure urbaine, compost plus ou moins adapté à l'émergence d'une scène au sens sociologique du terme. De ce point de vue, la *sk n * peut être rapprochée de ce que P. Cohendet appelle *l'underground d'un territoire*, ce qui agite le territoire et qui n'est pas encore visible (individus, idées, etc.), qui mérite d'être activé pour produire quelque chose.

La *sk n * est séparée du plateau (*prosk nion*) par la *scenographia*. Celle-ci constitue le passage de l'invisible au visible. Par analogie, là encore, il est



© Alice-Anne Jeandel

possible d'identifier sur un territoire toute une série d'aménités, de dispositifs, de protocoles, de places, de tiers-lieux, de communautés qui contribuent à rendre visible cette activité souterraine, cette vitalité urbaine. Cohendet parle de *middleground* pour qualifier cela. L'affordance des lieux, c'est-à-dire la capacité d'un espace à générer du lien social, joue un rôle déterminant dans la mise en visibilité des scènes.

Le *proskenion* correspond à ce que nous appelons aujourd'hui effectivement la scène dans un théâtre. C'est le lieu de la représentation, le plateau. C'est aussi le lieu où se succèdent les scènes d'une pièce de théâtre. Le mot *scène* exprime en effet également un temps et un mouvement. Lorsque l'on passe d'une scène à l'autre, on passe d'un espace à l'autre mais aussi d'une action à une autre. Cet espace est enfin le lieu où la communauté artistique est confrontée à la communauté du public. La scène est un espace social. Elle correspondrait chez Cohendet à l'*upperground*, l'espace et le moment de la réalisation des projets, de la définition des politiques publiques, de la production de biens et services. La scène est alors visible, elle participe à la construction de l'imaginaire urbain.

Cette scène se trouve face à une salle au sein de laquelle le public est installé. Celui-ci est appelé ou non à participer plus ou moins activement au déroulement de la représentation. Le dispositif scénique (en tant qu'espace et en tant qu'élément de mise en scène facilite ou non ces interactions). De nombreux artistes interrogent aujourd'hui cette relation de la scène à la salle, du public au spectacle jusqu'à considérer la ville comme la salle et les habitants comme le public.

Enfin, le mot *scène* a fini par définir le bâtiment qui abrite une scène. Une ville est ainsi parsemée de différentes scènes culturelles (théâtres, musées, cinémas, etc.). On parle, par exemple, de « Scènes Nationales ». Ces scènes ne sont pas disposées au hasard sur le territoire. Selon qu'elles sont en plein centre-ville, à la périphérie de celles-ci ou carrément dans les banlieues, leur rapport au territoire change. Chacune développe une adhérence plus ou moins forte à son environnement.

Le glissement de la scène-plateau à la scène-bâtiment correspond à l'échelle d'un territoire-scène à la façon dont celui-ci (quartier ou ville) se donne à voir à l'extérieur. Cela rejoint le modèle ouvert de Will Straw. Comment un quartier fait-il pour attirer des publics-touristes ou des publics-travailleurs en son sein ? Quel rôle jouent les activités culturelles, la présence des artistes ou des créatifs dans la définition des ambiances urbaines ? Mais aussi, dans une optique participative, quelle place le quartier accorde-t-il à ses habitants, ses

associations dans l'élaboration de son projet ? Les habitants, les associations, les artistes sont-ils les témoins plus ou moins passifs des projets qui s'y développent ou bien sont-ils partie prenante, coproducteurs du spectacle que représente une scène-ville ? Co-construisent-ils les politiques publiques et des projets urbains ?

On le voit, la métaphore de la scène permet d'embrasser de nombreuses problématiques relatives aux « territoires créatifs ». D'un côté, se posent les questions sur la façon dont les projets artistiques contribuent à faire d'un quartier ou d'une ville une scène visible et attractive, d'un point de vue économique, social ou artistique. La culture apparaît alors comme un marqueur de ce territoire, qui en façonne le récit, l'image, tantôt pour consolider une identité locale, tantôt plutôt pour attirer les regards extérieurs (les touristes, les potentiels futurs habitants ou futures entreprises). Le territoire comme scène, c'est aussi la façon dont les artistes se saisissent d'un lieu public pour donner à voir leur création. L'art dans l'espace public se frotte à de nombreuses contraintes (techniques, administratives, esthétiques, etc.) qui nécessitent un apprentissage tant des artistes que des opérateurs qui assurent leur réalisation. Cet art dans l'espace public forme un des éléments de la scénographie de la ville mais plus largement, le projet urbain est en lui-même un acte culturel (cf. l'entretien avec Alexandre Chemetoff et l'article de Marcel Freydefont dans ce numéro) qui induit un décroisement des politiques publiques.

“Les habitants, les associations, les artistes sont-ils les témoins plus ou moins passifs des projets qui s'y développent ou bien sont-ils partie prenante, coproducteurs du spectacle que représente une scène-ville ?”

“La métaphore de la scène permet d’embrasser de nombreuses problématiques relatives aux « territoires créatifs ».”

De l’autre côté, *scènes et territoires*, c’est aussi le rapport des scènes physiques à la ville, les théâtres, opéras, salles de danse ou de cinéma, musées. Comment les scènes organisent-elles leur rapport à la ville, aux populations, aux autres institutions ? Comment les institutions sortent-elles de leurs murs pour proposer des projets artistiques hors-scènes, modifiant les formes d’implication des publics ? Comment les collectivités publiques évaluent-elles cette action sur la ville ?

Ce dossier cherche à rendre compte de ces différentes approches. Il se structure en trois parties.

Une première partie interroge le concept de *scène*. Marcel Freydefont met en avant la polysémie du mot pour mieux revenir sur les dénominateurs communs de ses différents usages. Gêrôme Guibert nous rappelle comment la sociologie a mobilisé ce concept pour expliquer l’émergence de scènes artistiques ou la nature spécifique d’une ambiance urbaine. Trois exemples de scènes sont ensuite présentés. La scène des arts de la rue à Marseille, décrite par Jean-Sébastien Steil, semble contrainte par un manque de soutien politique malgré la densité des acteurs de ce champ dans la ville et l’impact de leurs activités sur l’image de celle-ci. Sandrine Emin, Gêrôme Guibert et Emmanuel Parent, montrent au contraire que la scène punk de Montaigu, en Vendée, s’est en partie construite en opposition au pouvoir politique en appliquant la devise punk *Do It Yourself* tout en impliquant des porteurs de projets marqués par les valeurs socioculturelles. Charles Ambrosino et Vincent Guillon décrivent la scène numérique lyonnaise et analysent son

évolution vers une « scène du faire » à l’intersection de trois milieux, celui des arts numériques, de l’informatique et de l’usage.

Une seconde série d’articles interroge la ville comme scène et comme œuvre et le rôle de la création artistique dans les projets de transformation des villes. Marcel Freydefont défend l’idée d’un urbanisme culturaliste confirmé par Alexandre Chemetoff qui, s’appuyant sur ses multiples expériences à Nancy, Nantes, Marseille, Saint-Étienne, Strasbourg montre que transformer la ville est un acte culturel en soi et que cet acte doit impliquer les différents acteurs de la ville au premier rang duquel il place les habitants qui doivent s’en sentir partie prenante. Il insiste sur la nécessité de projets urbains dont la réalité se dessine et se révèle tout au long de son déroulement plutôt que de grands programmes dont on ne se rend compte de la réalité qu’à leur terme, plaidant au passage pour une éthique de la frugalité budgétaire en matière d’urbanisme. Maud le Floc’h rend compte, à partir de son expérience, des actions du pOlau, Pôle des arts urbains, et du *Plan-Guide Arts et aménagement des territoires*, qu’elle a coordonné pour le ministère de la Culture, de son analyse du rôle de l’art dans la ville. Elle remarque notamment l’évolution des politiques d’aménagement urbain, largement organisées dans les années 90 autour d’équipements et qui, aujourd’hui, sont plus écologiques et participatives, faisant de chaque habitant un urbaniste.

Si l’urbanisme est en lui-même un fait culturel, la création artistique est de plus en plus mobilisée pour participer, faire le récit, mettre en scène ce fait culturel.

La ville de Nantes est exemplaire de cette volonté d’associer création et aménagement urbain. Plusieurs articles racontent et commentent la façon dont Nantes a transformé son image et sa structure urbaine par la culture. Emmanuelle Gangloff met en lumière l’émergence d’une nouvelle fonction dans la ville – la scénographie urbaine –, et montre comment cette fonction induit de nouveaux modes de coopération entre les services municipaux. À partir de l’observation critique du processus qui a donné naissance au Quartier de la Création sur l’île de Nantes, Jérémie Molho et Hélène Morteau analysent comment les politiques urbaines s’approprient les concepts de clusters et de scènes et réinterrogent les rapports entre politique d’aménagement, politique culturelle et politique économique. L’entretien entre Emmanuelle Gangloff et François Delarozière permet à ce dernier de préciser les enjeux qu’il assigne à un art public. Il insiste notamment sur l’importance pour lui de mêler la vie quotidienne, la circulation des gens dans la ville et les propositions artistiques, faisant du parc des Chantiers sur l’île de Nantes, le contraire d’un parc d’attraction classique. Il témoigne également de la qualité des relations développées avec les services de la ville de Nantes et notamment avec le service des espaces verts, qualité qui a rendu possible ses utopies. Enfin, Jean-Luc Charles, directeur de la SAMOA (Société d’aménagement de la Métropole Ouest Atlantique), apporte l’éclairage de l’« aménageur » de ce quartier et insiste sur la nécessité d’un ajustement perpétuel des projets et de leur mise en récit.

Enfin, la troisième partie de ce dossier est consacrée à la façon dont les scènes physiques (théâtres, opéras, salles de cinéma) inscrivent leur action dans leurs territoires et cherchent à développer de nouveaux rapports avec leurs publics et parfois avec la population, dans les scènes et hors-scènes. Danielle Pailler et Caroline Urbain s’intéressent aux non publics et aux stratégies développées par les institutions culturelles vis-à-vis d’eux. Il ne s’agit pas seulement de les

attirer dans leurs établissements ni même d'aller à leur rencontre dans leurs espaces de vie dans le but de les faire venir plus tard dans les théâtres. Le hors-scène peut apparaître comme une fin en soi pour que s'échange du sens, s'estompent les barrières symboliques de la culture et que chacun s'approprie le processus artistique. Deux expériences sont présentées sous formes d'entretiens en complément de l'analyse proposée. Sébastien Boisseau s'invite dans les quartiers, dans une association ou directement chez les gens pour faire partager l'expérience du jazz, l'improvisation dans un « salon » aménagé conjointement par les invitants et les musiciens. Catherine Bizouarn, directrice de la scène nationale La Halle aux grains, à Blois, expose les enjeux, pour son établissement, de sortir de ses murs pour toucher d'autres populations, notamment par des réseaux de coopération avec des lieux répartis sur le territoire.

Jérôme Binet nous propose une typologie des formes d'implication des populations dans les spectacles à partir de son expérience de programmateur. De l'habitant sollicité pour « figurer » dans un spectacle pré-écrit par un artiste à celui avec qui l'artiste engage un compagnonnage de long terme pour co-écrire une œuvre, les formes d'implication

sont variées et s'inscrivent dans de grands mouvements culturels et sociaux, ainsi que l'auteur le rappelle. Pour sa part, Christian Mousseau Fernandez, en interrogeant les fondateurs du Nouveau Théâtre Populaire, nous rappelle que l'utopie de Jean Vilar continue d'inspirer des vocations et que, même en territoire rural, il est possible d'impliquer les populations dans un projet exigeant si tant est qu'elles se sentent concernées. Xavier Massé, directeur du Festival *Premiers Plans* à Angers, montre comment un événement temporaire a su devenir un marqueur de la ville qui mobilise tout au long de l'année plus d'une centaine de partenaires locaux, grâce à une posture délibérément coopérative et d'ouverture de l'espace et du temps du festival à qui veut s'en saisir, dans le respect des objectifs de la manifestation.

Enfin, Chloé Langeard, prenant acte de ces nouvelles formes artistiques et des nouveaux rapports des scènes avec leur territoire, s'interroge sur la façon de tenir compte des processus d'élaboration des projets dans leur évaluation. La notion d'œuvre est questionnée et par suite la façon d'en apprécier la valeur artistique et sociale.

Dominique Sagot-Duvauroux
Professeure à l'Université d'Angers

LE PROGRAMME VALEURS

Le programme *Valeurs* est un projet de recherche pluridisciplinaire, financé par la Région des Pays de la Loire associant de nombreux chercheurs et acteurs culturels de la région des Pays de la Loire appartenant au monde académique (Universités d'Angers et de Nantes, École Nationale d'Architecture de Nantes) et au monde culturel (Le Quai, le festival *Premiers Plans* et Ancre sur Angers, Le Quartier de la Création, Tremolino, le Pôle Régional des Musiques Actuelles et le Grand T à Nantes).

Ce programme s'est structuré autour de quatre axes :

- Un axe transversal aborde la question de la valeur et de l'évaluation des activités culturelles d'un point de vue méthodologique et conceptuel ;
- un axe *Attractivité du territoire ; culture, aménagement et développement économique* s'est interrogé sur les enjeux de la culture dans le développement territorial ;
- un axe *Réception et création partagée avec les publics-populations* a posé la question du décloisonnement des institutions culturelles et de la façon dont elles impliquent les habitants, populations.
- Enfin, un axe *Fabrique d'un imaginaire urbain* s'est intéressé à la façon dont la culture participe à la recomposition des villes et façonne leur imaginaire.

Ce programme a permis de conduire des recherches et des recherches-actions diversifiées, de financer des thèses et d'organiser de nombreux colloques parmi lesquels : « La citoyenneté culturelle (avec le Grand T) ; « L'ancrage territorial du cinéma » (avec le festival *Premiers Plans*), « Médiations, vous avez dit médiations » (avec le TU de Nantes), « Place du théâtre, forme de la ville » (avec le Grand T - ENSA - Les revues *Place publique, Théâtre/Public* et *Études théâtrales* sont associées) ; « Heavy metal et sciences sociales » (International Society for Metal Music Studies, Volume...) ; « Creative clusters » (avec l'université de Birmingham, le Royal College de Londres et la Regional Studies Association).

Du cluster à la scène : l'encastrement des activités artistiques dans le territoire

NOTES

1- W. Straw, « Two Kinds of Scenes », in *Cahiers de recherche sociologique*, Fall, 2015.
<https://mcgill.academia.edu/WilliamStraw>

SCÈNE, SCÈNES, ESSAIMAGE D'UN MOT

Marcel Freydefont

Comme le terme *théâtre* migre de la salle à la scène pour désigner l'édifice dans son ensemble et l'art auquel il est dédié, le mot *scène* a essaimé pour désigner d'autres réalités et objets d'étude que le théâtre.

Cette extension est à relier à un *tournant spatial* dans les sciences humaines et sociales¹. Des chercheurs ont pris cette notion comme pivot de leur réflexion (Straw, 1991), dans une corrélation avec l'émergence de la notion de ville créative (Landry et Bianchini, 1995) et, à terme, la notion de scène tend à se substituer à celle de cluster pour désigner un processus d'élaboration d'un art ou d'une pratique culturelle dans un espace particulier, impliquant trois entités : des acteurs (comédiens, musiciens, écrivains, designers, artistes, etc.), des spectateurs (destinataires, auditeurs, visiteurs, lecteurs) et des médiateurs (organisateur, éditeurs, producteurs). Le pluriel du mot « scène » exprime l'hétérogénéité des situations. Le singulier vise à établir une improbable unité culturelle et artistique d'un territoire, devenant un outil de promotion dans un paysage de restructuration et de compétition. Le terme induit une attention toute particulière à la question des publics et des populations – en particulier des habitants – ainsi qu'à celle de l'expérience des spectateurs.

Procédant de ce que Foucault nommait les *espaces autres*², cette extension du domaine de la scène entend s'attacher à la genèse d'un imaginaire collectif jusqu'à concevoir la ville ou un territoire comme une scène. Vieille histoire shakespearienne : *All the world's a stage*³. Ce mot à tiroirs permet bien des variations dont il est intéressant de saisir les dénominateurs communs et les enjeux. La scène semble alors relever d'une interrelation d'emplacements, contre-

emplacements, placements, déplacements au sein d'un espace territorial et social dans une dynamique temporelle, correspondant à son aptitude à unifier et à faire coexister des pratiques et des formes à priori incompatibles. Ce qui peut expliquer, à travers sa labilité, son élasticité, l'essaimage de cette notion mouvante et séduisante. Pour mieux situer ce phénomène, nous proposons d'explorer la polysémie de ce terme en commençant par le sens propre pour en venir aux sens figurés. Et nous interroger sur ce qu'enseigne cette polysémie quant au phénomène des villes dites « créatives ».

SCÈNE, SENS PROPRE

Dans le théâtre grec, dès le VI^e siècle av. J.-C., et l'apparition du protagoniste qui dialogue avec le chœur placé dans l'*orchestra*, le premier arrivé pour prendre la parole (le théâtre grec est un acte de parole), la *skênê* est une tente dressée pour servir de maison aux acteurs, dont le nombre sera porté au V^e siècle à trois.

C'est en quelque sorte une coulisse. Dès lors, la façade de la *skênê* est percée de trois portes et, selon Aristote, Sophocle initia la pratique de la *skênêgraphia*, c'est-à-dire la décoration de cette façade par les moyens de la perspective peinte. Ces portes déterminent des provenances et des appartenances : la porte centrale est celle du personnage principal dont elle indique la demeure, c'est la *porte royale* ; les deux portes latérales, plus petites, sont *hospitalières*, réservées aux hôtes, indiquant leur origine, la ville ou la campagne (ou la mer). Devant la *skênê* se développe le *proskenion*, aire de jeu destinée aux acteurs, exposée au *theatron*, lieu d'où l'on voit, aire des spectateurs disposés sur des gradins semi-circulaires. Le théâtre est l'art de l'*agôn*, débat conflictuel. Primitivement de toile et de bois, la *skênê* fut, au IV^e siècle, de marbre et de pierre, ordonnée par des colonnes parfois sur deux étages. La *skênê* abrite aussi le foyer du chœur, et la *skênôthêkê*, magasin des décors, accessoires et machines. Close et ouvrable, la *skênê* est le lieu caché, hors de tout regard, d'où l'on sort pour paraître,

“Le terme de « scène » induit une attention toute particulière à la question des publics et des populations – en particulier des habitants – ainsi qu'à celle de l'expérience des spectateurs.”

où l'on se réfugie pour disparaître. C'est là qu'Œdipe va se crever les yeux avec l'épingle du péplos brodé de sa mère, à l'abri des regards, et le public entendra son hurlement sans voir son acte, qui ne peut être montré. On trouve le terme *skênê* dans les Évangiles, ainsi celui de Matthieu. *Skênê* fut employé plus précisément pour désigner le tabernacle, temple portatif qui contient la Présence de Dieu. Dès qu'il y a représentation, visibilité, où que l'on soit, il y a scène, même si elle est de fortune, improvisée. À travers ce jeu du caché et du montré dont témoigne, dans le théâtre grec, l'articulation de la *skênê* et du *proskenion*, toute scène engendre un *hors-scène*, qui désigne un *autour*, un *là-bas*, un *au-delà* virtuel à l'*ici* constitué par la partie visible de la scène. Toute scène embraye sur un hors-champ dont on connaît la puissance exercée sur l'imagination. Celui-ci ne relève pas seulement du langage, de la dramaturgie, de la narration, mais aussi des effets spatiaux concrètement induits par la configuration de la scène. Dans l'histoire de ce terme, il y a un glissement qui l'amène à désigner l'aire de jeu visible, l'espace où paraissent les acteurs, après avoir désigné l'espace caché, l'espace du mystère, mais aussi l'obscène, ce qui n'est pas montrable. La scène a donc pris la place du *proskenion*, et toute scène conserve cet endroit crucial, placé tout devant à la face, qui est l'avant-scène, *front de contact* avec les spectateurs.

Par une première analogie, le mot *scène* désigne l'action elle-même dont il définit une *unité de subdivision* dans la dramaturgie classique (scène 1, acte I), correspondant à l'entrée et sortie d'un personnage. La scène qualifie aussi le paroxysme d'une intrigue (scène capitale). La scène allie donc temporalité et découpage dramatique. Le mot a contribué à qualifier le travail de création, de réalisation, de répétition d'une œuvre dramatique, lyrique, musicale (mise en scène, metteur en scène). Le XX^e siècle a établi la condition esthétique de la mise en scène théâtrale (André Veinstein, 1955). Le mot *scène* désigne également l'ensemble des décors destinés à figurer ou à évoquer le lieu et l'époque où se déroule l'action dramatique. Sa capacité

“Dès qu'il y a représentation, visibilité, où que l'on soit, il y a scène, même si elle est de fortune, improvisée.”

polysémique, son ambiguïté native, son étonnante élasticité⁴, reposent de façon pragmatique sur les interrelations entre spatialité et temporalité, sociabilité et activité, technicité et efficacité opérationnelle, dans l'exercice d'un imaginaire collectif.

L'existence d'une scène est corrélative à une autre partie essentielle de l'espace et de l'édifice théâtral, la salle, destinée à l'auditoire, au rassemblement de spectateurs formant un public à qui s'adresse la représentation. Cette relation spatiale entre une scène et une salle est fondatrice : l'une ne peut exister sans l'autre. Un lieu scénique est un espace comportant une scène et une salle. Cette notion indique que toute architecture, tout espace, peuvent être investis, détournés, subvertis par l'activité théâtrale. Le théâtre comme art déborde continuellement le théâtre comme édifice. Denis Bablet a défini le lieu scénique comme un *lieu de représentation, de rassemblement et d'échange* : « c'est la représentation qui donne au lieu son caractère théâtral⁵ ». Comme l'a souligné Louis Jovet, « L'édifice dramatique, le théâtre, est un instrument composé de deux parties : la salle et la scène. La forme de cette salle et son orientation vers la scène, le niveau et la place de cette scène dans le champ de la salle, expliquent la différence de tous les édifices dramatiques. Comparable à l'évolution du noyau dans le protoplasme de la cellule, qui crée, chaque fois qu'il se déplace, un champ magnétique différent, le déplacement de la scène dans l'enceinte du théâtre modifie le champ dramatique. La salle, sa construction et les cérémonies qu'on y pratique changent de caractère à chaque fois que la scène elle-même change d'orientation. Salle et scène, par la façon dont elles s'affrontent, axées dans le prolongement l'une et l'autre, centrées ou excentrées l'une par rapport à l'autre, forment à chaque fois des cristallisations

dissemblables, des diagrammes dramatiques différents »⁶. Ces diagrammes dramatiques permettent de fonder une typologie scénique : scène frontale, centrale, bi-frontale, en éperon, annulaire, stationnaire, processionnaire, éclatée, etc. Cette typologie est aussi marquée par la destination (théâtre, musique, danse, cirque, etc.) et la fonction (création, production, diffusion, programmation, formation, etc.). Toute scène a ses coulisses, c'est un espace qui échappe à la vue du spectateur.

SCÈNE, SENS FIGURÉS

Dans le langage courant, une scène est le lieu où il se passe quelque chose (la scène du crime), un évènement ou une suite d'évènements donnés à voir présentant une unité et provoquant des émotions (scène sanglante, scène de la rue, scène torride), qualifiant un pic d'action dans la vie ordinaire (faire une scène). *Scène* concourt à désigner l'expression sociale d'une conduite individuelle mise au vu et au su de tous, d'une façon manifeste de vouloir attirer l'attention par son comportement, ses actions, pour se mettre en évidence (être au-devant de la scène, occuper la scène, se mettre en scène), ou au contraire, se retirer (quitter la scène). Le terme suggère la mise en visibilité et la publicisation d'un milieu ou d'un secteur d'activité, par le truchement d'un cadre particulier dans lequel se déroulent certains évènements, certaines manifestations de l'activité humaine (la scène artistique, musicale, théâtrale, chorégraphique, littéraire). Il désigne l'écosystème incluant tous les acteurs, les lieux, les réseaux, les protocoles, les procédures, d'un secteur d'activité (scène politique, diplomatique, sociale, scientifique), les déterminants culturels, sociaux ou individuels (scène savante, populaire, publique, privée) impliquant une reconnaissance ou un rejet.

La scène synthétise en somme toutes les circonstances physiques et sociales d'une activité. L'expression *à la ville comme à la scène* signifie *quelles que soient les circonstances*. La scène est circonstancielle.

Résumons : la notion de scène est liée à un *processus d'apparition* (expliquant que l'on parle souvent d'émergence ou de révélation), de *manifestation* (impliquant un assentiment ou un dissentiment relatif à un effet d'adhésion ou de rejet, à un sentiment d'appartenance ou non) et de *distinction* (impliquant un objectif d'identification d'une singularité et un désir de reconnaissance) mettant en relation tout un ensemble d'acteurs au sens large. Dans son action de publicisation, la scène entrelace trois mouvements : un mouvement d'*émission* et d'*expression*, un mouvement de *médiation* et d'*édition*, un mouvement de *réception* et de *réaction*, dont elle organise l'articulation en cherchant à se rendre identifiable. Dans tous ses états figurés, la scène doit être rattachée à la problématique de *l'espace public*, telle qu'Habermas l'a définie : tout processus de formation d'une scène vise à établir un dispositif symbolique de figuration et de configuration d'un collectif donné, en cherchant à le rendre visible et sensible à ceux qui en sont les participants, acteurs et spectateurs et, au-delà, jusqu'au monde entier. Les facteurs d'apparition, de

manifestation et de distinction sont donc au cœur de ce dispositif relationnel. Apparaître n'est pas une nécessité secondaire : c'est l'objectif premier de toute scène. La scène est par essence *phénoménologique*, liée à la question de la présence et de la co-présence, impliquant dans le jeu de représentation et de rassemblement qu'elle instaure, un échange réciproque, porteur de sens et de valeur.

Comment considérer cette extension de la notion de scène en regard avec celle de ville créative qui en fait souvent usage ? Le concept de scène peut être défini comme un découpage et un montage, sensé et sensible, de l'espace, du temps, de l'action, l'articulation d'un lieu et d'un évènement placé sous le regard et l'écoute publics, mettant en jeu des acteurs et des spectateurs. La naissance d'une scène tient à un avènement, à un *avoir lieu d'être*. Ce découpage/montage est à la fois stable et instable : toute scène est relative à la muabilité, à la mobilité, au changement, alliant souplesse et rigidité. La spatialité n'est effective que dans une temporalité au regard d'une activité et d'une intentionnalité. En un sens, le théâtre est l'articulation d'une histoire et d'une géographie. Il met en situation. Au théâtre, le travail du scénographe est de concevoir et de mettre en forme et en ordre de marche la scène propice à une représentation. Aussi, est-il nécessaire de rappeler, quand

on examine l'essaimage de ce terme, qu'il ne peut y avoir de scène ni de scénographie, sans une dramaturgie, c'est-à-dire une action sensée, et une régie, c'est-à-dire une mise en scène, en prenant soin de ne pas confondre ces données constitutives de la représentation théâtrale. Si l'on reprend cette définition de l'édifice théâtral comme l'autre temple, il apparaît que la scène devient un instrument décisif de tout fait culturel par rapport au fait culturel, corrélativement à la notion de domaine public, de bien commun et au champ des libertés publiques. L'examen de la place du théâtre – de la scène – dans une ville est un indicateur des conceptions urbaines. L'espace public constitue une *scène publique*, apte à accueillir les fonctions, les évènements, les expressions, les figurations, les manifestations, les interactions, les publicisations quotidiennes et exceptionnelles – en un mot les représentations – et nous le considérerons d'abord dans sa dimension esthétique, phénoménale et bien sûr sociale. Si la notion de ville créative recoupe les exigences qui viennent d'être évoquées, alors peut-elle être utile sinon pertinente. Or elle apparaît assez souvent comme un slogan flou quelque peu incantatoire.

Marcel Freydefont

Fondateur du département scénographie
à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes

Scène, scènes, essaimage d'un mot

NOTES

1– Maurice Merleau-Ponty écrit dans *Signes* en 1960 : « On pense toujours à quelque chose, sur, selon, d'après quelque chose, à l'endroit, à l'encontre de quelque chose ». Émile Durkheim fut le premier à évoquer la notion de représentations collectives, articulant ensembles sociaux et ensembles physiques, en se montrant attentif à la question spatiale. Les analyses d'Erving Goffman dans *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) puis de Richard Sennett dans *The Fall of the Public Man* (1974) témoignent d'une approche sociologique placée à l'enseigne de la théâtralité via l'emploi du concept de scène et de mise en scène, et bien d'autres suivront. Tout cela participe du « tournant spatial », identifiable en géographie, en histoire, en études littéraires, en philosophie et en sociologie.

2– Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49. *Dits et écrits* 1984 Tome IV texte 360. Parmi les principes qui agissent sur la constitution d'une hétérotopie, il y a ce « pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de

la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres ; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions ».

3– On soulignera que l'anglais distingue la scène physique (*stage*) et la scène dramaturgique (*scene*) alors que mot français est ambivalent.

4– Luc Boucris, *L'espace en scène*, Librairie théâtrale, Paris, 1993.

5– Denis Bablet, « La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle », *Le lieu théâtral dans la société moderne*, CNRS, Paris, 1963, p.13 : « D'abord, qu'est-ce qu'un lieu théâtral ? [...] C'est le lieu d'une action, d'un évènement représenté par des hommes à d'autres hommes, que cette action soit mimée, parlée, chantée ou dansée. C'est un lieu de représentation, mais aussi de rassemblement [...]. C'est un lieu d'échange ».

6– Préface à l'édition française en 1942 de l'ouvrage de Sabbattini « Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre » (1637-1638).

LA SCÈNE COMME OUTIL D'ANALYSE EN SOCIOLOGIE DE LA CULTURE

Gérôme Guibert

« *Tout ce qui monte converge* »
Pierre Teilhard de Chardin

L'usage du terme « scène » en sociologie, qu'il soit conjugué sous la forme de *scène locale*, de *scène urbaine*, de *scène culturelle*, ou en utilisant d'autres qualificatifs doit être avant tout relié à la résurgence du rôle de l'espace physique et, plus largement, de la matérialité dans les faits et les représentations concernant les recherches en sciences sociales depuis le début du 21^e siècle¹. Théoriquement, les concepts développés par la sociologie pour étudier les dynamiques culturelles à l'œuvre dans un contexte donné, qu'il s'agisse du champ chez Pierre Bourdieu ou du monde de l'art chez Howard Becker semblaient, bien qu'utiles², fréquemment focalisées sur un « espace social » abstrait³. De ce fait, la matérialité ou le contexte physique de l'espace pouvait apparaître comme un point aveugle dans ce type d'analyses.

On peut expliquer la naissance, puis l'affirmation du concept de *scène* en sociologie par la rencontre récente de plusieurs usages différenciés mais complémentaires. Le terme a ainsi circulé intensivement entre plusieurs disciplines des sciences sociales⁴, mais aussi entre zones géographiques et aires linguistiques, avant que la période contemporaine n'aboutisse à des débats entre ces diverses traditions.

Du point de vue de son usage en sociologie des arts et de la culture, on peut synthétiser ces mouvements à partir de deux traditions de recherches qui ont agi de concert à la conceptualisation du vocable « scène » : celle des études sur les musiques populaires et celle des recherches en politiques urbaines.

**DE L'ÉTUDE
PLURIDISCIPLINAIRE
DES MUSIQUES
POPULAIRES
À LA SOCIOLOGIE DES
SCÈNES CULTURELLES**

La première tradition significative qui nous intéresse ici est celle des *popular music studies*, un espace de dialogue (parfois interdisciplinaire mais le plus souvent pluridisciplinaire) international à majorité anglophone qui réunit, depuis les années 80, autour d'une association (l'IASPM)⁵, de nombreux chercheurs travaillant sur un objet culturel spécifique qu'ils ont été amenés à théoriser : les *popular music studies*, traduit dans le monde francophone par l'expression « musiques populaires »⁶. D'après Straw⁷, la notion de *scène*⁸ fut pour la première fois discutée comme un concept par les chercheurs en musiques populaires lors de la conférence de la branche états-unienne de l'IASPM (1988) dans le cadre d'un panel où étaient réunis Barry Shank (travaillant sur la musique à Austin selon une approche d'historien de la culture américaine), Holly Kruse (alors en thèse de doctorat en études culturelles sur la scène musicale de Champagne-Urbana, Illinois) et Will Straw qui s'intéressait alors au rapport entre musique et territoire local. Ces trois chercheurs avaient des approches hétérogènes,

comme le montreront leurs premières publications sur la question. Bien que, pour Hesmondhalgh⁹ – qui argumente en particulier sur les différences radicales des travaux de Shank¹⁰ (1994) et de Straw¹¹ (1991) – la plasticité et la subjectivité de la notion de *scène* à l'époque, et donc son aspect flou, auraient dû conduire à son abandon, le terme va devenir central dans les études pluridisciplinaires sur les musiques populaires au cours des années 90. Il s'inscrit dès lors dans les dynamiques initiées par les *cultural studies* (études culturelles) anglaises, tout en les critiquant¹². L'article de Will Straw « systems of articulations, logic of change : communities and scenes in popular music », publié en 1991 dans la revue *Cultural Studies*, deviendra ainsi l'une des contributions les plus discutées du domaine des *popular music studies*, repris dans la plupart des manuels liés à cet objet¹³. Chercheur anglophone dans un département qui associe art et communication¹⁴, Straw dialogue dès cette période avec la francophonie et la sociologie. En prenant l'exemple des pratiques musicales populaires, il



estime important de prendre en compte les logiques particulières des territoires étudiés, et notamment le rôle du contexte urbain. Une démarche souvent évincée par les approches en termes de production ou de réception à cette époque, comme Straw l'indique alors.

Suite à ces dialogues interdisciplinaires, les sociologues impliqués dans les *popular music studies* vont chercher à importer le concept au sein de leur discipline. Le travail de l'Anglaise Sarah Cohen est à cet égard exemplaire. Issue d'une tradition ethnographique d'observation, Cohen souligne, au cours de ses premiers travaux, l'importance des mondes de l'art de Howard Becker, sa manière de travailler, et utilise le terme *scène* en lui ajoutant en général des guillemets¹⁵. À l'époque de sa thèse de doctorat, publiée sous le titre *Rock culture in Liverpool* (1991), elle ne conceptualise pas le mot, elle l'emploie selon l'acception journalistique d'une dynamique musicale sur une aire urbaine donnée. Elle situera à la fin de la décennie sa posture par rapport à celle de Straw et aux discussions pluridisciplinaires sur la musique¹⁶. Dans ses travaux récents, elle

cherche à inclure cette préoccupation de l'espace physique dans la dimension vécue des participants aux scènes musicales territorialisées qu'elle étudie (notamment via l'utilisation de cartes mentales), tout en contribuant à théoriser le concept de *scène* au sein d'un cadre propre aux sciences sociales¹⁷.

Dans ce mouvement d'importation du concept en sociologie, on peut citer, au début de la décennie 2000, le rôle actif de l'ouvrage de Bennett et Peterson¹⁸ qui caractérise la scène comme une concentration d'acteurs hétérogènes (musiciens, fans, médias locaux, producteurs) rassemblés autour d'activités liées à la musique et qui, se faisant, donnent naissance à une manière spécifique de l'aborder¹⁹. À la même période, d'autres sociologues travaillant sur les musiques populaires problématisent leur approche à partir de cette notion (Keith Kahn Harris en Grande-Bretagne²⁰ ou Gêrôme Guibert en France²¹). Outre les réseaux de sociabilité et l'implication active des publics, les travaux sociologiques sur les musiques populaires s'intéressent au foisonnement des

pratiques amateurs, alors qu'elles étaient fréquemment sous-évaluées par rapport aux pratiques professionnelles, aussi bien économiquement que symboliquement. Elles sont repérées à travers des hauts-lieux (bars, disquaires, lieux de concerts) qu'on peut cartographier et quantifier. Pour comprendre les dynamiques des scènes, foisonnantes suite aux développements des postures DIY (*do it yourself*) à la fin du 20^e siècle, les chercheurs s'intéressent aux filières de production dans leur dimension verticale (production, diffusion, commercialisation) au niveau local²². Ils les mettent en regard avec les industries culturelles à un niveau global, rejoignant en particulier des travaux d'économistes sur l'articulation entre *underground* et *upperground* via des espaces *middleground*²³, ou tiers-lieux²⁴.

En travaillant sur la dimension collective de la construction des genres musicaux et leurs rapports avec des territoires donnés²⁵, les sociologues constatent alors progressivement, à la fin de la première décennie du nouveau siècle, que leurs analyses par la scène peuvent être élargies à d'autres expressions culturelles ou artistiques que la musique, comme le cinéma ou l'art contemporain²⁶. Outre cet intérêt pour le rapport à d'autres pratiques, les travaux de sociologues sur les scènes commencent à s'intéresser à d'autres questions que l'activité localisée d'acteurs culturels pour poser la question complémentaire de l'image d'une ville en lien avec sa culture, sa mémoire ou son patrimoine (la scène perçue)²⁷, ou encore son impact d'un point de vue touristique²⁸ et les avantages que pourraient en tirer les acteurs locaux.

**DE LA NOTION
D'« AMÉNITÉ »
À CELLE DE
« SCÈNE CULTURELLE »**

Ces préoccupations rejoignent celles d'autres sociologues, dont l'équipe de Terry Clark à Chicago²⁹. En partant cette fois d'une dynamique de recherche sur les aires

“Deux traditions de recherches ont agi de concert à la conceptualisation du vocable « scène » : celle des études sur les musiques populaires et celle des recherches en politiques urbaines.”

urbaines plutôt que sur les dynamiques collectives des acteurs culturels, ils souhaitent également, dès les années 90, prendre au sérieux théoriquement, en tant que sociologues, la question de l'espace physique. L'idée est de définir « les aménités », c'est-à-dire en quelque sorte l'atmosphère générée par les équipements (commerces ou institutions)³⁰ présents sur les agglomérations étudiées. On peut alors réaliser des typologies des espaces en fonction des « ambiances urbaines » générées par la distribution spatiale et les spécificités culturelles des équipements. Dans cette optique, les scènes peuvent être caractérisées à partir de quatre dimensions générales. Selon Sawyer et Clark, « Trois des dimensions sont dérivées principalement des théories de la sociologie classique : légitimité (Max Weber et Talcott Parsons), théâtralité (Erving Goffman), et authenticité (Anthony Giddens) et la quatrième se concentre sur les aspects spatio-temporels [...], durée que l'on passe dans un équipement, horaires d'ouverture, taille »³¹. L'approche développée par Clark *et al.* ne se donne pas pour but d'étudier la circulation des créateurs ou la tenue des événements au sein des scènes culturelles comme l'approche initiée par les *popular music studies*. Il s'agit plutôt de comprendre comment une scène, par l'image qu'elle renvoie dans la cité, fait sens, et comment il est possible d'en tirer des conséquences sur la vie sociale, et donc sur les décisions en termes de politiques publiques. Ainsi, lorsqu'ils travaillent sur la liaison entre NMS (nouveaux mouvements sociaux) et type de scène urbaine, Clark et ses collaborateurs développent aussi des préoccupations en

termes de démocratie dans l'espace public qui peuvent alimenter des débats politiques sur la ville et le traitement de la culture³².

PROBLÉMATIQUES CONTEMPORAINES

Aujourd'hui, alors que la culture et l'économie accroissent leur interdépendance³³, des chercheurs issus des deux traditions d'élaboration du concept de *scène* se rencontrent. Ce travail de dialogue a été commencé avant que Clark et ses collaborateurs n'utilisent la notion de *scène* dans la seconde partie de la décennie 2000, au moment même où l'on constatait que la culture, loin de n'être qu'un espace de consommation, pouvait transformer le territoire. Depuis peu toutefois, Clark cite explicitement le travail de Straw notamment parce que la démarche de Straw entre en résonance avec le socle théorique posé par Clark. De même, Straw cite Clark puisque son travail a évolué de la musique à la culture jusqu'à la vie urbaine.

Comme Straw l'explique dans ses derniers travaux, on peut finalement lire le concept de *scène* selon deux acceptions, « restreinte » et « ouverte »³⁴. La scène « restreinte », s'intéresserait « aux formes d'organisation de la vie urbaine » et, d'après lui, on pourrait l'illustrer via les travaux sur les musiques populaires qui étudient la manière dont les dynamiques musicales circulent sur le territoire. La seconde, « ouverte », s'attèlerait à décrire et qualifier « l'excès expérientiel et le

dynamisme de la vie urbaine » et parmi bien d'autres traditions (dont celles qui concernent la nuit urbaine auquel s'intéresse aujourd'hui Straw), celles de Clark et son équipe pourraient y être intégrés. Il nous semble que, d'un point de vue sociologique, on pourrait également y associer les travaux goffmaniens sur la mise en scène du monde social³⁵ et leurs contributions à la notion « d'ambiance »³⁶ dans une perspective spatiale, comme dans des festivals où se réunissent périodiquement des spécialistes autour d'un type spécifique de programmation.

On pourrait rapprocher cette typologie entre scènes restreintes et scènes ouvertes de celle proposée par Dominique Sagot-Duvaurox. Pour lui, la « stratégie de la cocotte-minute » – restreinte – « limite au maximum les fuites de valeur hors de la filière » alors que la « stratégie de l'alambic » – ouverte – consiste à « laisser la valeur culturelle s'évaporer de façon à ce qu'elle irrigue le plus largement possible la société et l'économie »³⁷. Plus largement, comme nous le posions d'emblée en introduction de cette présentation, le but à atteindre est bien celui qui consiste à intégrer conjointement, d'une part, les circulations humaines, leurs interactions et leur production et, d'autre part, plus largement, le contexte culturel et la matérialité de l'espace dans l'analyse sociale, comme a pu par exemple le proposer en son temps Maurice Halbwachs lorsqu'il s'intéressait à la dimension spatiale de la mémoire collective³⁸. Ainsi, au-delà d'une artificielle homologie entre espace et société, les travaux sur les scènes se posent

aujourd'hui la question temporelle de la naissance, du déclin ou de la pérennisation des scènes étudiées. On constate en effet fréquemment un décalage temporel entre l'effervescence créative d'un territoire et sa valorisation, notamment en termes patrimonial ou touristique³⁹. Le plus souvent, la gentrification a fait son œuvre, et les spéculations immobilières ont transformé la scène, ce qui pose la question du partage de la valeur⁴⁰. Les sociologues peuvent aussi chercher, en questionnant les différentes échelles et leurs articulations, à sonder les dimensions et les frontières signifiantes des scènes⁴¹.

Ils peuvent également s'intéresser à l'impact des évolutions juridiques ou technologiques (comme le développement d'applications géolocalisées sur les terminaux numériques)⁴² et leur impact sur l'activité artistique ou l'image perçue des scènes.

Gérôme Guibert

Maitre de conférences en sociologie
Département ICM
UFR Arts & Médias
Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

La scène comme outil d'analyse en sociologie de la culture

NOTES

- 1- Qu'on peut résumer par la notion de *spatial turn*. Phil Hubbard et Rob Kitchin (dir.), *Key Thinkers On Space and Place*, London and Thousand Oaks, Sage, 2004.
- 2- Ils sont ainsi discutés par les théoriciens des scènes comme nous allons le voir dans la suite de cet article.
- 3- On peut consulter, à ce sujet, les débats concernant Bourdieu et l'espace, notamment : Nikolaus Fogle, *The Spatial Logic of Social Struggle. A Bourdieuan Topology*, Plymouth, Lexington Books, 2011 ; et, pour une discussion critique, Fabrice Ripoll, « Attention un espace peut en cacher un autre », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2012/5, n° 195, Éd. Le Seuil, p. 112-121.
- 4- Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- 5- IASPM : International Association for the Study of Popular Music, composée de « branches locales » correspondant à des pays ou des aires linguistiques.
- 6- Pour les chercheurs investis dans ces dynamiques à compter des années 80, l'étude des musiques populaires prend en compte les changements nés avec l'enregistrement et ses conséquences (économiques, juridiques, d'usages). Ces changements nécessitaient de nouvelles approches dépassant les cadres théoriques développés jusqu'alors pour l'étude des musiques savantes (*art music*) ou des musiques traditionnelles (*folk music*).
- 7- Will Straw, « Scènes culturelles et ville créatives », conférence organisée par G. Guibert à Nantes dans le cadre du programme de recherches *Valeur(s) dans la culture* dirigé par D. Sagot-Duvauroux, 22 juin 2012.
- 8- déjà utilisée par les acteurs de la musique d'un point de vue vernaculaire.
- 9- David Hesmondhalgh, « Subculture, scene or tribe : none of the above », in *Journal of Youth Studies*, vol. 8, n°1, 2005.
- 10- Barry Shank, *Dissident Identities : The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1994.
- 11- Will Straw, « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », in *Cultural Studies*, Vol. 5, n°3, October 1991, p. 361-375.
- 12- Voir à ce propos Jérôme Guibert, « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », in S. Dorin (dir.), *Sound Factory: musique et logiques de l'industrialisation*, Bordeaux, Éd. Mélanie Seteun, 2012.
- 13- En premier lieu celui de Simon Frith, Andrew Goodwin (dir.), *On Record. Rock, pop and the written word*, London, Routledge, 1990.
- 14- Department of Art History & Communication Studies, McGill University, Montreal.
- 15- Sarah Cohen, Marion Leonard, Les Roberts, Robert Knifton (dir.), *Unveiling Memory: Blue Plaques as Intangible Markers of Popular Music Heritage*, Sites of Popular Music Heritage, 2014.
- 16- Sarah Cohen, « Scene », in Bruce Horner and Thomas Swiss (eds), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Oxford, Blackwell, 1999, p. 239-250.
- 17- Sarah Cohen, « Bubbles, Tracks, Borders and Lines: Mapping Music and Urban Landscape », in *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 137-1, 2012, p. 135-170.
- 18- Andy Bennett, Richard A Peterson (dir.), *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Nashville TN, Vanderbilt University Press, 2004.
- 19- *Ibid.*, p. 3.
- 20- Keith K. Harris, « Roots ? The Relationship between the Global and the Local Within the Global Extreme Metal Scene », in *Popular Music*, vol. 19, n°1, 2000, p. 13-30
- 21- Jérôme Guibert, *Scène locales, scène globale. Contribution à une sociologie économique des producteurs de musiques amplifiées en France*, Thèse de doctorat de sociologie. Université de Nantes, oct. 2004, publiée sous le titre *La production de la culture*, Paris, Irma/Seteun, 2006 ; Jérôme Guibert & Fabien Hein (dir.), « les scènes metal », *Volume 1*, vol. 5, n°2, 2006.
- 22- Jérôme Guibert, « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surface et dynamiques invisibles », *Réseaux*, vol. 25, n°141, 2007, p. 297-324.
- 23- Patrick Cohendet, David Grandadam, Laurent Simon, « Economics and the ecology of creativity : evidence from the popular music industry », in *International Review of Applied Economics*, vol. 23, n°6, 2009, 709-722.
- 24- Ray Oldenburg, *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons and Other Hangouts at the Heart of a Community*, New York, Parragon Books, 1989.
- 25- Jeremy Wallach and Alexandra Levine, « 'I want you to support local metal'. A theory of metal scene formation », in *Popular Music History*, vol. 6, n°1/2, 2011, p. 119-139.
- 26- Un mouvement de généralisation d'ailleurs opéré par Will Straw dans ses travaux à compter de la seconde partie des années 90.
- 27- Jérôme Guibert, « "La classe rémoise" : À propos du traitement médiatique des musiques populaires émergentes en France », in *Contemporary French Civilization*, vol. 36.n°1-2, 2011, p. 113-126.
- 28- Bennett Andy, « Music, media and urban mythscapes: a study of the 'Canterbury Sound' », in *Media, Culture & Society*, vol. 24, 2002, p. 87-100. Sur la question du patrimoine local, Sarah Baker (dir.), *Preserving Popular Music Heritage*, London, Routledge, 2015.
- 29- Le mot « scène », utilisé seulement à compter du milieu des années 2000 par Clark, n'apparaît pas encore, de surcroît, dans les premières traductions françaises des travaux liés à l'équipe de Clark, ce qui a sans nul doute freiné les échanges avec d'autres chercheurs. Voir Terry Nichols Clark & Stephen Sawyer, « Villes créatives ou voisinages dynamiques ? Développement métropolitain et ambiances urbaines », in *L'Observatoire*, n° 36, 2009, Éd. Observatoire des politiques culturelles, p.44-49 ou encore Stephen Sawyer et Terry N. Clark, « Politique culturelle et démocratie métropolitaine à l'âge de la défiance », in G. Saez, J.-P. Saez (dir.), *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles*, Paris, La Découverte, 2012, p. 79-93.
- 30- Dont l'intensité est mesurée en fonction d'une grille d'évaluation.
- 31- Stephen Sawyer et Terry N. Clark, 2012, *op. cit.*
- 32- Comme ceux qui sont posés dans Guy Saez, « La métropolisation de la culture », in *Cahiers Français*, n°382, sept. oct 2014, p. 10-15.
- 33- Larry Ray & Andrew Sayer (ed.), *Culture and Economy After the Cultural Turn*, London, Sage, 1999.
- 34- Will Straw « Scènes : ouvertes et restreintes », in *Cahiers de Recherche Sociologique*, n°57, 2015.
- 35- Comme le soulignaient Jérôme Guibert et Fabien Hein, « Les scènes metal », *op. cit.*
- 36- Anthony Pecqueux, « Ambiances et civilité. À propos de la contribution goffmanienne aux études sur les ambiances », *Ambiances, Enjeux, Arguments, Positions*, 2015.
- 37- Jérôme Guibert et Dominique Sagot-Duvauroux, *Musiques actuelles : ça part en live. Mutations économiques d'une filière culturelle*, Paris, DEPS-Ministère de la Culture, IRMA, 2013, p. 27.
- 38- Thomas Beaudreuil, « "Le spatialisme" du dernier Halbwachs », *Espaces et sociétés*, n°144-145, 2011, p. 157-171
- 39- Fabian Holt, « The Future of Culture in Europe's Cities » (draft of "Cultural change maker lecture", *European Lab Forum 2015 Lyon*, France).
- 40- Sur le modèle des travaux en géographie critique, cf. David Harvey, *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, Verso Books, 2012.
- 41- Sophie Turbé « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales », *Cahiers de Recherches Sociologiques*, n°57, 2015.
- 42- Holly Kruse, « Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off », *Popular Music and Society*, vol. 33, n°5, 2010, p. 625-639 et pour mise en perspective, Douglas Coupland, « Sommes-nous autre chose que des données ? », *Problèmes Économiques*, n°3115, sept 2015, p. 35-41.

LE POTENTIEL INEXPLOITÉ DES ARTS DE LA RUE À MARSEILLE : UNE CHANCE POUR LA FUTURE MÉTROPOLE ?

Jean-Sébastien Steil

Le secteur des arts de la rue incarne, à Marseille, une situation paradoxale dans laquelle la ville excelle. La palette d'outils et d'opérateurs que la ville réunit sur son sol, en particulier au sein de la Cité des Arts de la Rue, lui permet d'occuper une place prédominante au plan national et européen pour ce secteur de la création artistique contemporaine. Alors que la municipalité a fait des choix volontaristes en matière de financement d'équipement et de fonctionnement aboutissant à l'inauguration de la Cité des Arts de la Rue en novembre 2013 – « cluster » des arts urbains sans équivalent en Europe situé au cœur des quartiers Nord –, elle ne semble pas, à ce jour, souhaiter tirer les fruits de cette position avantageuse ni des très bons résultats de fréquentation des grands événements publics liés à Marseille-Provence 2013.

Ces événements ont pourtant démontré l'appétence des Marseillais pour cet art accessible à tous et leur capacité à produire du récit commun sur la ville et les territoires. Si les arts de la rue ne peuvent se développer sans l'appui des partenaires publics, l'un des ressorts de la future Métropole Aix-Marseille-Provence ne réside-t-il pas dans la valorisation du potentiel de ce secteur ?

UNE HISTOIRE EXEMPLAIRE

Les arts de la rue se sont en partie constitués et structurés sur le territoire de la future métropole. L'historiographie de ce secteur encore jeune en situe généralement la naissance à Aix-en-Provence, en 1973, avec *Aix, ville ouverte aux saltimbanques*¹. Quelques années plus tard (1978), la compagnie Ilotopie s'établit sur une île du Rhône, en Camargue. Elle implante le Citron Jaune à Port Saint-Louis du Rhône (1992), premier lieu de fabrique qui porte le label de Centre national des arts de la rue depuis 1995. En 1984, la compagnie

Générik Vapeur s'installe à Marseille dans la friche des anciens abattoirs municipaux du quartier de Saint-Louis (15^e arrondissement). En 1989, Lieux publics, Centre national de création des arts de la rue, fondé à Marne-la-Vallée par Michel Crespin et Fabien Jannelle (1983), s'implante à Marseille dans un garage de Saint-André (16^e arrondissement).²

En 1995, Pierre Berthelot (Générik Vapeur) et Michel Crespin (Lieux publics) conçoivent le projet de Cité des Arts de la Rue, destiné à réunir, sur un même site, artistes et structures culturelles marseillaises œuvrant dans l'espace public et disséminées dans trois quartiers différents de la partie septentrionale de la ville jusqu'en 2012.

Le site d'implantation de ce futur équipement est l'ancienne huilerie l'Abeille dans le quartier des Aygalades (15^e arrondissement), périmètre de 36 000 m² appartenant à la Ville et comptant d'anciennes cuves, des hangars et bâtiments d'exploitation, des allées et esplanades, un

ruisseau, une cascade et deux maisons de gardien. Le chantier de réhabilitation est considérable. Mené par l'équipe d'architectes Isnardon-Lacube-Redondo, il figure parmi les actions du *Temps des arts de la rue*, inauguré par Renaud Donnedieu de Vabres le 2 février 2005 dans les locaux de Lieux publics. Les travaux, d'un montant total de presque 13 M€, mobiliseront les moyens convergents de la Ville (9,8 M€), du Conseil général des Bouches-du-Rhône (1 M€), de la Région PACA (650 000 €) et de l'État (1,2 M€). Lancé en 2007 et émaillé de plusieurs phases d'interruption, le chantier s'achèvera en 2013 sous l'impulsion de la Capitale européenne de la culture dont il constituait un volet important du dossier de candidature. Le temps de maturation de ce projet jusqu'à son terme, presque 20 ans, est symptomatique : la ville a du mal avec les temporalités courtes.

La surface totale bâtie est de 11 000 m², permettant d'héberger initialement sept « structures habitantes » représentées par une association interface, l'APCAR



Atelier Faire Mouvement, 5^e promotion de la FAI-AR, interventions de Jonathan Sutton d'octobre 2013 à mai 2014.

(association de préfiguration de la future Cité des Arts de la Rue) : Lieux publics-Centre national de création ; la FAI-AR, formation avancée et itinérante des arts de la rue – un programme unique de formation artistique supérieure pour ce secteur en Europe conçu par Michel Crespin à partir de 2001 et créé en 2003 – ; Générik Vapeur, compagnie historique très implantée à Marseille et reconnue à l'échelle internationale ; les ateliers Sud Side, constructeurs de structures scénographiques de spectacle ; Karwan, organisateur d'événements rue et cirque en Région ; Lézarap'Art, groupe d'action culturelle de proximité ; Gardens, projet de formation aux arts acrobatiques porté par Jonathan Sutton³. La complémentarité des structures et leurs possibles synergies sont au fondement de ce projet utopique résumé dans l'adage « l'indépendance dans l'interdépendance ».

Au-delà des principes, la mise en place de l'instance de gouvernance de la Cité des Arts de la Rue ont soulevé des difficultés internes. Alors que plusieurs hypothèses de structuration sont à l'étude, l'absence de position claire des tutelles et le jeu de certaines collectivités⁴ ont alimenté des tensions prévisibles qui ont perduré jusqu'en 2013.

L'APCAR, vouée à disparaître après la réalisation du projet architectural et l'implantation des structures habitantes, fait l'objet de plusieurs scénarios d'évolution à partir de 2007. L'hypothèse d'un EPCC (Établissement culturel de coopération culturelle) semble réunir les faveurs de la Ville, de la DRAC PACA et du ministère de la Culture, mais la décision achoppe sur le périmètre et les fonctions de cet établissement. Jean-Michel Treguer⁵, inspecteur à la Direction générale de la création artistique du ministère de la Culture, formule deux hypothèses qui tranchent avec le projet initial et suscitent les ire d'une partie des « habitants » : le premier scénario est en faveur d'une superstructure de gestion englobant les fonctions de Karwan et Lézarap'Art ; le second scénario place Lieux publics à la tête de l'EPCC. Le statu quo est finalement conservé, reconduisant l'APCAR dans ses missions de coordination sans mettre en place une véritable gouvernance.

UN POTENTIEL VALORISÉ ET VISIBLE EN 2013

Malgré une émulation farouche pour la labellisation des projets artistiques dans le cadre du programme de MP2013, le succès des événements portés par les structures

habitantes de la Cité des Arts de la Rue a eu pour effet l'apaisement des tensions et la reconnaissance de leur savoir-faire indiscutable.

Les événements en espace public ont, en effet, contribué à la réussite de la Capitale européenne de la culture 2013. Échelonnés de la fête d'ouverture à la cérémonie de clôture, ils ont représenté près de 40 % des 600 projets du programme officiel.

L'ouverture des festivités, en janvier 2013, connaît une affluence record estimée à 500 000 personnes. Orchestrée par Bernard Souroque, directeur artistique de la Massalia et du festival *Jazz des cinq continents*, elle met notamment à l'honneur 200 écoliers et lycéens des quartiers nord associés à la *Parade des Lumières* conçue par les ateliers Sud Side.

En mars, *Champ Harmonique*, installation de 500 instruments éoliens créée par Pierre Sauvageot, compositeur et directeur de Lieux publics, marque sur plusieurs jours le paysage minéral qui surplombe le village marin des Goudes à l'extrême sud de la baie de Marseille.

En mai, débute la *Folle histoire des arts de la rue*, programmation de spectacles de rue dans les communes des Bouches-

“L’art en espace public est porteur de principes fondamentaux de nos sociétés : la liberté de création et d’expression, le respect des valeurs d’autrui, le partage du sensible et l’occupation harmonieuse des espaces communs, ce qui n’interdit pas l’impertinence et la dérision.”



© FAI-AR

Inauguration de la Cité des Arts de la Rue, 30 novembre 2013.

du-Rhône conçue par Karwan avec le Conseil général. *Le Vieux-Port entre flammes et flots*, installation de pots à feu de la compagnie Carabosse, réunit plus de 400 000 personnes autour du Vieux-Port de Marseille. Générik Vapeur implante plusieurs jours durant un village de containers *Le 17^e arrondissement - Quartier utopique* sur l'esplanade du J4. Un assortiment de créations issues de l'édition 2012 du festival tunisien *Dream City* est présenté à l'Estaque. *La Folle histoire* se conclura dans l'effusion de pigments de *Color of time* de la compagnie marseillaise Artonik et, au cours de l'évènement *Moteurs !* à la Cité des Arts de la Rue.

Métamorphoses, préparé par Lieux publics depuis 2006, démarre en juin et met l'accent sur le renouveau et la créativité des artistes européens de l'espace public. Reposant essentiellement sur des commandes et des créations, l'évènement se déploie sur la Canebière avec le banquet du *Grand bavardage*, sur les escaliers de la Gare Saint-Charles avec les variations chorégraphiques de *Stars on Stairs*, dans le quartier de la Joliette avec *Figures libres* de KompleXXKapharnaüm, avec la *Ville éphémère* place Bargemon, édification collective d'une ville en carton conçue par le plasticien Olivier Grossetête, etc. Une des images marquantes de 2013 demeurera le trompe-l'œil géant du *Détournement de Canebière* de Pierre Delavie, installé tout au long de l'année sur la façade du Palais de la Bourse.

Deux initiatives marquent par leur capacité à mettre en récit le territoire : la formidable *TransHumance* de troupeaux convergeant jusqu'au centre de Marseille, conduite par la compagnie équestre du Théâtre du Centaure, et le GR2013, sentier périurbain de randonnée tracé par des « artistes marcheurs » formant un grand huit au sein du territoire métropolitain.

À L'HEURE DES CHOIX

Par delà les très bons résultats de fréquentation qui attestent de la dimension fédératrice de ces propositions artistiques et citoyennes, celles-ci ont démontré leur capacité à prendre possession de l'espace public. La multiplicité des projets intersticiels et éphémères résistant à la normalisation de la production de l'espace, allant du parcours poétique aux modes variés de dissémination artistique dans les quartiers, a placé les artistes au cœur des réflexions critiques sur le renouvellement urbain. En posant la question de la fabrique de la ville et du devenir des territoires, les arts en espace public apparaissent ainsi comme un atout incontestable pour la construction de la future Métropole Aix-Marseille-Provence.

Si la notion d'espace public est mise en exergue, la notion de *rue*, emblématique des origines, n'est pas oubliée. Cependant, le théâtre de rue, marque de fabrique de « la rue intempérante⁶ », se renouvelle

et s'enrichit au frottement d'artistes issus de tous horizons qui partagent la préoccupation d'« inscrire la création artistique au cœur de l'espace public, au plus proche des populations. »⁷ La tendance est à l'ouverture et au décloisonnement, caractérisés par le dialogue des arts, le foisonnement des formats et des esthétiques, la place notable des nouvelles technologies et le croisement des artistes avec des champs divers de la vie sociale : territoires, villes, entreprises, etc. La FAI-AR, Formation supérieure d'art en espace public, lieu de recherche et d'innovation artistique privilégié, constitue un vivier pour ces formes nouvelles.

Trois structures labellisées sur le périmètre de la future Métropole Aix-Marseille-Provence – le Citron Jaune-Centre national des arts de la rue à Port-Saint-Louis du Rhône, Lieux publics-Centre national de création et la FAI-AR – se sont récemment unies autour d'un partenariat fondé sur leur complémentarité à l'échelle du territoire métropolitain. S'appuyant sur la réalisation d'actions concrètes⁸, elles partagent le souhait d'appréhender la question de la création en espace public de manière pluridisciplinaire et en lien avec les questions d'aménagement du territoire et de régénération urbaine. Dans cette alliance tripartite, et au sein du réseau européen IN SITU que pilote le Centre national depuis 2003, Lieux publics et la FAI-AR peuvent être des catalyseurs au sein de la Cité des Arts de la Rue pour le rôle qu'artistes et opérateurs culturels auront à jouer à l'échelle de la Métropole.

Une hypothétique Biennale des arts urbains est en réflexion depuis 2014 à l'échelle de la ville, qui s'intercalerait avec la Biennale des arts du cirque pérennisée depuis 2013. À l'heure des choix, les politiques et institutions locales seraient inspirées de s'appuyer sur les atouts que représente, pour le territoire, la création en espace public.

Les projets sur la table ne manquent pas : Lieux publics tente, en association avec des acteurs culturels et du monde économique des quartiers nord, d'imposer dans le

paysage une *Galerie à ciel ouvert*. Karwan a présenté à la Ville plusieurs projets de programmation au sein de la Cité des Arts de la Rue dont aucun n'a débouché à ce jour. La FAI-AR développe ses partenariats locaux et son développement international, via des workshops accueillant des artistes de tous horizons et en intégrant à sa formation supérieure des artistes d'Europe mais aussi de Corée, de Cuba, d'Haïti et de Colombie.

Faute d'évènement public significatif et régulier, le volontarisme des acteurs n'est pas suffisant pour consolider une scène contemporaine marseillaise des arts en espace public. Les artistes régionaux, présents et très remarquables sur le territoire en 2013, souffrent du rétrécissement du paysage local de la diffusion. L'emploi artistique et technique demeure fragile et aucun signe favorable ne vient dégager un horizon culturel plutôt obscurci par les nuages des échéances politiques à venir. L'embellie de 2013 a été de courte durée et le désintérêt des responsables politiques pour les arts en espace public émolle les énergies.

La structure du réseau professionnel est pourtant exemplaire et cohérente. Le territoire compte l'unique formation supérieure au monde pour ce secteur (la FAI-AR), le Centre national de création Lieux publics, un Centre national des arts de la rue (Le Citron Jaune), une association de constructeurs internationalement reconnue (les ateliers Sud Side), des compagnies historiques (Générik Vapeur, Ilotopie, etc.), des compagnies de référence au plan international (Ex Nihilo, Artonik, Pixel 13, etc.), des compagnies émergentes (Rara Woulib, La Folie Kilomètre, etc.), des structures organisatrices et de médiation (Lézarap'art, Karwan, etc.) et un site d'exception, la Cité des Arts de la Rue, au cœur de l'un des quartiers les plus passionnants mais aussi les plus délaissés de France. Ce potentiel inexploité est le grand paradoxe de ce territoire qui peine à penser son attractivité et son développement sous l'angle de la culture et du maillage des acteurs de la scène artistique locale, comme ont pu le faire *a contrario* les villes de Lille ou de Nantes.

L'art en espace public est porteur de principes fondamentaux de nos sociétés : la liberté de création et d'expression, le respect des valeurs d'autrui, le partage du sensible et l'occupation harmonieuse des espaces communs, ce qui n'interdit pas l'impertinence et la dérision. Les arts de la rue ne peuvent se développer sans dialogue avec les responsables publics. À l'inverse, il ne peut y avoir d'acceptation citoyenne des recompositions territoriales sans construction d'un récit commun. Associer les artistes à cette construction constitue autant qu'un choix de politique culturelle, un instrument de citoyenneté et un enjeu démocratique. Toute la question est de savoir sur quel modèle politique se pensent et se projettent la ville et la future Métropole.

Jean-Sébastien Steil,

Directeur de la FAI-AR,
formation supérieure d'art en espace public

Le potentiel inexploité des arts de la rue à Marseille : une chance pour la future Métropole ?

NOTES

1- Perçu comme l'évènement fondateur des arts de la rue en France, ce festival créé par Jean Digne durera jusqu'en 1976. Quatre jours durant, l'évènement réunira l'ensemble disparate des « artistes du pavé », jeunes artistes de théâtre ou plasticiens et « cogne-trottoirs » de tradition (funambules, jongleurs, clowns, cracheurs de feu, etc.).

2- Ce mouvement a généré l'émergence ou l'installation, à Marseille, de bien d'autres équipes, parmi lesquelles les compagnies chorégraphiques Ex Nihilo et Artonik, ou plus récemment La Folie Kilomètre, émanation d'un groupe de jeunes artistes issus de la FAI-AR ou encore le collectif d'architectes Etc.

3- Faute de moyens de fonctionnement pour mettre en œuvre son projet de formation, Gardens a quitté la Cité des Arts de la Rue en 2014 après la livraison du bâtiment qui lui était imparti, une grande halle destinée aux arts acrobatiques, une salle de danse, une salle de trampoline et des bureaux. Outre l'utilisation ponctuelle de ces locaux par les autres structures habitantes, l'ouverture à d'autres usagers est en cours de réflexion.

4- Des collectivités ont pu alimenter ces tensions en mettant dos à dos les opérateurs, en particulier le Conseil général des Bouches-du-Rhône lors de la préparation des suites de *L'Année des treize lunes*, porté avec succès, en 2002 et 2003, par Lieux publics et Karwan.

5- Jean-Michel Treguer, *Note de mission*, DGCA - Ministère de la Culture, 2008

6- « En tant qu'espace, la rue est une revanche. Dans l'espace aliéné de la ville contemporaine, le retour de la rue est riche de sens (...). Lieu d'intempérance, d'intempérie, de mélange... » : Marcel Freydefont, « L'esprit de la rue » in *Le théâtre de rue, dix ans d'Éclat à Aurillac*, Éditions Plume, Paris, 1995.

7- in *Goliath*, HorsLesMurs, 1998.

8- Création du cycle de conférences *Les Rencontres Delta*, mise en œuvre de workshops artistiques sur le territoire, soutien à l'émergence artistique, mutualisation de moyens, etc.

ÉTHIQUE PUNK DIY VS ÉDUCATION POPULAIRE

ANALYSE DE L'ÉMERGENCE ET DE LA PERSISTANCE D'UNE SCÈNE MUSICALE LOCALE

Sandrine Emin, G r me Guibert, Emmanuel Parent

La scène musicale de Montaigu – petite ville de 5 000 habitants située dans le bocage vendéen à quarante kilomètres au sud de Nantes – se caractérise par une forte densité associative à base de bénévolat et centrée sur la pratique de la musique. En 2001, une monographie de ce foisonnement d’initiatives associatives avait été r alis e¹ (Guibert, 2007). La notoriété créative de ce territoire pouvait être lue selon différentes échelles. Régionalement, les acteurs associatifs investis dans la musique et leurs représentants connaissaient (et reconnaissaient) l’importance de la dynamique montacutaine.   un niveau national, et parfois international, et pour une dynamique très spécialisée, celle du punk rock et rock *underground*, Montaigu était connue pour ses productions ou ses  v nements musicaux (concerts et festivals)².

Notre objectif, en enquêtant à nouveau, plus de dix ans après, était de retourner sur ces mêmes lieux pour voir comment cette scène avait évolué. Il s’était avéré qu’entre temps, les acteurs s’étaient structurés (formalisation d’un collectif par un statut associatif en 2002), avaient ajouté à leurs activités la gestion de leur propre lieu de diffusion, et que de nombreux débats concernant l’institutionnalisation et la professionnalisation des associations avaient eu (et ont toujours) lieu.

Au niveau national, les années 80 ont été favorables à l’affirmation des « scènes locales »³, ceci étant lié à des évolutions juridiques (telle que la légalisation des radios libres ou le développement de l’intermittence) et d’autres, technologiques, qui rendirent la production de musique plus accessible (cassettes audio enregistrables, multipistes   cassette). Ces évolutions techniques et juridiques furent tout autant bénéfiques pour les médias alternatifs (généralisation de

la photocopieuse, multiplication des fanzines et des flyers). Elles furent contemporaines de l’explosion de la pratique amateur, cet effet masse étant le moteur des scènes locales⁴. Puis, dans les années 90, de nombreuses initiatives menées localement furent accompagnées par les collectivités et intégrées aux politiques culturelles territoriales⁵.

Mais   Montaigu, c’ st à une « lutte pour la reconnaissance »⁶ que l’on a assisté, lutte accompagnée d’un ensemble de conflits avec la majorité politique en place⁷.   Montaigu et alentour, le nombre de personnes présentes et d’associations impliquées au sein de la scène n’a pourtant pas décru depuis le début des années 90. Comment donc expliquer, qu’on ait pu assister ici   une structuration de la scène montacutaine et à sa persistance dans le temps malgré ce milieu à priori défavorable ?

Il existe plusieurs façons de rendre compte de l’apparition, de la structuration et de

la p renniation d’une scène artistique. L’originalité méthodologique du présent travail sur Montaigu est de croiser plusieurs regards : ceux du sociologue, de l’anthropologue et du gestionnaire. Après avoir présenté l’histoire de la création du collectif, nous proposons, à la suite de cette collaboration interdisciplinaire engagée dans le programme *Valeur(s)*, des explications plausibles de ce qui « a fait scène » et de ce qui a permis sa persistance dans le temps.

LA DYNAMIQUE MONTACUTAINE, UN TRAVAIL COLLECTIF ORIGINAL DE STRUCTURATION SUR 20 ANS

En 1991,   Montaigu, naît Art Sonic, la première association musicale centrée sur la diffusion, sa mise en place étant accompagnée les premiers mois par des animateurs jeunesse de la commune,



DR Aurélie Barbereau

Le Zinor, un lieu alternatif géré par un collectif associatif et situé dans la Zone industrielle de Montaigny (85)

avant qu'elle ne s'éémancipe⁸. Elle organise des concerts de groupes locaux, puis nationaux dans les bars de la ville et au foyer des jeunes, et met régulièrement en place dès l'année suivante des événements (prise en charge locale de la fête de la musique, journées de l'enfance). À partir du milieu des années 90, s'ajoutent des groupes de musique montacutains dont certains se montent sous forme associative (80 : Planet of Trash, International Mandary, etc.). Ils génèrent de nouveaux besoins qui sont bientôt satisfaits par la création de nouvelles associations. C'est ainsi que naît Carrousel (salle de répétition autogérée) ou encore Craoued (management de groupe). Progressivement d'autres associations centrées sur la diffusion voient le jour comme Ondes de Choc (punk hardcore libertaire), AntiCorps ou Courils Troop (sound system techno) dont les adhérents, plus jeunes, commencèrent d'abord de manière isolée. Toutes ces associations fonctionnent de manière bénévole, à part quelques cachets d'intermittents sur les plus gros événements. De nouvelles compétences émergent. La création de décors pour les divers spectacles portés par les associations de diffusion donne naissance à la DDE (création de décors) puis à Monic la Mouche. Cette dernière association fabrique, à compter de 1998, des infrastructures en métal pour les

concerts. Ils vendent leur prestation dans les plus gros festivals européens pendant la première décennie du 21^e siècle. Au début des années 2000, lorsque la première monographie est faite, des groupes ont splitté, d'autres se sont formés (en partie avec les mêmes musiciens) et de nouvelles activités se sont agrégées à la scène locale telle une liste de distribution et un label phonographique (Aïnu) à compter de 2002 ou encore un fanzine tiré à 3000 exemplaires (*Kérosène*) qui s'implante à Montaigny à compter de 2003...

Malgré ce dynamisme, il reste toujours compliqué d'organiser des concerts. Ainsi, les concerts ne sont permis que plusieurs fois dans l'année dans le foyer des jeunes qu'il faut, à chaque fois, préparer pour l'occasion et remettre en état⁹ dans un délai de 24 heures. Les locaux de répétition restent précaires (fermeture des locaux de répétition par la ville)... Les associations n'ont pas accès à un lieu spécialisé, elles ne sont pas non plus aidées par la collectivité. Les associations organisent cependant de nombreux concerts dans les cafés de Montaigny (le Tribal, le Noctambule, etc.), d'autres, de manière informelle, et d'autres encore coproduisent des événements en dehors de Montaigny (festival *Allunissons*). En 1998, les bénévoles décident de s'organiser pour militer et œuvrer au service des associations culturelles et de se

mobiliser pour obtenir un lieu d'expression collectif (concerts et événements)¹⁰. Un collectif d'associations est alors créé à Montaigny en 1998, officialisé par un statut associatif en 2002. Trois associations le portent en 1998, elles seront huit membres fondateurs en 2002 dont Art Sonic, la pionnière née dix ans plus tôt. Le collectif ICROACOA (acronyme formé des initiales des 8 associations fondatrices) est créé sous forme associative pour favoriser l'adhésion de nouveaux membres (des associations, des personnes morales) et ne pas fonctionner en circuit fermé. Au total, les associations du collectif impliquent une centaine de personnes, organisent des manifestations de protestations et des événements artistiques dans l'espace public, et éditent une feuille d'information trimestrielle. Si la dynamique reste globalement bénévole, un permanent est embauché en emploi jeune en 2002. Depuis cette période, le collectif évolue, les objectifs se transforment, certaines associations apparaissent, d'autres sont dissoutes ou sortent du collectif. Mais le nombre d'adhérents et les projets concrétisés ne décroissent pas. L'année 2012 est une année charnière dans l'histoire du collectif puisqu'est inauguré le Zinor, une salle accueillant des concerts en périphérie de la ville, dans la zone industrielle, route de Nantes. Il s'agit d'un hangar, loué à un propriétaire privé, qui est aménagé bénévolement en un ensemble de bureaux, un espace de vie et une salle de concert de 200 places. Le collectif est alors composé d'une quinzaine d'associations adhérentes dont deux sont encore des membres fondateurs (Art Sonic et Carrousel). Bien que les contraintes règlementaires soient plus nombreuses et le travail logistique plus important aujourd'hui, les salariés sont encore rares. À côté d'un nouveau permanent pour le collectif, deux services civiques sont employés par les associations ainsi que quelques stagiaires. Le Zinor permet une montée en puissance de la scène montacutaine, et recrute dans plusieurs communes limitrophes de Montaigny. En 2013, le collectif ICROACOA, à travers ses 14 associations adhérentes, a organisé 62 événements au Zinor et hors Zinor,

“Dans une période où les cultures rock, punk ou metal conservent une forte dimension subversive, le collectif investit l’espace public, prend position, propage une opinion ou un message de résistance.”

a accueilli 5 groupes en résidence¹¹, et a programmé 205 groupes et spectacles. Il a permis à 12 groupes amateurs de répéter (36 heures de répétition par semaine) au sein du local de répétition préfabriqué à proximité du Zinor qui fonctionne totalement bénévolement. Le collectif a touché 16 670 spectateurs avec la participation de 300 bénévoles, 2 salariés, 2 services civiques. En 2015, le collectif fait le choix de gagner en visibilité et fait évoluer ses statuts de manière à s’ouvrir davantage à toute initiative alternative (par exemple une AMAP réunit ses adhérents chaque semaine au Zinor, ce qui crée d’ailleurs des dynamiques croisées) à l’échelle de la communauté de communes et au-delà.

La persistance de la dynamique montacutaine (en termes d’artistes, de projets, de public touché régulièrement) est-elle liée à des facteurs territoriaux ? Dans quelle mesure la culture associative locale, très développée sur cette partie du territoire français où la part d’ouvriers et d’agriculteurs¹² est supérieure à la moyenne nationale, joue-t-elle un rôle dans le fait de fédérer des projets ? Peut-on dire que Montaigu, qui est une petite commune, est assez grande pour permettre le renouvellement et la diversité des associations ? Montaigu est-elle assez proche de Nantes pour que la grande ville nourrisse les amateurs de rock sans qu’ils aient besoin de couper les relations avec leur ville natale ? Aucun de ces facteurs ne paraît à lui seul suffisant pour expliquer cette dynamique, mais ils peuvent tous jouer un rôle explicatif.

POURQUOI LA DYNAMIQUE COLLECTIVE « FAIT SCÈNE », ET POURQUOI PEUT-ON PARLER DE « PERSISTANCE DES INITIATIVES COLLECTIVES » ?

Solidification des initiatives

L’histoire du développement associatif à Montaigu tend à montrer comment une logique originelle de diffusion a pu développer une dynamique de grappe (cluster) horizontale du point de vue de la production artistique (artistes se croisant au sein du local de répétition ou des concerts, dans les locaux associatifs successifs du collectif ou encore dans les bars de la ville) avant d’entraîner une dynamique collective verticale de création intégrant les divers maillons intermédiaires de la filière. On y trouve même des médias alternatifs (fanzines, webzines) ainsi que des travailleurs indépendants aux métiers qualifiés (location de véhicules de transport avec chauffeurs pour les tournées, ingénieurs du son, assistants de projets, graphistes et concepteurs de sites web, etc.).

La constitution d’une filière au niveau local a ensuite créé un « effet d’institution » qui a permis à la dynamique associative de perdurer et de « faire patrimoine » : la scène punk de Montaigu¹³. Outre la prise de conscience de l’activité culturelle sur le territoire de proximité réalisée

par les associations du collectif, c’est l’intégration continue des générations et le vivre ensemble qui en a découlé qui apparaît étonnant. Malgré la diversité accrue des postures, le collectif fait sens. Il garde un rôle communautaire de lutte contre l’anomie et de régulation sociale typique des associations de monde rural¹⁴. C’est sans doute le nombre élevé et peu commun de bénévoles impliqués qui, au premier abord, force le respect. Ceux qui restent sur le long terme articulent des périodes d’investissement intense, et d’autres d’éloignement relatif (présence aux concerts) ou total (période de travail au sein d’autres villes ou d’autres pays). Il existe aussi des personnes de passage qui finissent par s’implanter à Montaigu et qui sont alors happées par la dynamique locale (on pourrait prendre l’exemple du fondateur du fanzine *Kérosène*, arrivé en 2003, ou encore de la salariée la plus récente du collectif venue s’installer par hasard à Montaigu avec une amie en 2010).

Pourquoi ça persiste ?

De notre enquête de terrain (entretiens, revues de presse, assistance aux CA ou AG du collectif, observation participante lors d’événements portés par des associations membres d’ICROACOA)¹⁵, nous mettons en avant l’idée que la dynamique du collectif s’appuie sur deux systèmes de valeurs, en confrontation mais développant une dialectique complémentaire. D’une part, la culture punk « Do it Yourself »¹⁶ et, d’autre part, des valeurs revendiquées d’éducation populaire¹⁷. On peut résumer cette tension

créatrice à partir d'un exposé de ces deux idéaux types de personnalités qu'on retrouve au sein des associations du collectif.

► Les valeurs punks

Au départ de l'activité associative étudiée, il y a donc l'énergie punk qui privilégie l'action immédiate, quitte à prendre des risques. Dans une période où les cultures rock, punk ou metal conservent une forte dimension subversive, le collectif investit l'espace public, prend position, propage une opinion ou un message de résistance. Ce que les dirigeants du collectif apprécient alors, c'est la dimension concrète et efficace des militants punks qui, via leurs réseaux, peuvent organiser rapidement des événements, en envoyant quelques mails, en passant quelques coups de téléphone et en imprimant quelques centaines de flyers. Toutefois, certaines critiques sont faites au mode de fonctionnement punk : leur manque de fiabilité sur la durée et leur manque de rigueur vis-à-vis du suivi administratif, technique ou organisationnel ; parfois aussi leur nihilisme ou leurs prises de position radicales qui vont à l'encontre du souci démocratique (même si suivre des leaders pour un projet ponctuel est également apprécié).

► Gestion de projets et valeurs de l'éducation populaire :

Le punk n'aurait pas suffi, une structuration par une dynamique de projets et une certaine rigueur en termes de gouvernance associative s'avéraient nécessaires. Si la scène montacutaine repose sur une énergie essentiellement bénévole, celle-ci doit être relayée ou consolidée par des porteurs de projets, individus ou groupes, qui assurent l'émergence puis le maintien d'une action collective¹⁸ à l'échelle de la scène locale. C'est ainsi, par l'affirmation d'un projet de territoire visant à militer et œuvrer au service des associations culturelles, que la scène montacutaine a pu prendre forme. Elle repose, d'une part, sur la mise en place d'actions distinctes ayant chacune un projet à défendre (naissance de groupes de musique, d'une salle de

répétition, organisation de concerts et autres événements festifs et musicaux, etc.) et, d'autre part, par la réunion en un collectif qui assure la cohésion du projet d'ensemble. Cette cohésion d'ensemble est également rendue possible par l'interpénétration des différents acteurs. Les musiciens des groupes répètent dans le local géré par l'association Carrousel (dont ils sont, pour certains, membres du bureau), ils organisent des concerts dans le cadre d'Art Sonic. Ce sont parfois les petits frères des membres d'Art Sonic et ils s'investissent dans une association qui peut être orientée vers d'autres genres musicaux (reggae, rap, doom/stoner, etc.).

Ici, le magma créatif a été structuré par les formations d'animateurs de nombreux acteurs (qui ont passé un temps en foyers de jeunes, souvent en milieu rural) et des salariés mais aussi par la professionnalisation des bénévoles. Ainsi, la scène s'est-elle, à l'origine, structurée et consolidée grâce aux animateurs socioculturels, « sortes de tuteurs » visionnaires, capables de mobiliser les jeunes qu'ils accompagnaient et conseillaient autour d'une vision ou d'un projet. Ces animateurs, par leur action, canalisent l'énergie bénévole dans le sens de la construction d'un projet collectif et d'une action politique, comme cela a été le cas lors de la constitution de Carrousel.

Le collectif s'est ensuite émancipé de ces animateurs professionnels, mais ce sont les premières générations de porteurs des associations du collectif ICROACOA, nées dans les années 1970, qui transmettent dorénavant les savoir-faire et les valeurs qui définissent et régissent le projet dans sa globalité.

La constitution des associations ou encore l'organisation des concerts reposent donc sur des compétences techniques et des expertises portées par les salariés (le plus souvent issus de formation d'animation) et les bénévoles (qui se sont professionnalisés après avoir acquis leurs premières compétences sur le tas). Ces individus jouent un double rôle. Celui d'expert au sens de *porteur* grâce auquel les connaissances acquises sur l'organisation d'un événement, la recherche de financement (subvention, tombola, etc.) se transmettent et se perpétuent. Mais expert également au sens du technicien qui sait comment s'occuper d'une équipe de 50 personnes, connaît les réglementations et les contraintes de l'organisation de spectacle.

Mais la consolidation du projet passe également, dans un contexte politique « compliqué », par une stratégie de légitimation et de visibilité nécessitant un travail auprès des élus, puis après 2010,



par un élargissement des recrutements et des actions à l'espace plus large de la communauté de communes Terres de Montaigu moins marquée historiquement. Celle-ci repose sur la capacité de ceux qui se sont professionnalisés ailleurs (programmeurs de salles, techniciens son ou lumière, régisseur, etc.) à activer leurs réseaux (liés à leur activité professionnelle) à l'échelle régionale de manière à peser politiquement. La force de la scène repose également sur la capacité de certains à favoriser le renouvellement du collectif et à le faire vivre dans un idéal démocratique (via le renouvellement des instances de décision).

Ainsi s'aperçoit-on que les quatre grandes figures de l'entrepreneur ou du porteur de projet¹⁹ se croisent à Montaigu : le visionnaire, l'expert, l'entrepreneur relationnel et l'intrapreneur relationnel. Grâce à eux, les savoirs mais également les relations nécessaires à l'émergence et au renouvellement organisationnel sont activés²⁰. Au-delà, le collectif fonctionne grâce à un ensemble d'acteurs bénévoles (plus tardivement salariés) engagés et mobilisés dans l'action et la prise de décision.

CONCLUSION

Généralement, les scènes locales associées à une esthétique musicale ou une spécialisation culturelle sont liées à un groupe d'individus « amis », qui appartiennent à la même génération : l'*indie rock* nantais du début des années 90²¹ ou bien, à la même période, la scène de Fontenay-le-Comte ou, plus modestement, celle de Saint-Macaire en Mauges ou celle de la Mauguionnière²². Lorsque ces personnes changent de statut, de l'adolescence aux responsabilités de l'âge adulte, l'énergie de la scène locale décroît et, en général, disparaît.

À Montaigu, la dynamique associative et sa persistance reposent certes sur l'existence de porteurs de projet, mais à cela s'ajoute un élément original : ce n'est pas la même équipe qui porte le projet collectif et assure son développement dans le temps. Il y a un renouvellement des porteurs. Par exemple, actuellement, au sein du bureau du collectif associatif, on comptabilise au moins 3 classes d'âge pour des personnes nées entre 1970 et 1995 (les « dinos », les « p'tits frères », les « jeunes »). Ce renouvellement, permet la persistance de

l'énergie initiale. Chacun, à titre individuel, connaît des périodes d'essoufflement (baisse de motivation, fatigue, vie familiale, maison à retaper, carrière professionnelle, etc.). Mais il y a un passage de relais, de simples bénévoles deviennent membres du bureau, des membres actifs partent. Parmi ces derniers, certains se réengagent ensuite dans l'associatif, d'autres deviennent des spectateurs assidus ou occasionnels (ils assistent au « concert de Noël », l'un des plus fréquentés, lorsqu'ils reviennent dans leur famille pour la fin d'année).

Sandrine Emin

*Maître de conférences en Sciences de Gestion,
Université d'Angers
Chercheur au GRANEM (UMR-MA n°49)*

Gérôme Guibert

*Maître de conférences en sociologie,
Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle
Chercheur au CIM-MCPN (EA n°1484)*

Emmanuel Parent

*Maître de conférences en musique et musicologie,
Université Rennes 2
Chercheur dans l'équipe Arts:
pratiques et poétiques (EA 3208)*

Éthique punk DIY vs éducation populaire. Analyse de l'émergence et de la persistance d'une scène musicale locale

NOTES

- 1- , Jérôme Guibert, « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surface et dynamiques invisibles. », in *Réseaux* n° 141-142, 2007, p. 297-325.
- 2- Nombreux sont ceux qui se souviennent, par exemple, d'un concert organisé dès 1999 par S. Petrucchi pour l'association Craoued à l'ancienne gare de Montaigu avec Ratos de Porão (Brésil), Nostromo (Suisse), Hippies of Today et les montacutains de Craft.
- 3- Jérôme Guibert, *La Production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Clermont-Ferrand/Paris, Mélanie Seteun /Irma, 2006.
- 4- Jeremy Wallach, Alexandra Levine, « 'I want you to support local metal'. A theory of metal scene formation », in *Popular music History*, vol. 6, n°1/2, 2011, p. 119-139.
- 5- Philippe Teillet, « Publics et politiques des musiques actuelles », in Donnat Olivier, Tolila Paul, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 155-180.
- 6- Nancy Fraser, « Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. », in *Social Text*, n° 25/26, 1990, p. 56-80.
- 7- *Ibid.*
- 8- Elle existe toujours aujourd'hui, certains de ses adhérents étant présents depuis le début.
- 9- Enlever le baby foot et les meubles, décorer la salle, installer le matériel son et les instruments, puis, à la suite du concert, remettre en place dans l'autre sens.
- 10- Ils appellent cela « Une salle à faire ».
- 11- C'est-à-dire pour un travail de mise en place, de rodage et de répétition d'un spectacle.
- 12- L'actuel président du collectif, né en 1974, de parents agriculteurs, est d'ailleurs salarié agricole après avoir été animateur jeunesse à Saint-Hilaire-de-Loulay (commune limitrophe) puis gérant d'un café-concert dans le centre de Montaigu.

- 13- Jérôme Guibert, Emmanuel Parent, « When folk meets pop. DIY archives in the making of a punk rock DIY community in Western France », in Sarah Baker (dir.), *Preserving Popular Music Heritage. Do-it-yourself, do-it-together*, New
- 14- Jean-Louis Laville, *Politique de l'association*, Paris, Seuil, 2014. York, Routledge, 2015.
- 15- Sandrine Emin, Jérôme Guibert, Emmanuel Parent, « Les punks de Montaigu... Et après ? », communication pour le colloque *Scènes et Territoires : questions de Valeur(s)*, MSH Ange Guépin, Nantes, France, 12 juin 2014.
- 16- Stuart Hall, Tony Jefferson (dir.), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, London, Routledge, 1978.
- 17- Flavie Van Colen, *Éducation populaire et musiques amplifiées*, Marly-le-Roi, INJEP, 2002.
- 18- J-P Bréchet, N. Schieb-Bienfait, A. Desreumaux, « les figures de l'entrepreneur dans une théorie de l'action fondée sur le projet », in *Revue de l'entrepreneuriat*, vol. 8, n°1, 2009, p. 37-54.
- 19- *Ibid.*
- 20- A. Hatchuel, « Quel horizon pour les sciences de gestion ? Vers une théorie de l'action collective », in A. David, A. Hatchuel, R. Lauffer (eds.), *Les nouvelles fondations de sciences de gestion*, Paris, Vuibert, 2000, p. 7-34.
- 21- Magali Grandet, Jérôme Guibert, Stéphane Pajot, Dominique Sagot-Duvaurox, *Nantes. La Belle éveillée. Le pari de la culture*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2010.
- 22- Damien Tassin (dir.), *Projet d'orientation pour la prise en compte des musiques actuelles dans le Pays du Vignoble nantais*, Nantes, Trempolino, 2006.

PENSER LA MÉTROPOLE À « L'ÂGE DU FAIRE » : CRÉATION NUMÉRIQUE, ÉTHIQUE HACKER ET SCÈNE CULTURELLE

Charles Ambrosino, Vincent Guillon

L'une des promesses que déploie la doxa de la ville créative tient au bénéfice métropolitain du maillage entre création artistique, production industrielle et développement technoscientifique. L'idée que les gouvernements locaux puissent soutenir, faciliter voire initier l'émergence de nouvelles formes de collaboration entre ces différents domaines, justifie – ne serait-ce qu'en France – bon nombre de programmes publics locaux (p. ex. l'Atelier Arts-Sciences à Grenoble, le cluster digital de Plaine Image à Lille) et de labels nationaux (p. ex. French Tech) ou internationaux (p. ex. Ville créative UNESCO). Précisément, selon plusieurs documents d'orientation stratégique, la métropole lyonnaise serait le théâtre d'une rencontre particulièrement fertile entre les acteurs des arts numériques¹ et les industries des loisirs numériques (jeux vidéos, cinéma, audiovisuel, nouveaux services numériques et applications multimédias mobiles, etc.).

Ce rapprochement présumé des arts et de l'industrie au sein d'une même et grande filière numérique, nous souhaitons ici le mettre à l'épreuve, en partant de l'analyse des modalités de coopération concrètes des protagonistes de ces champs créatifs. Nous chercherons à éclairer de manière empirique la structuration du milieu des arts numériques lyonnais ainsi que les modalités de son encastrement métropolitain sans en caractériser au préalable la nature ni la valeur².

La création numérique dans la métropole lyonnaise a changé plusieurs fois de statut en une vingtaine d'années : pratique balbutiante issue des mouvements alternatifs de la cyberculture, elle s'est vue attribuer le rang de front avancé de l'économie créative locale, avant de trouver refuge dans le giron des secteurs artistiques subventionnés. Depuis l'activisme de quelques pionniers

jusqu'à l'institutionnalisation de leur pratique, nous pouvons ainsi retracer les métamorphoses d'une activité numérique dont la catégorisation n'a cessé de varier au gré des opportunités et des bénéfices territoriaux qui lui sont conférés.

LE TEMPS DE LA CLANDESTINITÉ : AUX ORIGINES D'UNE CONTRE-CULTURE

En réponse à la circulaire Pasqua « anti-techno »³ de 1995, la région lyonnaise devient une place forte de la lutte en faveur des manifestations publiques de musiques électroniques⁴. Contribuant activement à l'essor de cette contre-culture, une poignée de créateurs locaux mènent des expériences informatiques originales en utilisant de façon simultanée

et interactive plusieurs médias (sons, images, vidéo, etc.). Ils proposent ces performances dans des clubs lyonnais⁵ plus ou moins légaux ou lors de « free parties » organisées clandestinement. Émerge ainsi localement une petite communauté de créateurs numériques qui exploitent les potentialités de décroissement offertes par la micro-informatique. Tenues à l'écart des institutions culturelles, plusieurs générations d'entre eux se rencontrent régulièrement dans un lieu alternatif du quartier de la Guillotière, ouvert à l'initiative du label musical Bee Records. Les soirées « Freeday », notamment, y mélangent quelques pionniers du multimédia avec d'autres participants qui deviendront plus tard les principaux artistes, producteurs et entrepreneurs lyonnais des arts numériques : par exemple, les fondateurs des *Nuits Sonores*, de XLR Project, de l'association AADN⁶, d'Aimez-Vous Brahms ?, etc.



Les Hommes Debout, AADN

LE TEMPS DE LA VISIBILITÉ : LA PERSPECTIVE D'UNE ALLIANCE AVEC LES INDUSTRIES CRÉATIVES

Au tournant des années 2000, l'agglomération de Lyon est une place forte de la production de jeu vidéo. Elle concentre presque 10 % de l'industrie mondiale dans ce domaine. La société Infogrammes, qui devient Atari, en est tout à la fois le symbole et la promesse, puisqu'elle brigue la place de leader du marché international. Derrière elle, de nombreux studios se créent et s'implantent localement. On se prend alors à rêver, dans la métropole lyonnaise, d'un destin à la Silicon Valley pour l'élaboration de contenus numériques. Sur la base de l'association d'entreprises Lyon Game, le pôle de compétitivité Imaginove doit incarner cette ambition en faisant converger les différents types de production liés à l'image et au multimédia (jeu vidéo, audiovisuel, animation, cédérom, internet, etc). Qui plus est, l'événementiel urbain assure le rayonnement de Lyon dans ce domaine : le *Festival International Cinéma Nouvelle Génération* – consacré exclusivement au cinéma numérique – monte en puissance ; les *Nuits Sonores* s'imposent comme l'un des rendez-vous majeurs des cultures électroniques en Europe ; quant à la *Fête des Lumières*, elle est la principale vitrine touristique de la ville. Le milieu des arts numériques commence dès lors à susciter un plus grand intérêt.

En ce début du 21^e siècle, l'idée est répandue chez les stratèges urbains que les ressorts de l'économie créative dépendent, en partie, des formes de continuité entre l'art et l'industrie qui se jouent territorialement : non seulement les artistes constitueraient le noyau de la classe créative⁹ mais – par effet de transferts d'idées, de savoir-faire et d'innovations – leurs productions serviraient de « substrat » à celles des industries créatives. Ainsi les arts numériques se voient-ils attribuer un potentiel économique inédit et étroitement lié à la spécialisation lyonnaise autour

Toujours aux marges culturelles et urbaines de la métropole, l'expérience de la friche RVI – un ancien site de production de véhicules Berliet et Renault occupé par de nombreux artistes et associations entre 2002 et 2010 – constitue, par la suite, une étape importante pour l'apparition d'un milieu relationnel de la création numérique. C'est ici que se forme, en particulier, le collectif à l'origine de l'AADN, qui se donne pour mission de travailler à « l'émergence de formes artistiques innovantes et à l'expérimentation autour des arts numériques ». Il s'y emploie en organisant festivals, expositions, concerts, performances et résidences. Il profite aussi pleinement de la volonté, propre aux occupants de la friche RVI, de décloisonner les disciplines artistiques afin de promouvoir les expérimentations multimédias autorisées par l'outil informatique. En effet, le recours au code tend à estomper les frontières qui définissent et distinguent les arts entre eux (les arts de la scène, les arts plastiques, la musique ou encore les arts visuels) au point de permettre l'apparition d'esthétiques nouvelles. Au côté de l'AADN, d'autres groupes se familiarisent avec la création numérique et le langage du code informatique qui en est la condition.

Le contexte du début des années 2000 est favorable à la reconnaissance de la création digitale et multimédia avec notamment la mise en place par le ministère de la Culture d'un fonds de soutien spécialisé : le DICREAM⁷. Cette structure transversale de décision et d'attribution de crédits s'impose comme l'interlocuteur privilégié pour l'évaluation de projets artistiques « difficiles à appréhender par des services administratifs structurés selon les disciplines bien connues : musique, arts plastiques, danse, théâtre, lecture... »⁸. De ce fait, le DICREAM consacre la spécificité de la création numérique, formalisée à travers les deux conditions d'éligibilité des projets : d'une part, la pluridisciplinarité et la combinaison de plusieurs modes d'expression ; d'autre part, l'utilisation de techniques numériques, interactives et/ou algorithmiques comme outils de création. Ainsi les bases sont-elles posées d'une émancipation institutionnelle de la création numérique par rapport à d'autres disciplines artistiques. Mais, localement, c'est une autre perspective de reconnaissance qui se dessine pour le milieu des arts numériques lyonnais : celle d'un rapprochement avec les industries créatives locales en vue de nourrir une filière économique spécialisée dans l'élaboration de contenus multimédias.



©AADN

Les Hommes Debout, AADN

des industries des loisirs numériques. Tant et si bien que cette idée innerve les candidatures successives de Lyon à deux labels internationaux d'envergure : la première aboutit à sa désignation, en 2008, comme « ville créative UNESCO » pour les arts numériques. La seconde – qui concerne la Capitale européenne de la culture 2013 – est élaborée sous la houlette du futur directeur (Jérôme Delormas) de la Gaité lyrique¹⁰ et le parrainage de la société de jeu vidéo Electronic Arts. Mais le titre est finalement attribué à Marseille.

La perspective d'une reconnaissance « par l'économie » accélère la structuration du milieu lyonnais des arts numériques. Plusieurs organisations ambitionnent de le représenter et d'organiser le dialogue avec les pouvoirs publics, d'un côté, et les industries créatives, de l'autre¹¹. Mais cette fenêtre d'opportunité se referme, dès 2010, sous l'effet conjugué de l'échec de la candidature de Lyon au titre de Capitale européenne de la culture et de la crise qui frappe l'industrie du jeu vidéo. En effet, le développement massif des terminaux mobiles (smartphones, tablettes numériques) et des nouvelles plateformes de téléchargement modifie en profondeur le modèle économique et l'organisation de ce secteur. Les gros studios implantés dans la métropole lyonnaise peinent à se réorienter, en plus de subir une concurrence étrangère dopée

par des politiques fiscales extrêmement avantageuses ; ils ferment les uns après les autres¹². En corollaire, l'effet d'entraînement que cette filière industrielle a pu avoir localement sur l'intérêt porté aux arts numériques s'essouffle. Un troisième temps s'amorce, marqué par une autonomisation accrue dans le champ artistique.

LE TEMPS DE LA RECONNAISSANCE : L'INSTITUTIONNALISATION EN TANT QUE DISCIPLINE ARTISTIQUE

C'est finalement à travers l'élaboration d'une stratégie régionale en matière de politique culturelle que la création numérique lyonnaise parvient à asseoir sa reconnaissance institutionnelle. En octobre 2010, le conseil régional Rhône-Alpes lance – avec le soutien de l'Observatoire des politiques culturelles – une concertation de plusieurs mois sur le thème « culture et numérique », réunissant sous cette bannière des sujets aussi divers que la numérisation des salles de cinéma, l'utilisation des nouvelles technologies dans les bibliothèques et le spectacle vivant, ou encore les usages d'Internet. Forte de sa position acquise précédemment, l'AADN est identifiée par la Région comme le

principal représentant d'un milieu artistique qu'elle connaît encore mal : « on craignait de ne jamais entendre parler des enjeux de la création et des arts numériques. Il fallait donc qu'on arrive rapidement à se rassembler, à porter un discours commun et à déployer une stratégie de lobbying » rapporte l'un de ses représentants. La tendance n'est plus à la valorisation des porosités avec les industries créatives, mais à la revendication d'une spécificité en tant que discipline artistique – au côté des arts visuels, du théâtre, de la danse ou encore de la musique. À ce titre, l'AADN se mue en porte-voix des partisans de la création d'une catégorie d'intervention publique distincte – suivant le modèle national du DICREAM. À ce repli sur le monde de l'art correspond un autre changement : celui de l'échelle territoriale de la représentation de ce milieu. L'opportunité d'une reconnaissance institutionnelle se profilant au niveau régional, la création d'une structure de coordination des acteurs des arts numériques en Rhône-Alpes s'impose : il s'agit de l'ANRA. Même si celle-ci a vocation à réunir des membres répartis sur l'ensemble de la région, elle dessine une géographie du milieu des arts numériques fortement polarisée autour de la métropole lyonnaise. Avec la mise en place, en 2011, du premier fonds régional dédié aux arts numériques (SCAN¹³), ceux-ci parviennent à une double distinction : par rapport aux industries créatives, d'une part, et par rapport aux autres disciplines artistiques, d'autre part. Le SCAN est certes doté de ressources modestes, mais il contribue à catégoriser une pratique, à délimiter un domaine d'activité et à stabiliser l'organisation sociale d'un milieu autour d'artistes, de producteurs, d'organes de représentation, de lieux et d'évènements (pour créer, montrer et se rencontrer) identifiés. Cette forme d'institutionnalisation a néanmoins un coût indirect : elle conforte – au moins provisoirement – la marginalisation d'une pratique artistique en « queue de peloton » de la hiérarchie du soutien public à la création, au motif qu'elle ne recoupe plus les espoirs politiques d'un modèle de développement territorial fondé sur les industries créatives.



« Oli_Go » : Un système à déploiement rapide pour les concerts et les ateliers de musique électroacoustique improvisée

DU MILIEU DES ARTS NUMÉRIQUES À LA SCÈNE CULTURELLE DU « FAIRE »

Ce séquençage temporel – clandestinité, visibilité, reconnaissance – nous renseigne sur l'enchaînement dans le temps d'un certain nombre d'initiatives qui, prises dans leur épaisseur, constituent les ferments du milieu des arts numériques. Mais ce milieu n'est, au sein de la métropole lyonnaise, que la composante artistique d'une scène culturelle plus large nous invitant ainsi à changer de focale. Ce n'est que récemment que le concept de *scène* est apparu dans les débats portant sur la prise en compte des dynamiques culturelles dans les stratégies de développement métropolitain – un auteur comme Richard Florida, par exemple, fait l'hypothèse qu'une scène artistique et culturelle dynamique constitue l'un des éléments majeurs de l'attractivité urbaine. Jusqu'ici, son utilisation circonscrite au seul domaine de la sociologie culturelle ne permettait pas de le distinguer d'autres outils analytiques de même niveau et déjà largement balisés comme ceux de milieu, de monde social, de cluster ou de réseau. À cette acception « restreinte » s'est progressivement apposée – de manière finalement plus complémentaire que concurrente – une approche « expérientielle »¹⁴ plus ouverte, laquelle vise à capturer « la texture » d'un environnement

urbain – son ambiance dirait T. N. Clark¹⁵ – qu'elle soit prescrite par un rapport sensible au paysage, l'effervescence d'une offre d'activités (notamment culturelle et artistique), l'expressivité des individus (à savoir les manifestations dans l'espace public des expressions du soi et des modes de consommation culturelle) voire leur engagement au sein d'activités de sociabilité de natures diverses (se rencontrer dans un café, cultiver un jardin partagé, participer à des animations récréatives). Ces deux niveaux de lecture sont la plupart du temps mobilisés isolément alors que c'est à leur croisement que se logent, selon nous, les apports théoriques les plus prometteurs du concept de *scène*.

À cet égard, les travaux exploratoires de Will Straw sur les scènes culturelles ouvrent un agenda de recherche prometteur. Dans une volonté d'élargir cette notion, l'auteur s'essaye à modéliser les manifestations spatiales de « l'activité scénique »¹⁶. Ainsi la scène culturelle désigne-t-elle à la fois une collectivité caractérisée par un régime éthique dont l'action exerce un attrait et une séduction au-delà du cercle intime et un espace de médiation situé à l'intersection de plusieurs milieux relationnels qui, ensemble, en organisent la visibilité publique. Cette grille de lecture nous permet de bien distinguer l'analyse d'un milieu créatif (par exemple, le milieu des arts numériques) de l'observation de son encastrement au sein d'une société locale (par exemple, la scène du « faire » décrite ci-dessous).

Il est frappant de relever que le milieu des arts numériques lyonnais se réclame d'une culture de la créativité technique qui invite ses membres à se situer au sein d'une « utopie concrète »¹⁷, laquelle préside à leur manière de produire l'art et plus largement, de voir et de vivre le monde. Un grand nombre d'entre eux déploie une sémantique qui leur est propre dès lors qu'il s'agit d'évoquer les modalités pratiques de leur travail de création et ses résonances sociétales. Si certains des



« Le Système Tentaculaire » : un acousmonium interactif dédié à la plongée au cœur du son

interviewés évoquent leur proximité avec l'univers du *hacking*, la plupart se réfèrent explicitement à « l'esprit du Libre »¹⁸ pour justifier le choix de leurs outils de travail (logiciels en *open source* offrant la possibilité d'accéder, de copier, de modifier et de diffuser librement un code source¹⁹), de leurs modes de collaboration (horizontalité et absence de contrôle hiérarchique, circulation sans entraves de l'information) et de leur engagement créatif (appropriation créative et rapport ludique aux objets techniques).

Cette posture générale place l'expérimentation au fondement d'une vision renouvelée du lien social où l'individu, gagnant en autonomie, se met à « bidouiller » collectivement ce qu'il avait pour habitude de consommer passivement. Réactualisation d'une culture de l'atelier et de la coopération²⁰ intrinsèquement liée à la valorisation de l'apprentissage par le « faire ». *Fab Lab*, *hackerspace*, laboratoire ouvert et autres makerspaces sont autant de manifestations de la diffusion dans le monde physique d'une logique qui puise ses origines dans celui de la micro-informatique libre : à travers la recherche de formes collaboratives de fabrication, il s'agit de mettre en commun le « code source » des objets, de donner accès aux modalités de leur conception et de leur production. Un tel phénomène de dissémination des valeurs associées à « l'éthique hacker »²¹ vers d'autres franges de la société a conduit à l'émergence de ce qu'il est désormais convenu d'appeler le « mouvement faire »²². À l'échelle de la métropole lyonnaise, ce mouvement se cristallise au sein d'une scène culturelle où se rencontrent les membres de plusieurs milieux relationnels, celui des arts numériques évidemment, mais également ceux de la programmation informatique ou encore de l'usinage. L'enquête de terrain montre que cette « activité scénique » se structure autour de trois interfaces qui, malgré leur finalité spécifique (informatique, création, fabrication), constituent autant de lieux et de moments assurant la circulation des individus, des valeurs et des savoir-faire (cf. Figure 1).

L'INTERFACE AVEC LE MILIEU DE L'INFORMATIQUE : LE LABORATOIRE OUVERT LYONNAIS (LE LOL)

Créé en 2011, le LOL se présente comme un *hackerspace*, c'est-à-dire un espace autogéré de travail où les participants peuvent partager ressources et savoirs liés principalement à la programmation informatique. Ce petit groupe, composé en majorité de codeurs, y mène des expérimentations variées dans le domaine de la programmation, d'Internet, des nouvelles

technologies, de la création artistique ou de la transformation d'objets usuels. Quel rapport entre le milieu des arts numériques et ce *hackerspace* ? « C'est comme si vous me demandiez ce qu'un barman a à voir avec un groupe de rock : il n'y a rien à priori, pourtant il y a tout » suggère l'un de nos interlocuteurs.

L'INTERFACE AVEC LE MILIEU DES ARTS NUMÉRIQUES : LES ATELIERS D'OLI_LAB

Les ateliers de l'association OLI_LAB jouent aussi un rôle d'interface avec le monde du *hacking*. Mais si le LOL provient du milieu de l'informatique, les activités d'OLI_LAB sont ancrées dans celui des arts numériques. À l'occasion des ateliers Arduino²³ par exemple, l'on retrouve des artistes venant mettre au point des dispositifs interactifs, mais également des personnes poursuivant des finalités très diverses : créer des jouets pour enfants, designer des objets communicants,

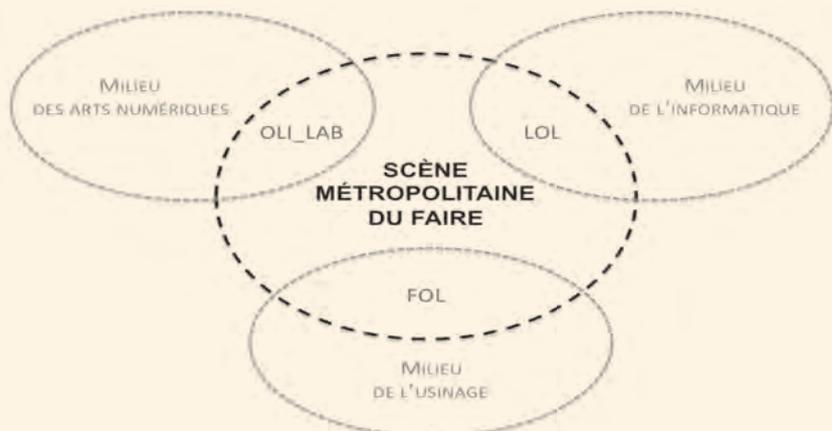
se détendre en bidouillant, etc. Ces ateliers permettent à leurs participants d'apprendre à manipuler des outils et à identifier des problèmes communs résolubles collectivement. Par ailleurs, les open-ateliers organisés par l'association embrassent des thématiques plus larges : usinage, prototypage, apprentissage de logiciels libres, etc. Tous les outils visant à introduire des techniques numériques dans une pratique artistique peuvent y être abordés.

L'INTERFACE AVEC LE MILIEU DE L'USINAGE : LA FABRIQUE D'OBJETS LIBRES (LA FOL)

La FOL se présente comme un *Fab Lab*. Il s'agit d'un lieu de création et de prototypage d'objets physiques. Son activité se situe à la frontière du bidouillage, de l'art, de la personnalisation de produits et de l'apprentissage de procédés techniques. Elle constitue une interface privilégiée entre le milieu du logiciel libre et celui de l'usinage. Les *makers* qui la fréquentent

fabriquent des objets dans une logique de proximité et d'autonomie. La FOL, à l'instar du LOL, constitue à la fois un espace de travail et une communauté. Équipés de machines à commandes numériques – de la fraise 3 axes à l'imprimante 3D, ses membres ont comme objectif de rendre disponible ces technologies et de sensibiliser le plus grand nombre à la fabrication locale.

Figure 1. La scène métropolitaine du faire
Source : Ambrosino et Guillon, 2015



“Encore confidentiel, ce croisement entre création, bricolage et citoyenneté n’en demeure pas moins une tendance de fond qui travaille actuellement les sociétés urbaines occidentales.”

Dans ces interfaces, les artistes numériques côtoient des informaticiens, des électroniciens, des *hackers*, des designers, des militants et des technologues amateurs. Au désir de partage qui anime la plupart de ces *makers* s’ajoute la recherche de « convivialité » au sens où l’entend Ivan Illich²⁴, à savoir la possibilité donnée à chacun de façonner le monde au gré de son intention, de son imagination et de sa créativité. Afin de donner une visibilité publique à ces chevauchements inédits, le Lavoisier Public – lieu alternatif de la vie culturelle lyonnaise – lance, en juin 2013, un festival de *hacking* dont l’objectif est d’en

montrer les multiples facettes à travers des expositions, des projections, des spectacles, des ateliers et des conférences. De même, le Pôle-ALNET abrite une galerie d’art, un *hackerspace*, un medialab et une boutique d’informatique libre. Encore confidentiel, ce croisement entre création, bricolage et citoyenneté n’en demeure pas moins une tendance de fond qui travaille actuellement les sociétés urbaines occidentales. Force est de constater qu’à Lyon sa réalisation concrète ne semble pas rencontrer les mêmes obstacles que la pollinisation espérée, au début des années 2000, entre l’art et la nouvelle économie créative.

Notre analyse du milieu des arts numériques montre bien que s’il rencontre le mouvement « faire », ses porosités avec l’industrie des loisirs numériques sont timides pour ne pas dire inexistantes. Dès lors, à l’échelle métropolitaine, les transferts de créativité observés s’effectuent non pas selon une perspective marchande – qui pourtant détermine et obnubile maintes analyses académiques et stratégies de développement local – mais bien sociétale, culturelle, voire éthique. Ne faudrait-il pas réhabiliter l’idée de ville créative en affranchissant sa conceptualisation de ces pesanteurs « économicistes » parfois aveuglantes ? Une telle hypothèse pourrait nous permettre d’envisager l’idée de créativité au-delà du talent individuel, de l’ingénierie ou de la propriété intellectuelle, pour mieux embrasser les processus collectifs d’innovation sociale qu’organisent milieux créatifs et scènes culturelles.

Vincent Guillon

Directeur adjoint de l’Observatoire des politiques culturelles

Charles Ambrosino

Maître de conférences à l’Institut d’urbanisme de Grenoble

Penser la métropole à « l’âge du faire » : création numérique, éthique hacker et scène culturelle

NOTES

1- Consubstantiels du déploiement des outils informatiques et des supports numériques, les arts numériques brillent par l’éventail des propositions qu’ils recouvrent (art digital, net art, art électronique, art médiatique, mapping, etc.). L’ensemble des définitions souligne l’importance d’un art qui se base sur des modes inédits d’interaction entre les auteurs, l’œuvre et le public.
2- L’enquête de terrain sur laquelle s’appuie cette contribution s’est déroulée entre 2012 et 2014.
3- Cette circulaire de 1995 est intitulée « Raves, des phénomènes à haut risque ».
4- L’association nationale Technopol est notamment fondée à la suite de l’annulation de la rave Polaris qui devait se tenir à la halle Tony Garnier de Lyon le 24 février 1996.
5- Par exemple : le Toy, le Zoo et l’éphémère Hypnotik, un parking désaffecté de trois étages dans le quartier de la Croix-Rousse.
6- Association artistique des diversités numériques.
7- Dispositif pour la création artistique multimédia et numérique.
8- Jean-Paul Fourmentraux, *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l’ère numérique*, Paris, Hermann Édition, 2011, p. 29.
9- Richard Florida, *The Rise of the Creative Class. And How It’s Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2002.
10- Ouvert en 2011, la Gaîté lyrique est le principal équipement consacré aux cultures numériques à Paris, voire en France.
11- En particulier les associations AADN et MetaLab.
12- On peut mentionner les fermetures de studios lyonnais WideScreen Games, Phoenix Interactive, Eden Games, Étranges Libellules, etc. En 2013, c’est Atari, le plus prestigieux d’entre eux, qui dépose le bilan après 40 ans d’existence.

13- Fonds de Soutien à la Création Artistique Numérique
14- Will Straw, « Cultural Scenes », *Loisir et société/Society and Leisure*, vol.27, n° 2, 2004, pp.411-422.
15- Terry Nichols Clark et Stephen Sawyer, « Villes créatives ou voisinages dynamiques ? Développement métropolitain et ambiances urbaines », *L’Observatoire* n°36, pp. 44-49.
16- Voir la communication de Will Straw, « six modèles spatiaux pour penser l’idée de scène » lors du colloque *Champs, mondes, scènes*, Montréal, 7-9 octobre 2014.
17- Fred Turner, *Aux sources de l’utopie numérique. De la contre-culture à la cyberculture*, C&F éditions, 2012. Michel Lallement, *L’âge du faire. Hacking, travail, anarchie*, Paris, Seuil, 2015.
18- Sébastien Broca, *Utopie du logiciel libre. Du bricolage informatique à la réinvention sociale*, Éditions le passager clandestin, 2013.
19- Les promoteurs du développement de l’informatique libre militent pour un accès sans entrave au code source des logiciels, lequel est envisagé comme un « bien commun » dont la libre circulation ne doit plus être entravée par le secret industriel.
20- Richard Sennett, *Ensemble. Pour une éthique de la coopération*, Paris, Albin Michel, 2014.
21- Pekka Himanen, *L’Éthique hacker et l’esprit de l’ère de l’information*, Paris, Exils, 2001.
22- Chris Anderson, *Makers : La nouvelle révolution industrielle*, Paris, Pearson, 2012. Michel Lallement, *L’âge du faire. Hacking, travail, anarchie*, Paris, Seuil, 2015.
23- Arduino est une plateforme d’électronique ouverte, créée pour mettre en place facilement et à bas coût des interactions entre objets, personnes et réseaux.
24- Ivan Illich, *La convivialité*, Paris, Le Seuil, 1980.

ARCHITECTES ET URBANISTES RÉFRACTAIRES

Marcel Freydefont

La prise de conscience, par les villes, de la qualité culturelle de leur projet urbain a suscité un nouvel urbanisme culturaliste qui ne se restreint pas à un urbanisme de la culture, ne se confond pas avec le post-modernisme mais affirme la dimension culturelle de l'urbanisme dans son ensemble et de façon substantielle, réactivant sans aucun passéisme ou formalisme une catégorie identifiée par Françoise Choay¹ qui s'interrogeait alors sur la fin des villes.

L'objet de l'urbanisme – la ville – comme celui de l'architecture – les édifices –, et leur bonne connaissance, sont nativement porteurs de complexité, d'ambiguïté, de consubstantialité. Nous affirmons qu'ils sont tributaires, en premier lieu, de représentations. Il convient donc de considérer le fait urbain comme un fait culturel. Étudiant les théories urbaines depuis le XIX^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, dans la formation d'une nouvelle discipline : l'urbanisme (le mot apparaît aux alentours de 1900), Choay a distingué trois ensembles : l'urbanisme progressiste ou fonctionnaliste (Charles Fourier, Robert Owen, Le Corbusier), l'urbanisme culturaliste (William Morris, Camillo Sitte), l'urbanisme naturaliste (Frank Lloyd Wright). Les Congrès internationaux de l'architecture moderne (CIAM)² synthétisèrent les conceptions de l'architecture moderne et de l'urbanisme hygiéniste, rationaliste et fonctionnaliste, élaborées à partir des années 1880 et ces thèses selon lesquelles la forme suit la fonction ont été particulièrement actives de 1945 à 1974.

LE DÉBUT D'UNE NOUVELLE ÉPOQUE

En 1974, l'architecte américain Peter Blake a écrit *Form follows fiasco: Why Modern architecture has'nt worked*³. C'est la proclamation de la mort du

Mouvement Moderne. Dans le fil de la *Déclaration de Bruxelles* (1980)⁴, le Conseil de l'Europe a édité, en 1992, une *Charte urbaine européenne* qui finalise diverses initiatives prises à partir de 1957 et des éléments élaborés au sein de conférences internationales de 1986 à 1992. Cette charte a été augmentée, en 2008, par un *Manifeste pour une nouvelle urbanité*. À Chicago, est fondé le *Congress for the New Urbanism* (CNU). En 2000, en France, le Plan Urbanisme, Construction et Architecture (PUCA) qui a succédé au Plan urbain, a initié un programme interministériel de recherche autour de la thématique générale « Cultures, villes et dynamiques sociales » afin d'éclairer les questions suivantes : sur quels éléments construire un récit, une identité urbaine ? Qu'est-ce qui peut faire sens pour un ensemble d'habitants ?... des histoires, des lieux emblématiques, des équipements, des références culturelles partagées ? Si nombre de lieux semblent configurés pour des pratiques dominantes, d'autres seraient davantage propices à l'interaction culturelle. Qu'en est-il de la pérennité ou de l'adaptabilité des espaces face aux dynamiques sociales et aux processus de renouvellement des situations urbaines, qu'il s'agisse de friches, de lieux peu visibles ou imprévisibles ou d'équipements reconnus ? Enfin, si « faire la ville » est un art... la ville est aussi objet de l'art.

LA QUESTION RÉACTIVÉE DE L'ART URBAIN

La réflexion de Philippe Chaudoir⁵ et l'action de Maud Le Floc'h⁶ s'intègrent dans cette direction de travail, réactivant la question de l'art urbain. Comme Michel de Certeau a encouragé à le faire, dans un article au titre évocateur *Les revenants de la ville*⁷, il s'agit de prêter attention au « fantastique du "déjà là" » et d'inventorier les « choses » qui convoquent l'imaginaire urbain ; il s'agit de se tourner vers « une politique d'auteurs : les habitants » pour recenser « les gestes et les récits » qui se fondent sur « le lexique des choses » et qui composent un « fascinant théâtre », faisant « de la ville une immense mémoire où prolifèrent les poétiques ». Ce que Jean-Christophe Bailly appelle le *phrasé de la ville*⁸ : dans une filiation gracquienne (« canevas intime de la ville »), la ville advient dans la dérive des passants qui la parcourent. La phrase urbaine est une articulation entre la marche et la parole qui en fait le récit, conjoignant « la grammaire générative des jambes » et les scansion de la langue. La disparition de la rue dans l'espace des cités, de la banlieue et des zones pavillonnaires a une conséquence terrible : elle déshumanise, asséchant rêverie et flânerie. Bernardo Secchi⁹ a relevé la myopie de la ville générique : l'affirmation d'une singularité extrême d'objets solitaires au détriment de leur assemblage, vocabulaire

perdu sans grammaire, urbanisme troué, discours qui se prive de récit autre que celui de l'affirmation de soi. Or, ce qui donne sens et signification à l'architecture « c'est l'articulation et le dessin de l'espace urbain, des espaces ouverts et publics » ; il peut y avoir « des villes magnifiques, dans tous les sens, sans aucune architecture remarquable ». Secchi insiste sur l'importance des récits et préconise d'étudier « les relations entre le monde des objets et celui des sujets [...] afin de retrouver le sens ordinaire des choses, leurs caractères tactiles, olfactifs et sonores ». Le projet de Pierre Rosanvallon *Le Parlement des invisibles* (2013) entend, pour remédier à la mal-représentation, de faire « raconter la vie ». L'appel à contribution est explicite : « Le roman vrai de la société d'aujourd'hui. Soyez-en les personnages et les auteurs. » Cette initiative résonne avec une autre initiative : celle de Joris Lacoste et de son *Encyclopédie de la parole* (depuis 2007).

SOURCES DE CE RENOUVELLEMENT

Il faut remonter aux années 1960-1980 pour trouver les premiers acteurs de ce renouvellement. En réaction aux CIAM qui disparaissent en 1959, apparaît une architecture radicale, expérimentale et subversive – Archigram, Archizoom, Coop Himmelb(l)au, Superstudio, le groupe UFO – qui réactive les recherches alternatives au dogme orthogonal et fonctionnaliste, au bénéfice de conduites et propositions affectives, symboliques et poétiques comme l'expressionnisme avait pu en développer avant 1939. Les interventions urbaines du groupe UFO relèvent d'une « guérilla urbaine » et environnementale (« actions gonflables » des Urbo-éphémères, 1968). La recherche et les réalisations de Hans-Walter Müller en faveur d'une « architecture du mouvement », inventeur des « Gonflables » (1965), rejoignent les « actions dans l'espace » de Xavier Juillot avec ses *Driving shaft* qui, depuis 1980, coiffent les toits de monuments de dizaines de fines colonnettes gonflables et colorées qui s'agitent au vent.

Ces démarches sont à rapprocher du projet *New Babylon* (1957-1974) mené par un peintre du mouvement Cobra, le néerlandais Constant¹⁰ qui a recherché un nouvel « urbanisme fait pour plaire » en explorant les principes d'une ville utopique constituée d'une macro-structure hors sol et proliférante, habitacle d'une population nomade encline à réaliser toutes ses aspirations profondes en se coupant de la nature et en élaborant un paysage artificiel. Cette recherche rejoint le projet d'architecture mobile et de ville-continent de Yona Friedman élaboré à partir de 1958, sur le principe d'une macro-structure hors sol disponible à toutes les mutations et appropriations. En prônant le retour de la nature dans la ville, prémices d'un urbanisme et d'une architecture écologiques, les architectes belges Simone et Lucien Kroll, acteurs d'une architecture habitée et participative, affirment que « tout est paysage » : « Et tout paysage est un fait de civilisation, une mixture de naturel et de culturel, à la fois volontaire et spontané, ordonné et chaotique, chaud et froid, savant et banal ».

L'Internationale situationniste a développé, de 1957 à 1972, un *urbanisme unitaire*. La ville est un théâtre d'opération privilégié tandis que la culture est la question politique première pour échapper aux modèles de vivre et de penser dans un dépassement de l'art. La ville est un terrain de lutte et d'expérimentation, aux fins d'une transformation révolutionnaire de l'existence, c'est-à-dire un changement total – *unitaire* – qui soit désirable et désirant, pour atteindre une vie pleine et sans entraves, en se défaisant de tous les conditionnements et aliénations matérielles et idéologiques, à travers la participation des citoyens, la fabrique de l'histoire par eux-mêmes, l'injection du poétique dans l'ordinaire. Art et poésie sont consubstantiels à la forme des villes. L'urbanisme unitaire a été défini par Guy Debord et Constant, en 1958, dans *La Déclaration d'Amsterdam*, comme « la théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement », sur la base de la construction de

situations, c'est-à-dire des moments de vie libérés, singuliers et éphémères, liant environnement et comportement. C'est un urbanisme contestataire radical, répondant à l'urbanisme opérationnel, attestataire, conforme aux valeurs dominantes.

URBANISME ATTESTATAIRE ET URBANISME RÉFRACTAIRE

À la fin du XX^e siècle, un urbanisme réfractaire a succédé à un urbanisme contestataire. Pour autant, les deux facettes de l'urbanisme actuel – urbanisme attestataire et urbanisme réfractaire – ont en commun de privilégier le processus de transformation et d'être pragmatique. L'un est fait de transactions, l'autre de contre-propositions. Pour donner quelques noms d'architectes et urbanistes réfractaires associés à des artistes, citons : la création, en 1993, du collectif à géométrie variable Ici-Même [Grenoble] dont la démarche « est profondément ancrée dans l'espace urbain, envisagé comme lieu et objet d'expérimentation », croisant les approches et brouillant les frontières « entre les disciplines : jeu d'acteur, création sonore, installation, performance, graphisme, architecture, photographie, écriture, vidéo, sociologie de terrain... » ; la création, en 1994, de Stalker, laboratoire d'art urbain, à Rome, qui aime arpenter les villes, sensible à ses marges et à ses friches ; la création, en 1997, de Bruit du Frigo, à Bordeaux, qui se définit comme un « hybride entre bureau d'étude urbain, collectif de création et structure d'éducation populaire » et qui se consacre « à l'étude et l'action sur la ville et le territoire habité, à travers des démarches participatives, artistiques et culturelles » ; en 1998, création d'Échelle inconnue, à Rouen, adepte du « désordre culturel », qui met en place des travaux et expériences artistiques autour de la ville et du territoire, interrogeant et associant le plus souvent les « exclus du Plan » ; en 1998, d'Observatorium à Rotterdam qui veut transgresser la frontière entre architecture et art, entre planification urbaine et architecture du paysage ; en 1999, création de Coloco « explorateurs de la diversité urbaine au

moyen d'architectures, paysages, films et installations » ; en 2001, création de l'Atelier d'Architecture Autogérée (AAA) plateforme collective de recherche et d'action autour des mutations urbaines et des pratiques culturelles, sociales et politiques émergentes de la ville contemporaine qui vise à « libérer le désir d'agir mais aussi à rassembler des compétences partagées et des dynamiques collaboratives » ; en 2003, création du collectif Exyzt qui ne conçoit l'architecture qu'« à travers l'action ou des actions » afin de la charger « de la vie, d'usages multiples et divers et utiliser l'architecture même comme médium afin de promouvoir des rencontres et de l'échange ». Patrick Bouchain, depuis 1982 – qui a invité, en 2006, Exyzt pour réaliser, dans le pavillon français de la Biennale de Venise, le projet *Métavilla* (qu'il faut entendre littéralement et phonétiquement : *mets ta vie là*) – est un des pères de ces architectes réfractaires.

LE SIGNAL DU THÉÂTRE DE RUE

En actant la revanche de la rue sur l'urbanisme des dalles, en faisant de cette figure urbaine ancestrale l'étendard d'un théâtre recommencé, à partir du début des années 1970, le théâtre de rue, largement

transdisciplinaire a joué un rôle essentiel dans les mutations à l'œuvre dans la fabrique d'un imaginaire urbain. De l'émergence, à partir des années 1970-1975, avec les nouveaux saltimbanques et cogne-trottoirs se rassemblant à La Falaise des fous en 1980 en pleine nature dans le Jura, sorte de contrepied, jusqu'aux nouvelles équipes – revendiquant la rue à la fois comme terrain de représentation et comme langage –, le théâtre de rue a constitué et institué un champ artistique et social singulier au moment où le théâtre public renonçait au rêve vilarien, se réfugiant dans une conscience de minorité. L'adresse à un public-population pour reprendre la formule de Michel Crespin, ainsi que la capacité à faire de l'espace urbain ou naturel une matière à création, condensent et articulent des aspirations profondes dont témoigne l'adhésion publique et sociale. Il y a une filiation entre *La Vengeance des Semis* de Phun (1985) et les montages/collages du groupe italien 9999 (1971) avec leur projet de concours pour le Sauvetage de Venise, mais aussi avec le groupe Street Farm (1971-1972) de Peter Crump, Bruce Haggart et Graham Caine, étudiants à l'*Architectural Association* à Londres, ou avec Jacques Famery, en 1972, où l'on voit des rues, places et avenues transformées en labour, en prairie

ou en zone maraîchère, et les démarches de *city farms* de ce début du XXI^e siècle, ou de *permaculture*, qui eux-mêmes réactivent le projet de la Cité-jardin (Garden Cities), imaginé en 1898 par le sténographe Ebenezer Howard devenu incidemment urbaniste. Il y a bien d'autres exemples de ces incrustations artistiques, architecturales et urbaines, comme les spectacles du Groupe ZUR depuis 1984, ou encore le spectacle *PLM Palace à Loyer Modéré* d'Ilotopie en 1990 ou *La Maison dans la Loire* de Jean-Luc Courcoult (Estuaire, 2007, restaurée en 2012), *la Maison sur l'eau* du collectif Opéra Pagai (2011) ou l'Ex-Théâtre National Terroriste (X/TNT) fondé en 1995 avec ses actions éphémères de rue (*Le code de la déconduite*, développé en 2014-2015 par le réseau européen IN SITU), ou sa recherche de nouveaux formats pour l'expérience théâtrale sur scène, et tout cela au croisement des arts et des médias : vidéo, radio, web, tv. Le théâtre de rue invente une culture de l'espace public qui va au-delà de la critique sociale – ferment évident de cet art – en suscitant une poétique souvent établie sur la construction de situations.

Marcel Freydefont

Fondateur du département scénographie à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes

Architectes et urbanistes réfractaires

NOTES

1– Françoise Choay, *L'Urbanisme, utopies et réalités*, Éditions du Seuil, Paris, 1965. Cet ouvrage présente une anthologie de textes de 37 auteurs du XIX^e et du XX^e siècle prenant le phénomène urbain pour objet. Choay classe ces différents textes selon deux phases historiques et trois modèles de pensée et d'action. La première phase historique regroupe les penseurs de ce qu'elle nomme le pré-urbanisme progressiste, le pré-urbanisme culturaliste et le pré-urbanisme sans modèle. La deuxième phase historique regroupe les opérateurs de l'urbanisme progressiste, l'urbanisme culturaliste et l'urbanisme naturaliste. L'observation de la situation des années 60 l'amène à relever deux tendances : l'influence du rêve technologique et l'influence des sciences humaines avec les études urbaines. L'ouvrage s'achève par quatre textes de Victor Hugo, Georg Simmel, Oswald Spengler et Martin Heidegger sur le thème d'une philosophie de la ville avec, comme arrière-plan, le thème naissant de la fin des villes.

2– La première édition des Congrès internationaux de l'architecture moderne (CIAM) s'est tenue à La Sarraz, en Suisse, en 1928. Cristallisées dans les conclusions du quatrième congrès qui s'est tenu de Marseille à Athènes en 1933, ces conceptions fonctionnalistes sont retranscrites dans deux versions, celle de José Luis Sert (*Can Our Cities Survive?*, 1942), et celle écrite sous le titre de *Charte d'Athènes* par Le Corbusier, publiée anonymement en 1943, puis en 1954. Cette doctrine urbanistique aspirait à une cité radieuse, fonctionnelle et linéaire. Elle a été mise en œuvre après 1945 dans le monde, à grande échelle, avec la Reconstruction à l'aide de la Grille CIAM d'urbanisme, publiée pour le 7^e CIAM en 1948. On relèvera, dans cette doctrine, le sort funeste réservé à la rue et à l'îlot, puisqu'il est question

de « tuer la rue-corridor » qui, par son alignement, masque toujours le soleil pour un des deux alignements. La Charte d'Aalborg (1994) prend le contrepied de la Charte d'Athènes au bénéfice d'une ville durable.

3– Peter Blake, *Form follows fiasco: Why Modern architecture has'nt worked*, Ed. Little, Brown & Company, 1983, 196 p.

4– Un colloque international « La Reconstruction de la ville européenne » s'est tenu à Bruxelles les 15, 16 et 17 novembre 1978, et s'est conclu par une déclaration solennelle. *Déclaration de Bruxelles - Propos sur la reconstruction de la ville européenne*. Bary, André, AAM, Éditions, Bruxelles, 1980.

5– Philippe Chadoir, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue. La ville en scènes*, Éditions L'Harmattan, 2000.

6– Maud Le Floc'h, Philippe Chadoir, *Un élu, un artiste : Mission Repérage(s) : 17 Rencontres itinérantes pour une approche sensible de la ville*, L'Entretemps Éditions, 2006.

7– Michel de Certeau, « Les revenants de la ville », in *Architecture intérieure-Créé*, n° 192, Paris, 1983.

8– Jean-Christophe Bailly, *La Phrase urbaine*, Le Seuil, Paris, 2013.

9– Bernardo Secchi, *Villes sans objet : La forme de la ville contemporaine*, conférence donnée au Centre d'étude Mellon le 4 septembre 2008.

10– Constant Nieuwenhuys, plus connu sous le nom de Constant (NDLR).

LES POSSIBILITÉS D'UN « DÉPAYSEMENT »

Dialogue entre **Alexandre Chemetoff** et **Marcel Freydefont**

Au-delà des slogans, ville créative, smart city..., Alexandre Chemetoff, urbaniste, paysagiste et architecte nous fait part, au regard de son expérience, de ses réflexions sur les transformations urbaines considérées comme un fait culturel : « Comment chaque ville peut-elle trouver dans sa singularité les ressources de manifester non pas une hypothétique identité mais ce que Jean-Christophe Bailly appelle le dépaysement ? Le sentiment en parcourant les villes, les campagnes aujourd'hui, d'être précisément là où nous sommes et non pas en quelque autre endroit ». Il se fait, à l'occasion, le promoteur d'un urbanisme frugal, loin des projets fondés sur des équipements exceptionnels et coûteux.

Marcel Freydefont – À partir de vos expériences, réalisations et publications, quel regard portez-vous sur l'évolution urbaine et la façon d'y répondre ?

Alexandre Chemetoff – Mon regard est relatif. Urbain, dites-vous ? La notion même évolue. Elle se déplace pour englober des territoires en dehors de ses limites historiques. Les villes sont devenues de grands territoires habités. La différence entre le centre et la périphérie est remise en question, cela rend cette distinction même inopérante. On cherche des termes et des échelles de gouvernance qui soient les plus appropriés. Communautés de Communes ou d'Agglomération, Communautés Urbaines, Métropoles. Comment prendre en compte cette évolution ? Comment comprendre le fait métropolitain ? Celui-ci n'annonce pas nécessairement la fin des campagnes mais il établit de nouveaux équilibres, de nouvelles distinctions.

Prenons l'exemple de Nancy, implantée sur les rives de la Meurthe ainsi que le long de ruisseaux et des rus qui prennent leur source sur les plateaux et coulent vers la rivière. Ils ont pour nom : l'Amezule, le Grémillon, le Boudonville, le Nabécor, le Brichambeau. Ce réseau hydraulique a déterminé l'implantation des activités et des habitations. C'est aujourd'hui autour

de ce bassin versant que se (re)dispose le fait urbain. Il y a plusieurs façons d'habiter la grande ville ; on peut vivre dans la Ville-Vieille, dans la ville de Charles III, ou encore dans celle de Stanislas. On peut élire domicile ou travailler sur les quais le long de la voie de chemin de fer non loin de la gare. On peut choisir de se tenir sur les coteaux, ceux prisés par les tenants de l'École de Nancy, on peut enfin habiter la ville de la forêt sur le Plateau de Haye près du Jardin botanique forestier ou la ville de l'eau, sur les rives de la Meurthe non loin du Jardin d'Eau. Dans la vallée près de la rivière et de ses affluents, le long du canal de la Marne au Rhin, ou sur les plateaux à la lisière forestière, on peut choisir la ville de l'eau ou la ville de la forêt comme manière d'habiter la Métropole. Le fait urbain transcende les limites, pour offrir différentes manières d'habiter l'étendue d'un territoire géographique.

L'agglomération bordelaise nous offre un autre exemple. Les urbanistes considèrent souvent l'étendue de l'agglomération comme un défaut. On peut aussi y voir un exemple. L'art de l'étalement marque, à Bordeaux, la vraie nature du fait urbain, composé de situations construites en harmonie avec de petits territoires, dont la diversité, tant recherchée par les amateurs de vins, serait combattue par d'urbains planificateurs. On pourrait multiplier les manières de

tirer avantage de cette infinie variété, en envisageant de construire et d'aménager l'étendue au cas par cas.

M. F. – Il faut savoir en lire les linéaments, écouter et décrypter les pratiques habitantes.

A. C. – Marseille est un territoire habité. Le site est le premier monument de la ville. Les situations les plus problématiques sont aussi les plus prometteuses. Sur les traces d'anciennes campagnes, on trouve des cités aux noms évocateurs : Frais Vallon, Font-Vert, les Aygalades, évoquent des situations enviables dont elles semblent ne plus bénéficier. Comment construire une fédération attentive à partir de lieux singuliers où se sont développés des exclusions et des antagonismes ?

Dans toutes les situations, il est nécessaire d'observer et de situer chaque lieu par rapport aux autres, d'entreprendre des projets intégrant plusieurs temporalités. Le temps suspendu de la planification est révolu. Il est incompatible avec la capacité de chacun de se projeter dans les changements annoncés. Il faut aller vite pour inscrire les transformations de la ville dans un temps démocratique. Pour qu'un dialogue s'engage, il ne faut pas qu'un temps trop long sépare les questions des réponses. Il



Les Nefs de la Loire, Parc des chantiers, Ile de Nantes. État des lieux, avril 2006. Projet, septembre 2008. Projet : Alexandre Chemetoff & associés

© Arnauld Duboys Fresney

est nécessaire et urgent de faire évoluer la façon de penser et de construire la ville. Nous proposons ici d'adopter une logique de situation qui oppose de multiples réalités à une volonté programmatrice, planificatrice et réglementaire. Il faut relever l'état des lieux pour révéler ses qualités et tirer avantage des ressources qu'il recèle. Le fait de disposer de moins d'argent est paradoxalement une chance. Cette nécessité économique nous engage à mettre en œuvre davantage de moyens, d'études et d'intelligence, pour que chacun puisse se reconnaître dans les changements qui adviennent.

On peut à loisir mettre l'accent sur ce qui désespère, attiser les oppositions, quand il est urgent de rassembler et de rendre possible la vie en société. C'est pour cette raison que je ne crois pas aux politiques de rupture qui promettent et font table rase. La ville qui se transforme est le lieu du rassemblement. Assumant les différences, les singularités, de façon à ce que celles-ci ne creusent pas de nouvelles frontières, de nouveaux fossés, de nouveaux murs.

Il y a, dans l'histoire de la ville au cours du XX^e siècle, deux traditions : le radicalisme et la social-démocratie, l'une et l'autre composent, allient et rassemblent. Dans la Région parisienne, je pense notamment à l'action d'André Morizet ou d'Henri Sellier. Leurs tentatives restent pertinentes. La mairie de Boulogne-Billancourt, l'école de plein air de Suresnes, les cités-jardins du Plessis-Robinson, sont des exemples pour l'édification de la ville aujourd'hui. Les pensées de rupture, celles qui divisent et qui ont prévalu, ici et là, sont à l'opposé de l'idée de la ville.

M. F. – Quelle est la place de la culture dans ce processus de métamorphose du territoire urbain ?

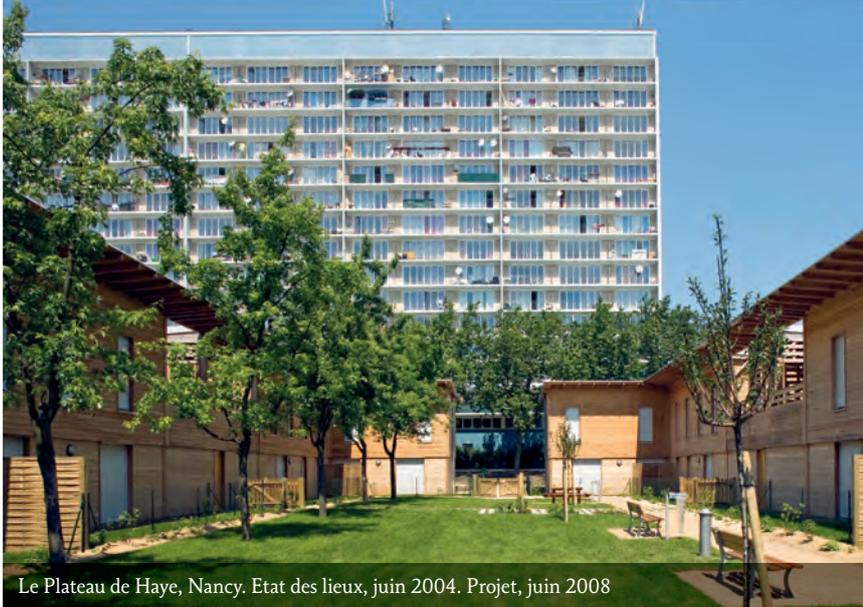
A. C. – Je garde toujours en mémoire une remarque que m'avait faite le maire de Nantes, Jean-Marc Ayraut. C'était au début du projet de l'Île de Nantes, en 2001. Nous arpentaient les rues alors encore désertes aux abords des anciens chantiers navals. J'avais évoqué la dimension culturelle du projet.

« Mais la transformation de la ville est un acte culturel ! » m'avait-il dit. Oui c'est vrai, et j'ai envie de vous faire la même réponse.

Je suis, depuis peu, engagé dans le projet de transformation du site de la « Coop » à Strasbourg. On trouve, sur un site d'une dizaine d'hectares, des bâtiments retraçant une histoire qui commence en 1911 pour se poursuivre aujourd'hui. Comment imaginer un programme qui assemble, en s'appuyant sur l'état des lieux, des activités diverses cherchant des correspondances, imaginant des rapprochements, des assemblages ? Le fait urbain est ici aussi un fait culturel, par-delà les programmes spécifiques. En ville, tout est culturel, y compris les programmes qui échappent à cette définition, et surtout ceux-là.

J'ai tendance à me défier de l'exception culturelle. Le Lieu Unique à Nantes est, à cet égard, un exemple intéressant. Je l'ai considéré comme un signe avant-coureur, l'annonce de quelque chose et non pas un accomplissement. Quand j'ai commencé à travailler à Nantes, le Lieu Unique ouvrait ses portes, après que le CRDC – qui en est à l'origine – ait travaillé hors les murs pendant des années. J'y ai vu un état d'esprit qui pourrait inspirer la transformation d'une ville entière, et en particulier l'Île de Nantes. C'est la relation entre un lieu et un programme qui est décisive : l'idée d'un programme ouvre la manière de regarder les lieux qui inspirent à leur tour le programme. Cette ville, privée de Maison de la Culture par la volonté d'un maire, par réaction, avait développé à la périphérie une culture, des cultures sans maison. Quand, enfin, elle lui donna une maison, elle y abrita des pratiques culturelles qu'elle avait entretemps réinventées dans cette itinérance urbaine.

Cet exemple pourrait, de manière plus générale, inspirer la façon de programmer et de transformer la ville en sortant des facilités auxquelles conduisent les pratiques qui visent à donner une place particulière aux lieux culturels seuls. Je m'explique : lorsque l'on décide de réaliser un équipement culturel, il se doit d'être exceptionnel. Les moyens ne manquent pas. Tout ce qui, dans la fabrique de la ville ordinaire, est hors



Le Plateau de Haye, Nancy. Etat des lieux, juin 2004. Projet, juin 2008

© Arnaud Duboyes Fresney

d'atteinte, devient possible par exception. Au risque d'engendrer une ville à deux vitesses. Alors que le sens de l'économie, allié à une liberté d'action, devrait présider à toutes choses : la fabrique de la ville comme celle des programmes qui la composent.

M. F. – Que pensez-vous de la notion de « ville créative » ?

A. C. – Pourrait-on définir une ville en affirmant qu'elle ne serait pas créative ? Toutes ces propositions – ville créative, ville intelligente, ville durable – n'ont, en vérité, aucun sens. La question est

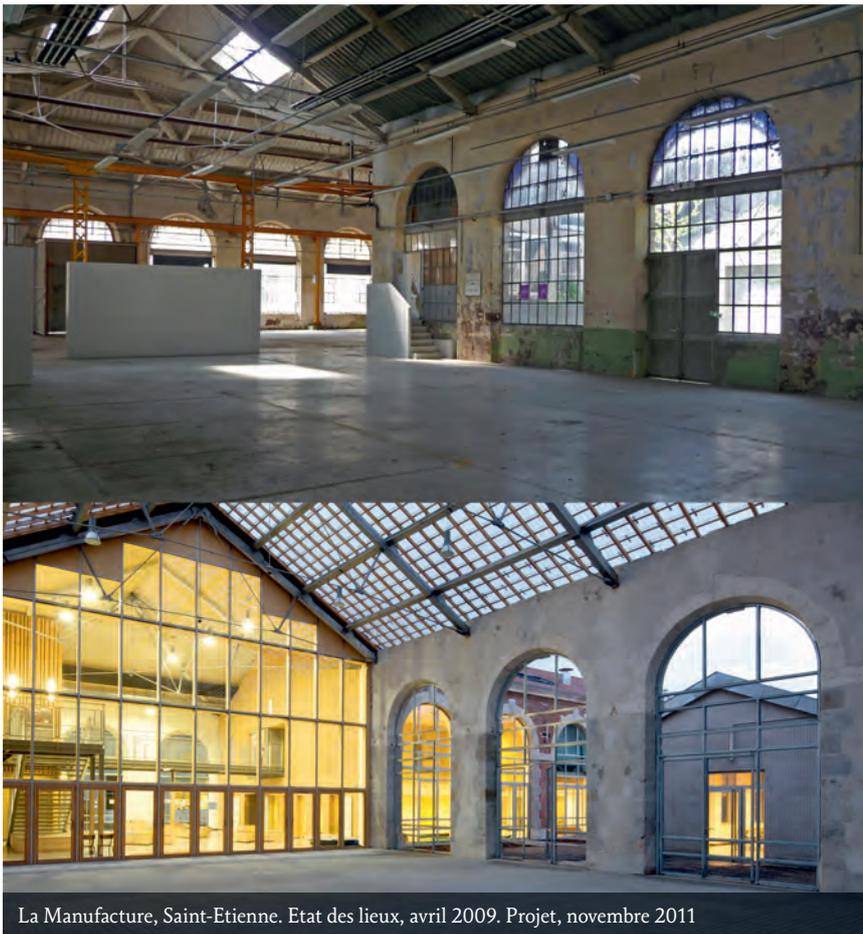
ailleurs : comment chaque ville peut-elle trouver, dans sa singularité, les ressources de manifester – non pas une hypothétique identité – mais ce que Jean-Christophe Bailly appelle « le dépaysement » ? Le sentiment, en parcourant les villes ou les campagnes aujourd'hui, d'être précisément là où nous sommes et non pas en quelque autre endroit. Ce que j'aime dans cette idée de « dépaysement », c'est l'invitation qu'elle nous adresse à considérer la réalité comme singulière dans son évolution même. Lorsque l'on visite de nouveaux quartiers, où chaque bâtiment, chaque espace public, joue de sa singularité et de sa différence seule, on est

saisi par un trouble, celui de se sentir ici et ailleurs, là et nulle part. Il n'y a plus alors de dépaysement possible, tant chaque chose se veut différente, et cela aboutit finalement à ce que toutes les villes se ressemblent.

M. F. – Vous opposez en quelque sorte la ville spécifique et la ville générique. Ne peut-on pas faire l'hypothèse qu'actuellement deux tendances urbanistiques sont à l'œuvre en Europe et encore plus dans le monde : un nouvel urbanisme culturaliste attentif à la singularité de chaque situation urbaine et considérant sans aucun passéisme la ville comme un fait culturel et un urbanisme cynique qui se prévaut des technologies les plus avancées et d'un certain laisser-faire ?

A. C. – Je m'appuie sur les ressources de situation, pas seulement pour les comprendre, les interpréter, mais surtout pour agir, y compris sur un plan économique. Plus que jamais, l'économie est essentielle. Elle nous invite à utiliser les qualités particulières des villes, qualités géographiques, climatiques. Il est absurde d'appliquer les mêmes normes dans des situations climatiques différentes (la notion de confort, de bien-être et de plaisir, la lumière, varient de Lille à Marseille ou Clermont-Ferrand). C'est en ce sens que je considère la fabrique de la ville comme un fait culturel, l'expression d'une manière de vivre, de travailler, de penser, de rêver, de s'amuser... Je ne sais pas si l'hypothèse que vous avancez, d'un « nouvel urbanisme culturaliste » recouvre ces idées mais, de mon point de vue, il est essentiel de considérer que chaque situation est porteuse d'une manière d'inventer. Le projet de l'Île de Nantes, par exemple, ne ressemble à aucun autre car il est né d'une relation particulière à un état des lieux. C'est aussi pour cela qu'il se prête à une invitation au voyage, comme *Le Voyage à Nantes*, dans un pays familièrement inconnu, vers une forme de dépaysement.

M. F. – Derrière votre propos perce une attention particulière à la temporalité, quand on pourrait penser que la spatialité est la donnée première de tout projet d'aménagement urbain. Pouvez-vous en dire plus à ce sujet ?



© Alexandre Chemetoff & associés (état des lieux) + Arnaud Dubois Fresney (projet)

La Manufacture, Saint-Etienne. Etat des lieux, avril 2009. Projet, novembre 2011

A. C. – Effectivement, la temporalité, les temporalités sont essentielles à mes yeux. Le projet urbain est un instrument de dialogue. Celui-ci doit être immédiat, se faire sur le champ et ne pas être reporté à un temps différé où tout serait achevé : rien n'est jamais fini et tout doit commencer très vite. La transformation urbaine ouvre un temps particulier, paradoxal : c'est à la fois un marathon, une course longue durée, parfois plus de dix années, et une collection d'instant et de moments qui, dans leur succession, façonnent un projet. Il faut accepter la remise en cause, les choses ne se fabriquent pas dans un temps suspendu mais dans un mouvement. Les études et les travaux ouvrent un espace de dialogue. On dit souvent que l'urbanisme est un art sans retour, fondé sur la lenteur. Je crois, au contraire, qu'une succession rapide d'actes concrets qui permettent très vite de rendre les choses visibles, réelles, exposées à la critique, fondent une nouvelle façon de transformer les villes et de faire de l'urbanisme un art

du temps présent. Une véritable expérience mesurable et évolutive. Il est trop commode de prétendre que seul le temps qui s'écoule permettra de vérifier la pertinence des choix. Le projet urbain doit ouvrir, chemin faisant, des chantiers concrets que l'on peut éprouver et amender. Le fait urbain est un fait humain, il est au cœur de tout projet urbain. La possibilité d'agir à la fois sur la durée et sur une grande étendue associée, dans un même mouvement et dans un même contrat, la maîtrise de réalisations concrètes pouvant être éprouvées et celle de la ville comme projet. Au début, sur l'île à Nantes, chacun de mes interlocuteurs cherchait, inspiré par le Guggenheim de Bilbao, un signal urbain fort, lieu culturel d'exception, forcément emblématique. Nous avons proposé un parti pris exactement contraire : c'est l'ensemble de l'île de Nantes qui doit être considéré comme l'enjeu principal, le sujet de nos attentions, l'emblème. Il fallait, à ces territoires transformés, un visiteur. Ce fut le *Grand Éléphant*. C'est lui, qui, captant

un instant l'attention de tous, révèle la préservation et la reconversion des Nefs de la Loire, celles des anciens chantiers navals qui sont devenues sa maison, le parc des Chantiers qu'il parcourt avec des visiteurs sur son dos et à ses trousseaux, l'atelier de la Compagnie La Machine, lieu de fabrication artistique, la Fabrique, scène des musiques actuelles et des arts numériques qui elle-même englobe un ancien blockhaus et se glisse sous les Nefs, lieu d'accueil ouvert ; puis les cales, la grue jaune et le Hangar à Bananes au bout de l'Île tournée vers le fleuve. J'aime cette idée d'un éléphant visiteur et promeneur, lui-même visité, vu et donnant à voir autrement la ville. C'est tout à fait autre chose qu'un édifice exceptionnel, emblématique, où le contenant tient lieu de contenu, un type d'édifice dispendieux, inutilement consommateur. Il y a beaucoup à penser à propos de la dépense. Dépenser, c'est aussi penser. De grands projets exceptionnels, aussi nécessaires soient-ils, comme la Philharmonie à Paris ou le musée des Confluences à Lyon, sont devenus les représentations même d'une forme de gabegie. Il importe de revendiquer plus de simplicité, et remettre l'économie au cœur des projets et de leur esthétique. À Saint-Étienne, avec la reconversion de l'ancienne Manufacture d'Armes et la transformation de la Plaine Achille voisine, comme à Nancy sur la Plateau de Haye, avec le retour en ville de tout un quartier à l'orée de la forêt, nous avons pris position. Revendiquant la frugalité comme éthique et comme démarche. Dépenser moins et penser plus, pour agir davantage dans un dialogue restauré avec les lieux et ceux qui les incarnent, pour que le fait urbain soit un fait culturel.

Alexandre Chemetoff
Urbaniste, paysagiste et architecte

et
Marcel Freydefont
Fondateur du département scénographie
à l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes

ARTS ET AMÉNAGEMENT DES TERRITOIRES

Dialogue entre **Maud Le Floc'h** et **Marcel Freydefont**

Créé en 2007 par Maud Le Floc'h, le pOlau-pôle des arts urbains a conduit récemment une étude nationale consacrée aux relations réciproques entre « Arts et Aménagement des territoires ». Cette étude a donné lieu à une publication, un Plan-Guide qui propose l'analyse et le repérage de plus de 300 initiatives en France et au-delà, ainsi que des pistes de réflexion et d'action en matière de ré-outillage artistique et culturel des territoires, à destination des acteurs artistiques et urbains (publics et privés) et des élus.

Marcel Freydefont – Pouvez-vous nous dire ce qui, dans votre parcours, vous a inspiré la création du pOlau ?

Maud Le Floc'h – Ma formation supérieure au CESA (Centre d'Études Supérieures d'Aménagement) formait, depuis 1969, de façon très singulière, des spécialistes de l'aménagement, de l'urbanisme, du développement territorial, de la gestion de l'environnement. L'approche au CESA de l'aménagement du territoire était passionnante par la diversité des matières abordées : géographie, économie spatiale, climatologie, biologie, sciences politiques, sociologie urbaine... Surtout, on y dispensait une pensée systémique touchant aux territoires, différente des autres formations à l'urbanisme, dans une certaine filiation avec l'École de Palo Alto. Toutefois, j'y ai peu entendu parler d'art et de culture, si ce n'est à travers l'histoire de l'architecture.

Dans mon parcours, la deuxième « piqûre » a été la découverte des arts de la rue, avec des compagnies telles que Royal de Luxe, le Théâtre de l'Unité, Ilotopie, Générrik Vapeur, etc. : cela a été fondateur, tant ces formes prenaient la ville et le territoire à bras-le-corps comme matière première active et réflexive, espace et personnes compris. J'ai été associée à l'histoire de la Compagnie Off dès 1986, que j'ai co-dirigée avec Philippe Freslon de 1996 à 2006. J'ai également travaillé comme

journaliste spécialisée pour *Murs-Murs*, le magazine des villes, ce qui m'a permis d'explorer progressivement l'écriture des espaces urbains, notamment à travers les actes artistiques – je pense en particulier à *PLM Palace à Loyer Modéré* d'Ilotopie. Cette expérience m'a conduite à penser la ville comme un bien commun et non comme un mal nécessaire. Dans les années 90, la transfiguration des villes par les festivals urbains prenait toute son ampleur (notamment *Les Allumées* de Nantes). Cette façon que les artistes avaient d'offrir une lecture contemporaine de la ville, mélange de perturbation, de décadence et de rassemblement, m'ont conduit à mettre en exergue la notion de repérage urbain : rien dans la rue ne peut être créé sans repérage patient, attentif d'un contexte, en situation. Il y avait, dans ce même bouleversement de la culture, des cultures urbaines, le mouvement lié aux friches, et notamment celui cristallisé par le réseau TransEuropeHalles, un fil d'expériences et de rencontres diverses, d'initiatives parallèles, aussi bien au niveau national qu'international, avec toujours ce désir de transposer l'ingéniosité des secteurs de la création qui composent avec la ville vers l'ingénierie urbaine qui assure la fabrique de la ville elle-même. Comment mettre cela en relation ? Trouver les occasions, forger outils et concepts afin qu'artistes et fabricants de l'urbain puissent travailler ensemble. Cela m'a conduit au projet *Mission Repérages*

(dans la dynamique de ce qu'avait initié Michel Crespin avec *Parcours d'artistes*) que j'ai mené avec Lieux publics entre 2002 et 2006 et à l'édition de l'ouvrage¹ qui a résulté de ces rencontres entre un artiste et un élu dans 13 villes en France.

M. F. – La création du pOlau- pôle des arts urbains en est une des conséquences ?

M. LF. – Oui, au-delà des projets que j'ai pu mener durant ces années (*Paris quartier d'été*, *Rayons Frais* à Tours, *2r2c* à Paris, *La Ville à l'État gazeux*), puis le cycle d'actions et de réflexion autour de *la ville foraine* comme enrichissement de la ville pérenne, il s'est avéré nécessaire de mettre en place une structure spécifique qui soit le lieu géométrique de rencontre et d'incitation afin qu'artistes et aménageurs s'approprient. D'intuitive, à l'origine, la démarche devenait plus systémique, méthodique. Et cela, dans un contexte de crise où beaucoup de modèles craquent et où les conditions tant urbaines qu'artistiques deviennent plus difficiles. Il y a, d'un côté, une vraie crise des outils urbains, de l'autre une inquiétude quant aux conditions de création, de production et de diffusion artistiques. Quand ça craque des deux côtés, on peut penser que c'est l'occasion de nouveaux assemblages. La sphère artistique peut y trouver des opportunités de création, la sphère politique et urbanistique, des

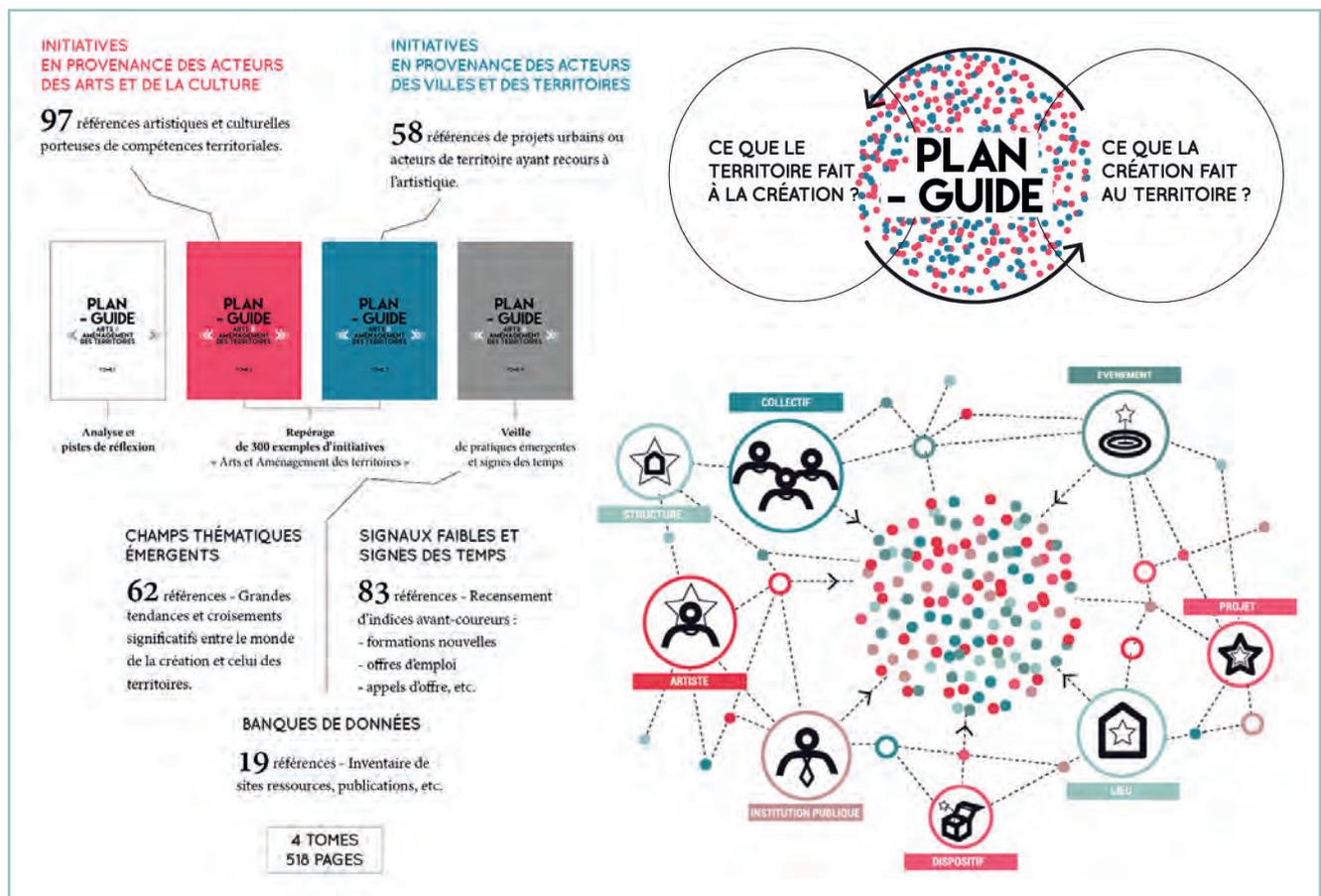
savoir-faire et axes d'invention. La ville peut apporter de nouveaux moyens, les artistes de nouvelles clés. Ces coopérations se sont déjà mises en œuvre ici et là. De là a émergé, dans la définition des objectifs du pOlau et dans nos discussions avec la Direction générale de la création artistique (DGCA) au ministère de la Culture, l'idée de faire un état des lieux et des propositions d'outils transversaux entre sphères artistiques et milieux urbains, à la confluence de l'architecture, de l'urbanisme, de l'art contemporain et des arts vivants.

M. F. – Quelle est la nature de cette étude ?

M. LF. – La lettre de mission de la DGCA, en date d'avril 2014, sollicitait une étude nationale que nous avons présentée en octobre dernier. Nous avons choisi de remettre un *Plan-Guide Arts et Aménagement des Territoires*, à savoir un document évolutif et actualisable qui a vocation à être partagé,

développé et mis en pratique. Il permet de documenter les réflexions développées par la DGCA, notamment à travers la MNACEP (Mission Nationale Art et Culture dans l'Espace Public) dont Jean Blaise vient de rendre son rapport. Nous nous sommes basés sur notre expérience de près de dix années d'accompagnement de projets artistiques et urbains, ainsi que sur une veille active des initiatives innovantes à l'échelle européenne pour effectuer un repérage d'initiatives réunissant un comité d'orientation, et en réalisant une centaine d'entretiens auprès de professionnels, chercheurs, artistes, aménageurs, etc. et en réalisant une centaine d'entretiens auprès de professionnels, chercheurs, artistes, aménageurs, etc. À partir de plus de 500 initiatives répertoriées en France et au-delà, nous avons analysé 300 projets, proposant des pistes en matière de ré-outillage artistique et culturel des territoires à destination des acteurs artistiques, culturels autant que des professionnels

urbains et des élus. Une plateforme web collaborative sera opérationnelle d'ici la fin de l'année. Accessible numériquement, le *Plan-Guide* va donner lieu à une publication pour permettre une plus large diffusion auprès des professionnels et du grand public. Un tour de France (conférences, tables rondes, débats publics, etc.) est en préparation pour présenter la diversité des projets et activer les expérimentations et leurs évolutions. À travers cet état de l'art, nous voyons les enjeux : celui de l'évolution de la commande, des statuts de la création et des créateurs, de la protection des auteurs et des productions, la transformation des professions, des pratiques professionnelles, des compétences, des regards, des outils, des méthodes, l'émergence de nouveaux modèles économiques situés dans le sillon social et politique de la participation et de la capacitation citoyenne. Plus qu'un nouveau concept, ce *Plan-Guide* est l'expression d'une multitude d'opérations issues de nouveaux contextes.



“Nous sommes la ville, nous la faisons, nous la constituons. À ce titre, l’art est un média pour sensibiliser aux préoccupations et enjeux de nos territoires.”



M. F. – Vous évoquez la transformation des professions, des pratiques professionnelles ; à quelle place vous situez-vous par rapport à ceux que je nomme « les architectes et urbanistes réfractaires » pour les distinguer des architectes et urbanistes attestataires... ?

M. LF. – Il y a, d’un côté, les professionnels de l’aménagement, aménageurs, urbanistes, ingénieurs, architectes, designers, etc. ; de l’autre, les artistes – artistes de l’urbain, artistes contemporains, etc. – mais aussi les concepteurs et les créateurs. Il y a également ces acteurs qui travaillent sur des projets d’aménagement, que vous nommez « réfractaires », qui ne sont pas répertoriés dans les cases sectorielles de la création – par exemple : Bruit du Frigo, Ici-Même Grenoble, Agrafmobile, Échelle inconnue... S’il y a effectivement parmi eux des architectes, ils prennent une position artistique. Le pOlau se définit comme une interface – ce que les Anglais appellent *urban curators* – : nous sommes urbanistes, ni artistes ni architectes. Notre propos est de programmer la rencontre entre artistes, maîtres d’ouvrage ou maîtres d’œuvre et de créer les conditions d’exercice de la dimension culturelle de projets d’aménagement.

M. F. – Dans l’émergence de nouvelles thématiques, dans les signaux faibles et les signes des temps que vous avez relevés, quelle place prend la notion de scénographie urbaine que l’on voit se propager depuis une vingtaine d’années ?

M. LF. – Elle n’apparaît pas comme une notion dominante : elle est présente, mais ce n’est pas cette notion qui prévaut, ce sont plutôt les notions d’intervention ou d’activation artistique. Le mot *scénographie* réfère beaucoup à la notion de *scène*, de cadre scénique alors que tout ne fait pas forcément scène. Notre entrée n’est pas tant la relation entre arts et territoire, mais entre arts et *aménagement* des territoires : penser les arts, les démarches et concepts afférents, comme faisant ville et territoire.

M. F. – La ville comme fait culturel ?

M. LF. – Dans cette mise en relation entre arts, culture et ville, il y a une sédimentation de politiques publiques. Dans les années 90, la notion d’aménagement culturel du territoire passait essentiellement par une politique d’équipements et d’institutions. Dans ce même temps, la politique de la ville, sous les diverses formes qu’elle a connues, a impliqué des volets culturels tout en privilégiant l’approche sociale. Aujourd’hui, la relation arts et territoires se renouvelle beaucoup dans une relation alerte à l’écologie avec le souci de création partagée et participative. Ce qui peut amener à cette vieille distinction entre secteur socioculturel et secteur artistique. Plus que la ville comme fait culturel, il semble nécessaire de mettre en exergue la relation entre les arts et les territoires habités. Les arts permettent de recharger le regard, d’apaiser, de décontracter. Il serait plus juste de parler d’approches socio-artistiques plutôt que socioculturelles, et ne pas retomber dans l’impasse de l’artiste pompier social ou urgentiste sociétal. Nous sommes tous urbanistes, nous ne faisons pas qu’habiter la ville. Nous sommes la ville, nous la faisons, nous la constituons. À ce titre, l’art est un média pour sensibiliser aux préoccupations et enjeux de nos territoires.

M. F. – Mais n’y a-t-il pas des territoires abandonnés, des territoires de non-droit ?

M. LF. – Dans certains territoires, nous sommes complètement à la renverse, comme cela est le cas à Marseille. Marseille Provence 2013 a révélé cette fracture, malgré l’apport des arts et de la culture, de Lieux publics, de la Cité des Arts de la Rue, des Quartiers Créatifs. Les artistes propulsés dans des quartiers difficiles n’ont guère de chance de faire mieux qu’un autre acteur urbain. Il leur arrive d’être désavoués, notamment s’ils sont imposés ou mal intégrés. Cela montre la nécessité d’inverser les logiques de programmation, de travailler à partir des lieux et des enjeux, de chercher de façon systématique le raccordement, entre artistes, habitants et acteurs de la ville ; mais aussi d’imaginer de la permanence avec, par exemple, la création de « Services artistiques de proximité » réguliers, modestes, attentifs.

M. F. – Est-ce que le temps de la création artistique est compatible avec celui de la fabrique de la ville ?

M. LF. – Cette opposition n’est pas certaine. La micro échelle, sur un plan spatial, favorise la proximité et l’efficacité d’une action, mais celle-ci peut se faire sur une temporalité longue. Bien des exemples d’intervention artistique en témoignent, inscrites parfois sur des durées de plusieurs années d’accompagnement. Il s’agit de savoir articuler les échelles spatiales et temporelles, d’inviter l’art et la culture au titre de processus de transformation et pas seulement comme producteur de formes finies, esthétiques ou animatoires.

M. F. – Quelle est votre position sur la notion de ville créative ?

M. LF. – Cela peut être une planche d’opportunité pour ces nouvelles coopérations entre arts et aménagement des territoires, à condition que la création ne soit pas balayée par la créativité – soit « la création moins la culture ». Si une ville développe ses politiques d’attractivité en direction des classes créatives, elle ne doit pas pour autant oublier le compost de ce qui est caché, mal visible, peu formaté et qui permet de nouvelles pousses. *L’upperground* se nourrit d’*underground*.

Maud Le Floc’h

Urbaniste-scénariste.

Fondatrice de pOlau-pôle des arts urbains

et

Marcel Freydefont

Fondateur du département scénographie

à l’École nationale supérieure d’architecture de Nantes

Arts et aménagement des territoires

NOTES

1– *Un élu, un artiste - Mission Repérage(s)*, sous la direction de Maud Le Floc’h, conseil scientifique Philippe Chaudoir, Éd. l’Entretemps, 2006.

LA SCÉNOGRAPHIE URBAINE, ÉMERGENCE D'UNE FONCTION

Emmanuelle Gangloff

L'exemple de la ville de Nantes nous éclaire sur la façon dont la scénographie s'est développée dans l'espace urbain, en mettant sur le devant de la scène des pratiques artistiques issues des arts de la rue pour imaginer, façonner et construire la ville de demain. La scénographie est une discipline méconnue qui bénéficie d'un regain d'intérêt¹. C'est un terme en vogue dont les architectes, urbanistes, designers et artistes se saisissent pour parler d'installations poétiques et sensibles dans la ville.

Tirant ses origines du théâtre, la scénographie, dans les années 1970-80, a suivi le mouvement hors les murs du théâtre, accompagnant les aventures artistiques des compagnies qui souhaitaient faire de l'espace de la rue un lieu de représentation. Ces dispositifs scénographiques constituaient le décor de l'action théâtrale et le rapport entre la scène et le *public-population*². Aujourd'hui, la scénographie urbaine désigne à la fois des aménagements pérennes et éphémères renouvelant les formes de théâtralité présentes dans la ville. Il s'agit, comme l'a défini Jean Hermann, de créer une *dramaturgie de l'espace*³. Nantes est un terrain d'investigation privilégié car, depuis l'arrivée des artistes de rue, il y a trente ans, ses rues, ses places et ses quartiers sont devenus des lieux supports à l'élaboration de fictions urbaines et de formes d'expressions fugaces en lien direct avec la population. Animés par la volonté de faire de la ville une agglomération dynamique et attractive, dès les années 1990, les politiques ont choisi d'actionner le levier culturel pour réveiller la belle endormie⁴. L'agglomération s'est progressivement structurée pour rendre possible un ensemble d'initiatives artistiques et culturelles très diversifiées sur son territoire, révélant une corrélation entre pratiques artistiques et aménagement urbain à la faveur de nouvelles formes de vie urbaine.

LES ARTISTES DANS LA RUE, UN LABORATOIRE À CIEL OUVERT

À la suite de la fermeture des chantiers navals en 1987, la ville de Nantes a fait le pari audacieux de laisser une place importante à la culture. Jean-Marc Ayrault, maire socialiste élu en 1989, choisit d'accompagner les initiatives d'artistes qui investissent alors ce qu'on n'appelait pas encore l'Île de Nantes comme lieu d'expérimentations artistiques en créant, dès son arrivée, un service dédié au développement culturel. La même année, la troupe Royal de Luxe est accueillie à Nantes. Avec les aventures de *La Véritable Histoire de France*, celle des *embouteillages*, ou encore de *Cargo 92*, la ville est révélée aux habitants sous un nouveau jour devenant une scène à 360°⁵. En 1994, lorsque la saga débute en suivant les pas du

*Géant tombé du ciel*⁶, les rues sont investies par la population qui arpente la ville d'un œil neuf. Les artistes ont été des défricheurs de l'espace urbain. Par leur vision sensible et poétique, ils ont fait de ces endroits des lieux de récits supports à l'imaginaire collectif. Dans le même temps, l'équipe de Jean Blaise, avec le Centre de recherche pour le développement culturel (CRDC)⁷, monte le festival *Les Allumées* qui offre la possibilité de découvrir la ville autrement et de capter un imaginaire exotique autour de spectacles venus d'ailleurs. À cette époque, il y avait la volonté de proposer un temps festif et engagé, une sorte d'« action culturelle immédiate » pour dépasser le traumatisme de la fermeture des chantiers navals.

Très vite, au sein des services de la ville, il y a une prise de relais pour accompagner ces grandes manifestations culturelles. *Cargo 92* a été l'une des premières occasions

“Aujourd'hui, la scénographie urbaine désigne à la fois des aménagements pérennes et éphémères renouvelant les formes de théâtralité présentes dans la ville.”



© Ville de Nantes

Les Allumées, Tango et Cargo 92, Le Melquiades

pour les agents des services municipaux de travailler aux côtés des compagnies Royal de Luxe, Mano Negra, Philippe Découflé et Philippe Genty. Le chantier fait alors partie de leur quotidien et les menuisiers, serruriers et autres agents deviennent les « colporteurs » d'une aventure humaine et d'un récit artistique. C'est le début de régulières coopérations qui transformeront les pratiques des institutions. C'est aussi l'année du drame de Furiani⁸, qui fait prendre conscience, à l'échelle nationale, des enjeux de sécurité dans la tenue d'événements sportifs et culturels. Arrive, en 1997, un responsable de la régie technique à la direction du développement culturel. C'est un « régisseur de ville » qui – comme au théâtre – est chargé de la mise en place des conditions techniques et sécuritaires nécessaires à la conduite d'un événement en espace public. En appui aux manifestations, ce service coordonne différents aspects logistiques des scènes urbaines. Encore aujourd'hui, l'équipe de trois personnes centralise les demandes de manifestations et tient le rôle de facilitateur, auprès des acteurs de projets, pour continuer de faire des espaces publics des lieux d'expérimentations et de représentations éphémères.

À la suite de cette première phase festive des années 1990-2000, liée au développement de la vie événementielle, est venue une phase de pérennisation et d'institutionnalisation

d'un certain nombre d'initiatives. Dans un contexte de concurrence interurbaine de plus en plus forte, et poussée par le besoin d'être attractive, Nantes devient, ce que nomme Philippe Chaudoir, « une ville événementielle ». Des stratégies de développement se mettent en place autour d'une spécificité culturelle à la nantaise.

UNE VILLE CRÉATIVE, FAVORISANT LES PRATIQUES ARTISTIQUES DANS L'ESPACE URBAIN

Dans les années 2000, les élus, conscients du potentiel économique de la culture, ont cherché des moyens pour accompagner et soutenir ce foisonnement créatif. Progressivement, les projets artistiques éphémères soutenus ont évolué – autour d'une volonté de fabrique de lien social – et se sont inscrits dans des temporalités plus longues. La réflexion sur l'accompagnement d'une dynamique culturelle est venue croiser les réflexions sur le projet urbain de l'Île de Nantes, trouvant les moyens d'une revitalisation du site des anciens chantiers navals situés sur la pointe ouest de l'île.

Des initiatives portées par des artistes pour pérenniser leurs actions sur le territoire émergent. En 1999, Pierre Orefice fonde Manaus⁹, et François Delarozière crée la compagnie La Machine¹⁰. Ensemble,

ils ont l'idée folle¹¹ d'un *Grand Éléphant* qui se baladerait sur l'île. En 2000, est nommé l'urbaniste Alexandre Chemetoff pour débiter la phase 1 du projet urbain autour du Plan-guide¹². Cet aménagement de grande envergure est l'occasion, pour les politiques, de pérenniser une approche artistique avec l'idée de créer ce qu'on appellera plus tard le Quartier de la Création. Ce lieu en reconversion est empreint d'un imaginaire, le site des chantiers se transforme et Alexandre Chemetoff redéfinit les espaces. Un *Jardin des voyages* apparaît dans les anciennes cales des chantiers, et toute la sémantique de ces grands espaces évolue. Les perspectives urbaines sont retravaillées et donnent à voir la ville aux habitants selon des points de vue scénographiés. Aussi, l'urbaniste exprime-t-il le souhait de faire revivre un atelier sur l'ancienne zone dédiée au port. Pour aborder ces transformations, l'équipe chargée du projet au sein de la maîtrise d'ouvrage, dirigée par Laurent Théry, s'associe aux acteurs culturels de la ville pour programmer et expérimenter des actions artistiques éphémères sur ce territoire.

En 2003, l'exposition *Le Grand Répertoire*, située dans les anciennes Halles Alstom, remporte un franc succès, c'est l'occasion pour les Nantais de renouer avec ce patrimoine. Puis viendra une série de moments marquants qui formeront peu à peu une nouvelle identité de la ville autour des dimensions créatives et culturelles. En 2004, l'exposition internationale *Les Floralties* prend ses quartiers dans le centre-ville, s'extirpant en partie du parc des expositions. Le service des espaces verts et de l'environnement (SEVE) sollicite Manaus qui conçoit *Les Jardins à Quai* ainsi que La Machine qui imagine *Le Bateau-Lavoir*. Ces installations artistiques sont contextualisées et forment le récit entre le passé portuaire de la ville et le présent. Travaillant en collaboration avec des artistes, le SEVE acquiert des compétences dans la capacité à raconter des histoires. C'est aussi l'occasion, pour son directeur, de mettre en place « un management par projet » et ainsi d'impliquer ses agents dans des propositions artistiques autour



© Franck Tomps / L'AVAN

du végétal. La même année, en 2004, la municipalité vote la reconversion des Nefs Dubigeon en un équipement touristique et culturel : *Les Machines de l'Île*.

L'expérience avec les compagnies de théâtre de rue a façonné l'état d'esprit des acteurs nantais qui ont maintenant une exigence importante. Du côté des opérateurs urbains, l'intérêt est perçu de travailler avec les artistes, de les mettre dans la boucle du projet urbain pour « animer le territoire », et participer à la construction de fictions urbaines comme l'envisage le cluster Quartier de la Création. Du côté des artistes, ce projet, inauguré en 2007, a permis l'exportation, par la compagnie La Machine, d'un savoir-faire issu du spectacle vivant dans les domaines de l'aménagement urbain. C'est une culture de l'éphémère et une capacité à raconter des histoires à l'échelle d'une ville qu'ils font perdurer dans le développement d'autres projets comme celui du réaménagement de la place Napoléon à La-Roche-sur-Yon. Un double mouvement s'opère. D'un côté, les opérateurs urbains ressentent le besoin de s'associer à des artistes pour intervenir dans l'espace public à la recherche du « génie urbain »¹³ et, de l'autre, des artistes se structurent pour être en capacité de répondre à des commandes et intervenir au sein des projets urbains. 2007 est une année charnière, c'est aussi la première

édition de la Biennale *Estuaire* pilotée par le Lieu Unique, alors dirigé par Jean Blaise, qui demande à des artistes de renommée internationale de créer des œuvres d'art *in situ* pour investir le territoire ligérien. Pour assurer la conduite du projet, le Lieu Unique monte une équipe dédiée qui assure le suivi de conception et de réalisation des œuvres durant les trois éditions (2007-2009-2012). Ces différentes expériences, qui font évoluer les rôles de chacun, amorcent la préfiguration d'une structure hybride à venir : *Le Voyage à Nantes*.

UNE VIE ÉVÉNEMENTIELLE QUI S'ACCROIT, DES PRATIQUES ÉPHÉMÈRES QUI SE PÉRENNISENT

Depuis une dizaine d'années, l'offre d'événements culturels et artistiques proposée sur le territoire nantais a évolué. S'il y a toujours les parades de

Royal de Luxe qui reviennent investir la ville tous les trois ans environ, il y a eu une institutionnalisation de la présence artistique. De nouvelles entités apparaissent, comme *Les Machines de l'Île*, qui font perdurer un pan de l'histoire lié aux aventures théâtrales urbaines. C'est aussi la structuration d'un certain nombre d'associations à l'origine d'événements plus anciens comme l'association Aux heures d'été qui a la charge du festival des *Rendez-vous de l'Erdre*, ou encore le positionnement du cluster Quartier de la Création sur des événements du type *Les Ateliers de la création*. Enfin, dans le même temps, certains services municipaux, qui ne sont pas spécifiquement dédiés à la conduite d'événements, deviennent à leur tour programmeurs d'actions artistiques éphémères dans l'espace public. C'est le cas du SEVE, ainsi que des acteurs culturels comme Le Grand T qui n'hésitent pas à s'exporter hors des murs de leurs théâtres pour s'impliquer dans la vie urbaine. Ces acteurs ont la volonté commune d'être présents sur la « scène nantaise ». Cette multiplicité de protagonistes et de projets présents en extérieur, selon des temporalités et des objectifs variés, complexifie la gestion de la vie événementielle nantaise. Cette façon dont « l'éphémère se pérennise » est un puissant facteur de l'émergence de la scénographie dans l'espace urbain.

En effet, dans le but de faire de Nantes une « ville créative » et culturelle, l'infusion d'une vie artistique se développe beaucoup à travers des événements. Reliée aux arts de la rue, au tourisme culturel et à une politique d'animation, la gestion des projets éphémères devient un enjeu. Ces dernières années, on assiste à une multiplication de temporalités.

“Le cas de Nantes est démonstratif car c'est une ville qui a su pérenniser une culture de l'éphémère pour façonner son image de ville créative et culturelle.”

Aux activités cycliques annuelles ou de courte durée, s'ajoute une autre forme de temporalité : la temporalité que l'on nommera « d'usage ». Ce sont un ensemble de propositions artistiques initialement prévues sur des durées courtes qui finalement perdurent car elles répondent à un usage spécifique. C'est le cas des *stations gourmandes* qui devaient durer le temps de l'évènement *Nantes European Green Capital* en 2013 et qui, pour certaines d'entre elles, font encore partie du paysage nantais. Piloter ces actions convoque une compétence scénographique pour prendre en charge la dimension spatio-temporelle. La scénographie n'est plus uniquement liée à la conception d'un espace de

représentation – un décor de spectacle de rue – mais s'inscrit plus largement dans les processus de conception de l'urbain. En effet, cette maîtrise simultanée des temporalités et de la spatialité est l'une des compétences inhérentes au scénographe. La scénographie se déplace peu à peu à la croisée des rapports entre art, ville et environnement. Il s'agit de traiter spatialement et temporellement des espaces qui se chevauchent. L'un étant la ville, l'autre le lieu de l'action artistique, apparaît le besoin de former des éléments connecteurs qui assurent une porosité avec le flux urbain quotidien. C'est précisément pour cela que la fonction de scénographie urbaine s'exporte dans des processus de création plus diffus.

La scénographie dans l'espace urbain met en jeu trois compétences principales pour jouer son rôle d'interface :

- la conduite de narrations urbaines (dramaturgie de l'espace)
- la gestion du rapport pérenne/éphémère
- la prise en compte de la relation au public-population.

Ces différentes aptitudes sont relayées par des « facilitateurs ». Ces derniers ont, face à la multiplication des expériences, mis en place des modes de fonctionnements spécifiques pour conduire des activités artistiques produites dans l'espace public. Un système satellitaire s'est développé pour accompagner toutes les formes d'art urbain dont le vaisseau amiral est, depuis 2011, la SPL *Voyage à Nantes*. Fusionnant les secteurs du tourisme et de la culture, cette société a pour objectif de promouvoir la ville de Nantes par la culture. Un grand nombre de missions lui sont confiées, dont l'animation culturelle, avec la production de l'évènement *Le Voyage à Nantes*, l'entretien et l'exploitation du parc d'œuvres pérennes de *l'Estuaire*, ainsi que la gestion de sites publics comme *le parc des Chantiers*. Ces activités engendrent des compétences de scénographie pour la mise en relation des différentes œuvres, la gestion des temporalités et la conduite d'une narration urbaine auprès des publics. Au-delà de cette structure, il y a une interconnaissance des compétences mobilisables parmi les entités qui sont amenées à collaborer et des adaptations faites dans certains services municipaux. Par exemple, le service des espaces verts a séparé, en 2013, ses activités éphémères des autres, en créant une cellule événementielle dédiée spécifiquement aux « projets temporaires ». À la fois programmeur de manifestations comme *La folie des plantes*, ce service joue aussi le rôle de facilitateur lorsqu'il est question de végétal dans les actions développées en plein air. Ce « système relationnel » contribue à faire de Nantes une ville « en ordre de marche »¹⁴, où les facilitateurs sont habitués à être sollicités dans le cadre de collaborations. C'est une sorte d'outillage artistique renouvelé au service de projets ultra-contextualisés.



© Franck Tomps / L'WAN

« Mètre à ruban », Lilian Bourgeat, Nantes, œuvre du parcours *Estuaire Nantes* ↔ *Saint-Nazaire*

DES RAPPORTS ENTRE ARTS ET VILLE QUI SE RENOUVELLENT

Le cas de Nantes est démonstratif car c'est une ville qui a su pérenniser une culture de l'éphémère pour façonner son image de ville créative et culturelle. La scénographie s'est extirpée du théâtre et se réinvente au sein de la fabrique urbaine pour accompagner un « art de vivre » à la nantaise. La plupart des projets artistiques menés ont en commun la prise en compte de l'interface avec la ville. Ce qui semble faire sens à Nantes est un « produire » *in situ*, travaillant le décalage et la surprise face au décorum quotidien. La création se nourrit du territoire et l'art s'immisce dans la vie des gens, se déploie dans l'architecture, dans ses transports en commun et dans les vitrines de magasins. Les Nantais sont devenus, au fil du temps, des observateurs avertis, des investigateurs de l'« art public ». De citoyen, les expériences artistiques l'encouragent à s'impliquer en tant que citoyen. Les sensibilités individuelles s'entrecroisent et, par le fruit de sa propre expérience d'arpentage, il acquiert une « compétence habitante ».

C'est une nouvelle phase qui débute : l'art s'intègre à un mode de vie à la nantaise et questionne les dynamiques de renouvellement des politiques culturelles. Les projets de grande échelle laissent place à des expérimentations de proximité. Une attention particulière est portée à la « qualité des espaces urbains » et les artistes sont sollicités pour rêver et préfigurer la ville de demain dans le cadre d'une « création partagée ». La maîtrise d'ouvrage a adopté cette culture de l'éphémère et recourt à l'expérimentation artistique pour tester et préfigurer des usages dans des quartiers à transformer. Les modes de fabrication de la ville évoluent, révélant des formes innovantes d'urbanisme, à l'interface entre production artistique et aménagement urbain. La « question du sensible » revient au premier plan d'un urbanisme culturaliste¹⁵.

Aujourd'hui, dans des « smart cities » de plus en plus connectées, les problématiques soulevées interrogent la capacité des acteurs de la fabrique urbaine à concevoir des lieux à vivre, des lieux support à l'imagination de ses usagers pour qu'ils s'approprient les lieux et deviennent les ambassadeurs du récit urbain dans lequel ils évoluent, sans

être exclus. Ainsi la rue n'est-elle pas un terrain conquis, c'est un espace à partager où la scénographie révèle le vivant, elle génère une poésie des lieux. Se plaçant à la frontière entre réel et imaginaire, la scénographie use de savoir-faire provenant du théâtre pour explorer le domaine du sensible, et faire naître des émotions. Scénographier la ville devient l'occasion pour les artistes d'y pérenniser une forme d'expérimentation artistique à l'interface entre art, politique urbaine et démocratie culturelle¹⁶. C'est le cheminement d'une utopie qui tend vers le réel, un « vivre ensemble » naissant à la rencontre de l'art, la ville et l'environnement. Le challenge est maintenant, pour les opérateurs urbains, d'entretenir ce patrimoine imaginaire de la ville comme une histoire qui n'en finit pas de se réécrire...

Emmanuelle Gangloff

Scénographe, doctorante
Université d'Angers, École Nationale Supérieure
d'Architecture de Nantes.

La scénographie urbaine, émergence d'une fonction

NOTES

- 1- L. Boucris, M. Freydefont, V. Lemaire, R. Sarti, *Qu'est-ce que la scénographie?* Vol. 2 Pratiques et enseignements, 2012.
- 2- A. Gonon, *In vivo : les figures du spectateur des arts de la rue*, Montpellier, L'Entretemps Éditions, 2011.
- 3- J. Hermann, « Pour un espace-scénario », *Actualité de la scénographie*, n° 8, déc. 1978.
- 4- M. Grandet, *Nantes, la Belle éveillée. Le pari de la culture*, Toulouse, Éditions de L'Attribut, 2010.
- 5- Selon l'expression d'un des pionniers des arts de la rue, Michel Crespin, metteur en scène et scénographe urbain.
- 6- *Le géant tombé du ciel* est un spectacle mis en scène par Jean-Luc Courcoult, directeur de la compagnie de théâtre de rue Royal de Luxe et qui a été présenté à Nantes en 1994.
- 7- Le CRDC, Centre de recherche pour le développement culturel a été créé en 1984 et dirigé par Jean Blaise jusqu'en 1999, date de création de la scène nationale Le Lieu Unique.
- 8- La catastrophe de Furiani est l'effondrement d'une tribune du stade Armand-Cesari qui s'est déroulée le 5 mai 1992 à Furiani lors de la demi-finale de la coupe de France de football.
- 9- Manaus est une compagnie de théâtre de rue créée en 1999 et dirigée par P. Orefice. Elle est actuellement en sommeil.
- 10- La Machine est une compagnie de théâtre de rue créée en 1999 et dirigée par F. Delarozère, qui conduit des projets aussi bien dans le domaine de l'aménagement urbain

que celui du spectacle de rue.

11- Ici, il est fait référence à la campagne publicitaire mise en place par la ville de Nantes en 2007 intitulée *Les Fous de Nantes* qui a mis en scène 15 ambassadeurs nantais pour incarner le territoire, dont François Delarozère et Pierre Orefice.

12- A. Chemetoff, *Le plan-guide de l'île de Nantes*, agence Alexandre Chemetoff & associés, Paris, Archibooks + Sautereau, 2010.

13- M. Le Floch (dir.), *Plan-guide « Arts et aménagement des territoires*, étude nationale pour le ministère de la Culture et de la Communication, pOlau, mai 2015.

14- Ce terme fait référence à la notion de « Cirque en ordre de marche », abordée lors des rencontres professionnelles sur *l'itinérance artistique* le 10 décembre 2014 à Nantes. Syndicat des Cirques et Compagnies de Création.

15- C. Sitte, D. Wiczorek, F. Choay, *L'Art de bâtir les villes: l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.

16- Sur cette question, se référer aux travaux d'Élise Macaire. *L'Architecture à l'épreuve de nouvelles pratiques: recompositions professionnelles et démocratisation culturelle*, Jodelle Zetlaoui-Léger (dir), Paris Est, 2012.

DU SPECTACLE À L'AMÉNAGEMENT URBAIN, DES MACHINES POUR TRANSFORMER LA VILLE

Entretien avec **François Delarozière**
Propos recueillis par **Emmanuelle Gangloff**

Compagnie de théâtre de rue, La Machine porte aussi bien des projets de spectacle que des projets dans le domaine de l'aménagement urbain. Autour de questions sur le travail que développe cette compagnie dans l'espace public et des évolutions du rapport que les artistes entretiennent à la ville, voici le regard de François Delarozière, directeur artistique, qui nous évoque le théâtre, l'urbanisme et l'architecture pour rêver des villes de demain.

L'Observatoire – Comment définiriez-vous votre métier aujourd'hui ?

François Delarozière – C'est une partie de ma vie, je ne fais pas de distinction trop précise entre ce qu'est ma vie et mon métier. Ce sont deux choses qui m'apparaissent intimement liées. L'inspiration vient de la vie et nourrit le métier. Au sein de la compagnie La Machine, on fabrique – avec des machines et de la machinerie – des objets en mouvement. Ces derniers sont destinés à évoluer dans l'espace public et – par leurs mouvements – à créer de l'émotion. La recherche que l'on mène s'intéresse donc à l'espace public, au mouvement, au théâtre, à la transformation des lieux et de la ville. Mon métier serait alors d'être « fabricant d'émotions » en transformant la ville et en agissant dans l'espace public. J'insiste sur cette notion d'espace public car c'est le cadre de création que je me suis fixé.

L'Observatoire – Et le rapport avec la scénographie ? Faites-vous de la scénographie urbaine ?

F. D. : Il y a vingt ans, je ne savais pas ce que c'était de faire de la scénographie. C'est Marcel Freydefont¹, entre autres, qui m'a qualifié de scénographe car, à cette époque, je dessinais des machines que je réalisais pour la compagnie de théâtre de rue Royal

de Luxe². Dans ce contexte, la définition de scénographie correspondait pas mal à ce que j'étais et ce que je faisais. Mais au moment où j'ai été identifié comme scénographe, j'étais déjà en train de passer à une autre forme de travail qui s'apparente plus à de la mise en scène et de la création de spectacle. La scénographie est une discipline et un métier qui évolue avec son temps, elle intervient lorsque l'on met ses connaissances et son savoir-faire au service de quelque chose. C'est une pratique entre deux pratiques. Ce qui m'importe, c'est de ne pas cloisonner les pratiques et de ne pas mettre une étiquette sur ce que sont et font les gens.

L'Observatoire – Comment est né le projet des Machines de l'île ?

F. D. : L'idée est née en 2000 de la rencontre avec Pierre Orefice qui est co-auteur de cette aventure. À cette période, il vivait à Nantes et j'habitais encore à Toulouse. Pierre Orefice avait eu connaissance du projet urbain de transformation de l'île de Nantes, structurant pour l'agglomération pour les vingt ans à venir. Pierre Orefice avait arrêté sa collaboration avec Royal de Luxe et, de mon côté, je travaillais pour des commandes et projets artistiques. Avant, j'avais travaillé sur un projet de reconversion d'un hippodrome tombé en désuétude à Bruxelles. Le lieu devait

accueillir du public et j'avais imaginé entre autre un grand toboggan en cuivre, un théâtre de guignols, un manège de bateaux, etc. Quand Pierre a vu l'esquisse de ce projet, il s'est dit qu'il faudrait proposer quelque chose de cette teneur pour l'île de Nantes. Ce projet bruxellois a avorté et nous l'avons alors repensé pour Nantes. Nous avons présenté un dossier au maire de Nantes, Jean-Marc Ayrault, qui était à l'époque président de la Métropole. Un an plus tard, il nous a rappelés pour nous faire rencontrer le directeur de la communauté urbaine Laurent Théry, l'urbaniste désigné Alexandre Chemetoff et le paysagiste Jean-Louis Berthomieu. À cet instant, l'histoire s'est réactivée. Au départ, le projet s'appelait *L'île de Nantes, les enfants d'abord*, puis il s'est étoffé, devenant deux ans plus tard : *Les Machines de l'île*. Plutôt que de le situer seulement sur la pointe ouest de l'île, les machines *Le Grand Éléphant*, *Le Carrousel des Mondes Marins*, *L'Arbre aux Hérons*, et *La Grande Baleine* devaient investir l'ensemble de l'île de Nantes pour favoriser les circulations.

Dans la philosophie de travail et l'éthique que développe la compagnie, il y a le fait que la construction soit valorisée comme un premier acte théâtral posé. Le spectacle est un autre acte. Ensuite, les objets qui ont été le décor ou les protagonistes de la scène deviennent des objets plastiques



© Jean-Dominique Billaud/VAN

Les Machines de l'île

qui peuvent supporter un regard de façon indépendante et vivre dans le temps. Ces trois temps ont fait que nos propositions ont pu s'élargir au-delà du cadre de l'événementiel. Les machines ont pu jouer dans les spectacles et ensuite devenir ce que j'appelle des « machines de villes ». Ces objets qui restent sur un territoire comme des architectures en mouvement touchent un public différent que celui que l'on peut toucher pendant le spectacle. Cette somme de choses fait que les urbanistes, les architectes s'intéressent à notre travail car il rejoint des problématiques qu'ils développent.

L'Observatoire – Y avait-il un terreau fertile, avec des expériences qui ont favorisé l'installation sur l'île ?

F. D. : Effectivement, je pense que si nous avons pu réaliser *le Grand Éléphant*, c'est parce que la ville de Nantes était préparée. Avant nous, Jean Blaise avait créé le festival *Les Allumées* et avait invité les Nantais à s'appropriier les friches industrielles. C'était des lieux normalement dédiés à l'industrie, mais dans lesquels on entrait pour aller voir du théâtre, du spectacle, des expositions. Il y a eu aussi la compagnie Royal de Luxe qui s'est installée en 1989 et qui a commencé à jouer des spectacles sur plusieurs

jours, de grandes parades. Les Nantais y ont redécouvert leur ville, en traversant des recoins qu'ils ne connaissaient pas, révélant des lieux appropriables. La culture est apparue comme un moyen de réenchanter ces espaces et d'accompagner le réaménagement de la ville. Pour les Nantais est née une exigence : celle d'un certain niveau d'offre artistique dans l'espace public. Les esprits des citoyens et des politiques avaient évolué. Qu'il s'agisse des habitants ou des agents qui gèrent les tramways, tout le monde s'était frotté à ce type de présence artistique et c'est ce qui a permis à *l'Éléphant* de naître.

L'Observatoire – Il y a eu aussi des expériences artistiques plus éphémères comme le *Grand Répertoire*...

F. D. : *Le Grand Répertoire* est arrivé assez tard, en 2003. Nantes a été la première ville qui a accueilli cette exposition. Si le projet des *Machines de l'île* se faisait, on avait décidé d'installer un atelier à Nantes pour que les machines naissent du territoire et que cela soit une aventure partagée avec les habitants. Pour Alexandre Chemetoff, l'atelier était au centre du projet, c'était un poumon qui allait oxygéner ce territoire en recréant, là où l'on fabriquait auparavant des bateaux, un lieu de vie, de fabrique et de création. Au même

endroit, ce ne sont plus des bateaux mais des machines qui sont censées fabriquer de l'émotion. Pour ma part, je cessais ma collaboration avec Royal de Luxe et j'arrêtais d'être « scénographe et/ou prestataires de services » pour centrer toute mon énergie sur mes créations. La Machine inventait ses propres projets, trouvait les financements et les portait artistiquement. L'année 2002 a marqué un tournant : j'ai décidé de me lancer dans l'aventure des spectacles et du théâtre en créant *Le Grand Répertoire* et *La Symphonie mécanique*. *Le Grand Répertoire* s'est joué dans les Halles Alstom juste après leurs fermetures. Bien après les événements menés par Jean Blaise, cette exposition faisait partie de cette même mouvance qui consistait à redécouvrir les friches industrielles – au cœur de la métropole – pour préparer les espaces de demain.

L'Observatoire – Comment s'est construite la relation avec la ville ? Les expériences autour des *Florales*, par exemple, ont-elles aussi participé à la réussite du projet ?

F. D. : Cela vient de la connexion entre des acteurs culturels et les services d'une ville, avec notamment le service des espaces verts de Nantes qui pense différemment l'aménagement et la présence du végétal



© Jordi Bover

Le crocodile du Nil, *Animaux de la place*, La Roche-sur-Yon

dans les villes. La relation a démarré bien plus tôt au moment de *Cargo 92*³. La rue a été fabriquée avec les ateliers municipaux qui mobilisent des savoir-faire comme le pavage et avec des associations qui récupéraient les vieux balcons nantais, les répertoriant comme patrimoine. Cela a été une aventure incroyable ! Ensuite, les événements se sont multipliés. À tel point que la ville a rapidement mis en place un « régisseur de ville », Patrick Bureau, dont la mission est d'accueillir les compagnies et les événements et d'aiguiller tous ceux qui font quelque chose dans l'espace public pour obtenir les dossiers, demander les autorisations, etc. La rencontre avec Jacques Soignon, directeur des espaces verts, s'est faite car il m'a proposé de l'accompagner sur certains projets, comme pour *Les Floralties* en 2004. Partant de la thématique des « Fleurs d'aventure », nous avons dessiné un stand avec Christophe Theilmann⁴ où était implantée une machine qui transportait des graines à travers le monde. Ce projet a donné naissance plus tard au spectacle *l'Aéroflorale II*. Parallèlement, pour *Les Floralties*, Pierre Orefice installait des bateaux sur le quai Turenne. De cette époque, s'est construite une collaboration avec le service des espaces verts qui perdure aujourd'hui. Ce mode de fonctionnement s'élargit puisque, régulièrement, les espaces verts font appel à des artistes, actuellement c'est Claude Ponti mais il y a eu aussi Didier Gallot-Lavallée⁵, Denis Clavreul et bien d'autres encore pour travailler avec eux.

L'Observatoire – Y a-t-il des outils qui ont été développés au sein de la compagnie pour intervenir dans la ville ?

F. D. : La Machine n'a pas développé d'outil spécifique d'analyse urbaine. C'est quelque chose qui est de l'ordre de l'expérience, du ressenti. À force de faire des spectacles dans la rue et de se confronter à l'espace public – un espace utilisé et pratiqué par tous – on acquiert une certaine capacité à y intervenir. Dans l'espace public, il faut légitimer sa présence. Il s'agit d'observer et d'aller à la rencontre de la ville, de ceux qui la font et de ceux qui la pratiquent pour trouver un terrain d'entente. Sur tout, la proposition artistique doit être ciblée pour aboutir à une « proposition juste » qui va toucher là où il faut, au bon moment et au bon endroit. C'est un espace convoité sur lequel il est difficile d'engager quelque chose puisque cela crée des jalousies. Entre en jeu la question du pouvoir, des autorisations, etc. Cela implique de faire des concessions et nécessite d'analyser, d'observer et de comprendre les particularités d'un territoire. Conjointement à mon expression artistique, si je regarde une ville, c'est pour inventer une proposition spécifique : une machine, un équipement touristique et culturel, une architecture, du mobilier. Ce mode d'approche est de l'ordre du ressenti et de l'intuition.

Ensuite, concernant le panel d'outils utilisés, nous nous servons aujourd'hui des outils statistiques que les collectivités ou agences développent et auxquelles nous avons accès pour légitimer le travail que l'on va faire demain en Chine, aux États-Unis ou dans d'autres villes de France. Si l'on projette de créer un équipement touristique et culturel, ces données nous renseignent sur un certain nombre de choses : d'où viennent les gens ? Combien de temps restent-ils ? Combien d'argent dépensent-ils sur place ? Comment en parlent-ils à leurs amis ? Etc. L'expérience des *Machines de l'île* est importante puisque c'est un témoignage vivant de la façon de transformer une ancienne friche industrielle en un lieu de vie. Ensuite, concernant les outils numériques, à La Machine nous utilisons tout ce que les nouvelles technologies nous offrent pour travailler et innover.

L'Observatoire – Les projets aux temporalités qui s'étirent et le passage entre le monde du spectacle et l'aménagement urbain a-t-il changé votre façon de travailler ?

F. D. : Oui, ça a changé beaucoup de choses puisqu'il a fallu construire des objets qui durent dans le temps (20, 30, ou 100 ans). Aujourd'hui, quand on réalise une machine de spectacle, nous n'utilisons pas les mêmes procédés que lorsque l'on construit une machine de ville, car celle-ci doit ensuite transporter des personnes et évoluer de façon permanente. Nous nous sommes rapprochés des procédés industriels pour nous donner les moyens de fabriquer des machines fiables, simples à entretenir et maintenir. Ce ne sont pas les mêmes législations, normes et organismes de contrôle. Par ailleurs, s'est posée la question de céder les machines, de les vendre mais aussi de former les équipes qui, plus tard, s'en occuperont. Il a fallu inventer un mode de fonctionnement, intégrer la transmission de nos savoir-faire auprès de ceux qui feront vivre l'objet. Nous estimons que les propriétaires doivent s'approprier l'objet et le faire évoluer dans le temps, un peu comme on élève un enfant. Nous avons dû inventer une nouvelle façon de procéder et de dialoguer avec « l'acheteur » pour faire



© Stephan Muntaner

Long Ma Jing Shen, l'esprit du cheval dragon, lors du spectacle à Pékin.

entendre l'éthique et faire respecter, dans les usages, les choix artistiques. En tant qu'auteur, je peux défendre, dans le temps, les usages et l'authenticité de la machine.

L'Observatoire – Avec Long Ma, L'esprit du Cheval-Dragon⁶, l'équipe chinoise est venue à Nantes pour apprendre à entretenir et à faire vivre cet objet, avec des répétitions dans l'espace public...

F. D. : Le Cheval-Dragon a été créé pour faire partie d'un grand spectacle. Nous savions qu'à terme la machine transporterait des personnes. Mais le temps nous a manqué, nous avons donc d'abord fabriqué la machine de spectacle pour jouer à Pékin, puis celle-ci est revenue à Nantes pour être transformée en machine de ville et y former l'équipe chinoise qui demain manipulera, entretiendra et fera vivre la machine. Nous avons répété à vue dans l'espace public. La compagnie n'a pas d'espace extérieur et les mises au point se font à vue dans l'espace public. C'est une façon de mettre en mouvement la ville.

L'Observatoire – En quoi le projet des Machines de l'île est-il singulier par rapport à un parc d'attraction ?

F. D. : Ce que l'on crée est à l'opposé d'un parc d'attraction puisque ces projets s'inscrivent dans l'espace public et que l'on peut venir observer les machines à n'importe quelle heure du jour et de la nuit. On n'a pas besoin de payer pour venir voir l'Éléphant se réveiller et évoluer dans l'espace public. Le visiteur participe financièrement lorsqu'il souhaite monter dans l'éléphant ou pour visiter l'atelier. C'est donc une façon de faire participer ceux qui viennent de loin à l'entretien et à l'exploitation du projet. Ce que je regrette dans les parcs d'attractions – mais en même temps certains publics aiment ce type de lieux – c'est que l'on vient se divertir « hors la ville » et « hors la vie ». Je trouve qu'il est plus intéressant de ne pas dissocier le divertissement et la vie quotidienne, le choc culturel avec la ville. J'aime m'adresser aux gens de la rue, pas seulement à ceux qui ont les moyens de se

payer des distractions. Ce qui me touche, c'est quand la vie se mélange au plaisir et quand, par surprise, la ville devient une grande attraction.

L'Observatoire – Y a-t-il, pour les artistes, plus d'opportunités de travailler dans l'espace public ?

F. D. : Oui, aujourd'hui, je pense qu'un marché s'est ouvert aux artistes et aux créatifs. Beaucoup d'urbanistes et de collectivités territoriales se rendent compte que l'expression artistique est indispensable à la construction des villes. Aujourd'hui la création se mélange à tous les domaines (industriel, urbanisme, planification de territoire, politique). C'est l'association des sensibilités, des connaissances et des savoir-faire qui composera la créativité de demain. Une ville qui veut être créative, inventive, doit se confronter aux créateurs. C'est une ouverture fondamentale car derrière cela une économie se développe. L'argent que l'on dépense dans l'industrie et dans l'aménagement public est sans commune mesure avec l'argent investi dans la culture. Ce sont ces marchés et niches potentiels qui permettront demain aux artistes de s'exprimer à l'échelle d'une ville et devenir acteurs du développement des territoires.

Entretien avec **François Delarozière**
Directeur artistique de la compagnie La Machine

Propos recueillis par **Emmanuelle Gangloff**
Scénographe, doctorante
Université d'Angers, École Nationale Supérieure
d'Architecture de Nantes.

Du spectacle à l'aménagement urbain, des machines pour transformer la ville

NOTES

1- Marcel Freydefont, scénographe et enseignant, a créé et dirigé jusqu'en 2013 la section scénographie de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes.

2- Royal de Luxe est une compagnie de théâtre de rue créée en 1979 et dirigée actuellement par Jean-Luc Courcoult.

3- L'opération Cargo 92 a été montée à l'occasion du 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique par la compagnie Royal de Luxe, avec le groupe de musique Mano Negra, la compagnie du chorégraphe Philippe Découflé et celle de Philippe Genty et a été présentée à Nantes en 1992.

4- Christophe Theilmann est architecte-scénographe, il collabore régulièrement avec la compagnie La Machine.

5- Didier Gallot-Lavallée est l'un des membres fondateurs de la compagnie Royal de Luxe.

6- Long Ma, L'esprit du Cheval-Dragon est un spectacle qui a été joué en Chine en octobre 2014, dont les premières répétitions ont eu lieu à Nantes sur le site des chantiers.

DU CLUSTER CULTUREL À LA SCÈNE ? GLISSEMENTS SÉMANTIQUES DANS LE CAS NANTAIS

Jérémie Molho, Hélène Morteau

Dans Google Scholar, le moteur de recherche d'écrits académiques, l'entrée « cultural cluster » a vu sa fréquence multipliée par plus de 6 depuis une quinzaine d'années. En 2000, on ne recensait que 25 résultats alors que ceux-ci ont atteint 165 en 2014. Ces chiffres attestent de la diffusion du concept de « cluster culturel » dans le champ académique. Ils résultent également de la large adoption de ce modèle dans les politiques de développement territorial par la culture.

Cet article entend explorer, dans le cas nantais, l'appropriation du concept de « cluster culturel » dans les politiques urbaines. Comment et dans quel contexte ce terme est-il apparu ? Quelles réalités recouvre-t-il ? Quels sont les glissements sémantiques qui s'opèrent ? À quels facteurs sont-ils liés ? Cet angle d'analyse permet de porter le regard non sur le résultat du cluster culturel mais sur son processus de construction politique, au croisement de plusieurs secteurs d'action publique. Finalement, cette contribution sera l'occasion de proposer et d'explicitier des concepts alternatifs à celui de « cluster » qui ont émergé sur terrain nantais : les communautés et les scènes.

grâce au projet urbain lancé, en 2003, par la SAMOA (Société d'Aménagement de la Métropole Ouest Atlantique) et dont le Quartier de la Création, situé à l'extrême ouest de l'île, constitue la vitrine. S'y sont installés les écoles d'Architecture, d'Arts Graphiques, prochainement celles des Beaux-Arts et du Design ; des équipements culturels et touristiques (Stéréolux et Trempolino, salles de musiques actuelles, la HAB Galerie, *Le Grand Éléphant* et *Le Carrousel des Mondes Marins*, etc.) ainsi qu'un tissu de petites entreprises liées à la création. En une dizaine d'années, la friche industrielle est devenue cluster...

Le projet du cluster Quartier de la Création s'inscrit « au départ non pas dans une démarche anticipée et structurée mais il part d'un constat de paramètres qui sont plutôt favorables à l'émergence d'un pôle qui tourne autour des industries culturelles et créatives » (Entretien avec Denis Caille, Directeur Général Délégué à l'Agence Régionale d'Innovation des Pays de la Loire, conduit en février 2012). Si l'idée de créer, sur la partie ouest de l'île de Nantes, un Campus des Arts date de 2005, le projet de cluster est affiché dans la communication officielle à partir de 2009. Comment s'est opéré le passage du campus au cluster ?

LE CLUSTER CULTUREL COMME INSTRUMENT D'ACTION PUBLIQUE : LE CAS DE NANTES

L'émergence du terme de « cluster » sur l'île de Nantes est liée à une pluralité de paramètres. Ce territoire insulaire a longtemps été le poumon industriel de la ville, accueillant activités portuaires et de construction navale. Après la fermeture des chantiers, en 1987, vidé de sa fonction productive, ce territoire est en friche. Il renaît progressivement



Source : Samoa

Le terme de cluster a été importé à Nantes via le projet européen ECCE (Economic Cluster of Cultural Entreprises, 2005-2012) qui mettait la cité des Ducs au contact d'autres villes anglo-saxonnes ayant déjà mobilisé ce concept (Birmingham, Dublin, Cardiff). Ce projet, défendu par Jean-Louis Bonnin, alors conseiller culturel de Jean-Marc Ayrault, cherchait à donner à la culture des arguments économiques. C'est dans ce contexte que le terme de « cluster » émerge. Il a ensuite été relayé par le cabinet de consultants Algoé qui a produit, en 2006, un « benchmark prospectif » pour aider à la définition du projet initial de Campus des Arts. Enfin, le terme de cluster est fortement mis en avant par Jean-Luc Charles qui prend la tête de la SAMOA en 2010. Son expérience professionnelle antérieure¹ le conduit à choisir ce terme et à donner une connotation économique plus forte au projet d'aménagement. Cela se traduit directement dans l'organisation de la SAMOA qui cesse d'être une société d'aménagement *stricto sensu* pour devenir une Société Publique Locale, avec des compétences élargies sur deux pôles distincts : le « pôle urbain » en charge de l'aménagement et de l'urbanisme sur l'île de Nantes et le cluster du Quartier de la Création en charge de l'animation et du développement économique des filières créatives et culturelles. Finalement, le terme de cluster est employé dans une étude conduite par des chercheurs dans le cadre du programme régional de recherche *Valeur(s) sur la cinquantaine d'entreprises installées dans les Halles*

Alstom, une grande halle industrielle louée par la SAMOA. Il s'agit d'analyser dans quelle mesure leur proximité favorise le développement de coopérations, et de mettre ainsi à l'épreuve la théorie porterie² du cluster.

Si le terme de « cluster » permet de mettre un mot sur un projet en devenir, il ne fait pas pour autant l'unanimité. Une incompréhension naît de la part des acteurs du territoire vis-à-vis de cette terminologie jugée trop économique : « Le cluster c'est une réunion d'entreprises sur une problématique commune pour développer un projet collectif. En termes économiques, c'est très utilisé, dans la culture moins ! » (Entretien avec Sandrine Gibet, chef de projet développement économique au Quartier de la Création, conduit en octobre 2012). Laurent Théry, directeur de la SAMOA jusqu'en 2010 et qui a piloté, avec l'urbaniste Alexandre Chemetoff, le grand projet d'aménagement de l'Île de Nantes est également réservé sur ce terme. Comme le rappelle Olivier Caro³ : « Laurent Théry⁴ va se battre violemment contre ce concept, il a une licence d'économie. Le cluster, c'est un jargon d'économiste. Et lui cherche à tenir tout le monde dans le jeu avec une vision intégrée du territoire qui articule différentes composantes. Il pense transdisciplinarité. « Cluster » c'est trop discriminant [...] Derrière les mots, se pose la question du pilotage. Si c'est un quartier, le pilote c'est le maître d'ouvrage du projet urbain ; si c'est un cluster, le pilote c'est la direction du développement économique de la métropole ».

Le départ d'Alexandre Chemetoff et de Laurent Théry ainsi que l'arrivée de Jean-Luc Charles accélèrent la mise en place d'une stratégie économique organisée autour d'un cluster d'industries culturelles et créatives et la mise en place d'une structure de gouvernance spécifique : le Quartier de la Création. Malgré des critiques et des incompréhensions, cela permet de rassembler des acteurs qui étaient éloignés, non pas d'un point de vue géographique mais sur des valeurs, des façons de concevoir le projet. En alliant une politique urbaine, une politique culturelle et une politique économique, la stratégie du cluster Quartier de la Création se déploie de manière transversale, heurtant les institutions traditionnellement cloisonnées mais permettant, dans un même élan, des rencontres fortuites. Sandrine Gibet nous offre un témoignage qui illustre ce dernier point : « Il y avait beaucoup d'acteurs qui ne se connaissaient pas, la gouvernance du projet est née de la nécessité de faire se rencontrer les acteurs physiquement, d'apprendre à se connaître et ensuite développer des actions communes, et il fallait un pilote » (Entretien avec Sandrine Gibet, conduit en octobre 2012). Ainsi, lors des comités de pilotage du cluster Quartier de la Création, les directeurs des écoles d'Art, d'Architecture et les représentants de la recherche se trouvaient coude à coude avec la Chambre de Commerce, les directeurs des équipements culturels et des entreprises de l'île de Nantes. Cette triangulation de l'espace de gouvernance a permis de rapprocher les acteurs de l'enseignement supérieur et de la recherche, les acteurs économiques et les acteurs culturels. Novateur à cet égard, l'espace de gouvernance a permis des délibérations et une acculturation mutuelle entre ses parties prenantes.

Le cas de Nantes montre que l'adoption du concept de cluster n'est pas neutre. Elle découle d'une volonté d'impulser un changement dans l'organisation des politiques publiques locales. Elle s'inscrit dans un rapport de force spécifique entre des organisations et des individus opérant dans divers champs de l'action publique, en particulier l'aménagement, le développement économique et la culture.

“La stratégie du cluster Quartier de la Création se déploie de manière transversale, heurtant les institutions traditionnellement cloisonnées mais permettant, dans un même élan, des rencontres fortuites.”



Perspective. École supérieure des beaux-arts de Nantes Métropole (ESBANM). Projet de réhabilitation des anciennes Halles Alstom. Nantes (Loire-Atlantique)

© Franklin Azzi Architecture/Samoa

Se poser la question des apports du concept de cluster du point de vue des politiques publiques suppose de s'interroger sur son appropriation par des acteurs urbains. Plus qu'un outil conceptuel, le cluster culturel est mobilisé comme un « instrument d'action publique », s'inscrivant dans une démarche de projet urbain (Pinson, 2005⁵). Dans une telle perspective, le cluster culturel remplit trois fonctions : la « mobilisation sociale », une « critique des savoirs experts et sectoriels », et la « redéfinition de l'urbanisme et de la planification comme activités sociales permanentes ».

La fonction de « mobilisation sociale » du cluster culturel apparaît à travers les objectifs consensuels mis en avant : créer des emplois dans le secteur culturel, améliorer le cadre de vie des habitants d'un quartier, favoriser l'innovation et l'image d'un territoire. De plus, l'idée de cluster culturel suppose que l'action publique se focalise sur le soutien à un territoire circonscrit, considéré comme stratégique. Ce présupposé permet de cibler plus précisément des acteurs et de les mobiliser plus efficacement. Enfin, la théorie du cluster culturel diffuse l'idée d'un intérêt commun entre les acteurs culturels et les acteurs économiques. Du point de vue des acteurs culturels, elle contribue à une justification du soutien public apporté à la culture. Du point de

vue des acteurs économiques, elle mobilise un cadre d'action connu et leur permet d'élargir leur champ d'intervention. Le cluster culturel comme instrument d'action publique se construit comme un mode de légitimation économique de l'action culturelle et réciproquement de légitimation culturelle de politiques économiques.

Deuxièmement, la fonction de « critique des savoirs experts et sectoriels » semble bien illustrée par le cas nantais. La mise en place du cluster culturel a justifié la formation d'une équipe dédiée spécifiquement au projet au sein d'une société d'aménagement. Pour dépasser la logique d'aménagement physique de l'île de Nantes et y développer une animation économique autour des industries culturelles et créatives, il s'agissait de remettre en cause des pratiques professionnelles, des modes d'action, d'introduire de nouvelles démarches, en s'inspirant de modèles venus d'autres secteurs d'activité (pôles de compétitivité) ou d'autres pays (réseau ECCE).

Troisièmement, le cluster culturel induit une redéfinition de l'urbanisme comme une « activité sociale permanente ». Il accompagne des phénomènes de polarisation anciens et généralisés dans le domaine culturel (Lazzeretti, 2008⁶). En formant des quartiers artistiques (Traversier,

2009⁷), ou des métropoles culturelles (Grésillon, 2014⁸) les acteurs culturels bénéficient de solidarités, de relations de confiance et d'échanges d'informations. Ainsi, plutôt qu'une intervention publique radicale, introduisant un nouvel ordre, les politiques de clusters culturels cherchent à stimuler ou à accompagner une dynamique conçue comme « naturelle ». Il s'agit dès lors de construire un discours, d'alimenter le mythe qui entoure l'activité créative d'un lieu, espérant instaurer une « prophétie auto-réalisatrice » qui permettra au territoire de se développer.

AU-DELÀ DU CLUSTER CULTUREL : LA COMMUNAUTÉ ET LA SCÈNE

Si le cluster culturel peut ainsi participer à la construction d'une stratégie territoriale mettant en dialogue culture, aménagement et développement économique, les études qui sont revenues sur des politiques de clusters culturels pointent certains écueils. Les auteurs dénoncent, à tour de rôle, une instrumentalisation de la culture, des objectifs économiques surestimés – notamment en termes d'emplois –, des politiques descendantes (*top-down*) peu adaptées aux besoins des créatifs et qui ne prennent pas en compte la nature idiosyncratique des produits culturels. D'autres relativisent la nouveauté du concept de cluster : à Athènes dans l'Antiquité, dans la Florence de la Renaissance ou encore à Montmartre au XIX^e siècle, la proximité d'individus a généré d'importantes innovations et vu naître des mouvements d'avant-garde. À Nantes, le cluster Quartier de la Création a lui aussi subi ces critiques. Certains ont dénoncé le manque de clarté du projet et des frontières géographiques mal définies entre celles du « cluster » et du « quartier ».

Ces critiques conduisent à prêter davantage attention aux pratiques, au langage et aux valeurs propres au monde culturel et à sa capacité à s'inscrire dans une stratégie urbaine multidimensionnelle. Si, comme



© Vincent Jacques/Samoa

Les Nefs. L'Éléphant. Le café de la branche. Les Machines de l'Île. Nantes (Loire-Atlantique) 08/2007

on l'a vu, le recours au concept de cluster culturel prend son sens dans une démarche de mobilisation d'acteurs hétérogènes, alors l'usage de termes issus du monde culturel ne peut-il pas tout autant jouer ce rôle ? Le cas de Nantes laisse entrevoir deux termes alternatifs : la communauté et la scène.

À Nantes, au Quartier de la Création, les théories de Cohendet, chercheur ayant développé le concept de « communautés de pratiques », ont trouvé un certain écho. Invité lors des Journées d'économie de la culture et de la communication, en mars 2013, sa conférence a alerté les représentants du cluster sur les conditions du développement d'innovations et de partenariats dans le champ créatif. Selon Cohendet (2010)⁹, les communautés de pratiques sont « un groupe à la structure informelle, où le comportement des membres se caractérise par l'engagement volontaire dans la construction, l'échange et le partage de connaissances dans un domaine donné. Une telle communauté peut être considérée comme un dispositif de coordination permettant à ses membres d'améliorer leurs compétences individuelles, à travers l'échange et le partage d'un répertoire commun de ressources qui se construisent en même temps que se développe la pratique de la communauté ». Il montre que les communautés de pratiques sont devenues

des outils organisationnels fréquemment utilisés par les entreprises et dans les milieux industriels. Pour apporter des précisions au concept, l'auteur oppose les « communautés spontanées » (qui émergent de manière autonome entre des membres partageant une passion commune) aux communautés dites « pilotées » (par la hiérarchie de l'entreprise). Plus loin, il explicite clairement sa pensée : « Dans la conception pure [...] essayer de construire de manière *top-down* une communauté de pratique est impossible par définition. La difficulté pour les entreprises, c'est qu'une communauté de pratique se décrète difficilement. Ce "détournement conceptuel" s'est naturellement fait au prix de certaines adaptations ou réinterprétations et, parfois même, au prix de certains dérapages ou déceptions. »

En conséquence, la gouvernance du cluster nantais dédié aux industries culturelles et créatives a été modifiée en 2014 en s'articulant autour de « communauté créatives ». La constitution de ces communautés a été conçue par l'équipe de direction du Quartier de la Création : « Elles sont issues d'un croisement entre les 12 disciplines des ICC et les filières régionales les plus dynamiques. À partir de là, on a retenu 5 grandes composantes sans vouloir d'ailleurs retenir toutes les filières régionales »¹⁰.

Ainsi, l'adoption du terme de « communauté créative » par la SAMOA illustre la volonté de changer la vocation de l'organisation et de prendre appui sur des dynamiques émergentes, *bottom-up* et propres aux comportements des entreprises culturelles et créatives. Mais cette volonté peut se retrouver en contradiction avec la culture professionnelle de l'organisation du Quartier de la Création. Le terme de communauté porte en effet une idée d'auto-organisation. Or, dans le cas du cluster créatif nantais, les « communautés créatives pilotées » ont été créées par la structure de gouvernance, dans une logique restée très *top-down*. En parallèle de ces changements sémantiques et organisationnels, l'opportunité de labellisation « French Tech » mise en place par le gouvernement français a conduit la filière du numérique à s'organiser et se mettre en réseau pour défendre la candidature nantaise. À tel point que la communication officielle de la ville parle aujourd'hui de « scène numérique nantaise ». Cette opportunité a impacté la nature des communautés créatives du cluster.

Le concept de « scène » apparaît également comme une alternative au cluster culturel. Ce terme est présent dans le langage courant pour associer un genre culturel spécifique à un lieu aux frontières plus ou moins circonscrites. Mais il correspond également à un champ d'analyse en sociologie urbaine et culturelle (Straw, 2001¹¹). Dans le cas nantais, son utilisation se retrouve essentiellement dans deux domaines : le domaine des arts plastiques et le domaine musical (Sagot-Duvaurox, 2010¹²). Dans le premier cas, citons le témoignage de Patrick Joly qui utilise le terme pour mettre en avant le positionnement de sa galerie : « La Zoo Galerie est née au début des années 90, un lieu alternatif face à une scène culturelle très institutionnelle. On voulait dynamiser une scène provinciale peu ouverte sur l'extérieur. »¹³ Cet usage du terme renvoie bien à différents milieux culturels qui, du fait de leur logique organisationnelle ou territoriale spécifique, se différencient sur le plan esthétique.

Le cas le plus emblématique est celui de la scène musicale, exploré par Guibert (2012)¹⁴. Le terme a été employé de nombreuses fois à partir de 2013, à la suite de la consécration de deux groupes nantais aux *Victoires de la musique* qui a fait dire au leader du groupe Tri Yann : « La scène nantaise a sacrément progressé, on en récolte les fruits aujourd'hui »¹⁵. Cette reconnaissance apparaît dès lors comme la manifestation de l'existence d'un milieu propice à l'éclosion d'une créativité musicale.

Guibert (2007)¹⁶ identifie deux courants dans l'analyse des scènes : l'un porté sur les scènes locales, que l'on peut associer aux questionnements du cluster culturel, l'autre qui va au-delà en s'intéressant davantage aux normes et aux messages portés par les artistes et leurs publics. Ce second courant, relatif à « la dramaturgie du monde social »¹⁷, ne perd pas de vue la question de l'ancrage dans l'espace mais il s'intéresse davantage aux mobilisations, à la défense de valeurs, d'identités associées à un genre culturel. Les acteurs culturels ne sont pas simplement perçus comme des acteurs économiques, producteurs de biens culturels, mais également comme des acteurs sociaux qui se mobilisent pour défendre des valeurs. Dans ce sens, la scène

se trouve voisine de la notion de sous-culture, associée à une idée de résistance à la culture *mainstream* (Hedbrige, 1979)¹⁸, comme par exemple le mouvement punk (Mitchell, 1996).¹⁹

Les concepts de communauté et de scène s'intéressent, comme celui de cluster culturel, aux dynamiques collectives du secteur culturel. Mais ils apportent un angle de vue différent, plus en phase avec les aspirations des acteurs culturels. D'une part, la communauté répond à leur besoin d'autonomie, à leur défiance vis-à-vis d'une autorité qui viendrait étouffer leur créativité. D'autre part, la scène apporte une plus grande focalisation sur l'identité esthétique et normative des productions culturelles d'un territoire, leur inscription dans des enjeux sociétaux.

CONCLUSION

La littérature sur les clusters culturels constitue un champ riche dont l'exploration permet de parcourir les territoires de la créativité. Elle éclaire la manière dont divers secteurs des industries culturelles et créatives se regroupent, comment ses acteurs interagissent. Elle analyse la manière dont ces ensembles territoriaux

émergent et évoluent. Enfin, elle donne à voir la diversité des mécanismes mis en place pour gouverner ces clusters, en les stimulant, en les promouvant. Mais en pratique, le cluster est avant tout un instrument économique d'action publique.

L'expérience nous montre que dans certains milieux culturels, l'expression « cluster », connotée d'une approche managériale de l'action publique, peut rencontrer des résistances. L'adoption de concepts issus du champ culturel comme celui de « communautés », ou de « scènes » peut donc constituer une alternative. Une telle démarche découle du même objectif de dialogue entre les acteurs du développement économique, du développement urbain et les acteurs culturels. Mais elle prend acte de la nature de l'économie culturelle : sociale, créative, réflexive, contestataire.

L'émergence récente du terme de « scène numérique » à Nantes, souvent employé dans la promotion de la « French Tech », laisse penser que l'appropriation du concept de scène par la sphère du développement de l'économie de l'innovation et du numérique est déjà en marche.

Jérémy Molho, Hélène Morteau
Docteurs à l'Université d'Angers

Du cluster culturel à la scène ? Glissements sémantiques dans le cas nantais

NOTES

1- Entre 1999 et 2005, Jean-Luc Charles travaille au conseil général de l'Essonne, où il est Directeur Général Adjoint (DGA) en charge de l'aménagement et du développement économique des territoires, de l'enseignement supérieur et de la recherche.
2- Michael Porter, professeur à Harvard, a popularisé la notion de cluster dans son ouvrage *The Competitive Advantage of Nations* (1990) où il soutient que la concentration géographique d'entreprises connectées favorise la compétitivité et l'innovation. Michael E. Porter, *The Competitive Advantage of Nations*, New York, Free Press, 1990.
3- Entretien avec Olivier Caro, ancien chargé de mission Quartier de la Création à la SAMOA, conduit en novembre 2012.
4- Directeur de la SAMOA de 2003 à 2010.
5- G. Pinson, Chapitre 5: Le projet urbain comme instrument d'action publique, in P. Lascoumes et P. Le Galès, *Gouverner par les instruments*, Presses de Sciences Po, Coll. « Académique » 2005, pp. 199-233.
6- L. Lazeretti, R. Boix, F. Capone, « Do Creative Industries Cluster? Mapping Creative Local Production Systems in Italy and Spain », in *Industry and Innovation*, 15(5), 2008, Routledge Journals, 549-567.
7- M. Traversier, « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », in *Histoire urbaine*, n°26-3, 2009, Éd. Société française d'histoire urbaine, pp. 5-20. DOI : [10.3917/rhu.026.0005](https://doi.org/10.3917/rhu.026.0005)
8- B. Grésillon, « Qu'est-ce qu'une métropole culturelle ? », in P. San Marco, G. Djament-Tran (coord.), *La métropolisation de la culture et du patrimoine*, Paris, 2014, Éd. Le Manuscrit, pp. 29-71.

9- P. Cohendet, J. Roberts et L. Simon, « Créer, implanter et gérer des communautés de pratique », in *Gestion*, 2010/4 Vol.35, Éd. HEC Montréal, pp. 31-35.
10- Fabrice Berthereaux, Directeur général adjoint de la SAMOA, Réunion interne, septembre 2014.
11- W. Straw, « Scenes and Sensibilities », in *Public*, n°22-23(2001), pp. 245-257.
12- D. Sagot Duvaurox, « La scène artistique nantaise, levier de son développement économique », in M. Grandet. et al., *Nantes, la Belle éveillée. Le pari de la culture*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2010.
13- Cité dans M. Carton, « La culture à Nantes par ceux qui la font », in *Les Inrocks*, 05/03/2014.
14- G. Guibert, « Le rôle des festivals de musiques actuelles dans le dynamisme de la scène pop nantaise », in *Festivals et sociétés en Europe XIX^e-XXI^e siècles*, sous la direction de Philippe Poirrier, Territoires contemporains, nouvelle série - 3 - mis en ligne le 25 janvier 2012. URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/G_Guibert.html
15- Cité dans F. Brenon, « Victoires de la musique : Le triomphe de la vitalité musicale à la nantaise », in *20 Minutes*, 11/02/2013.
16- G. Guibert, F. Hein, « Les scènes metal. Sciences sociales et pratiques culturelles radicales », in *Copyright Volume! Autour des musiques populaires*, n° 5-2 (2007), Éditions Mélanie Sèteun. 17- *ibid.*
18- D. Hedbrige *Subculture: The Meaning of Style*, London, 1979, Routledge, 208 p.
19- T. Mitchell, *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, London, 1996, Leicester University Press, 256 p.

LE QUARTIER DE LA CRÉATION À NANTES : UN LABORATOIRE DES TRANSFORMATIONS DES POLITIQUES URBAINES

Entretien avec **Jean-Luc Charles**

Propos recueillis par **Hélène Morteau** et **Dominique Sagot-Duvauroux**

Au début des années 2000, la ville de Nantes décide de faire de la pointe ouest de l'île de Nantes, site industriel des anciens chantiers navals, un quartier de la création regroupant écoles d'art, lieux de diffusion artistiques et entreprises créatives. Jean-Luc Charles, directeur de la SAMOA (Société d'Aménagement de la Métropole Ouest Atlantique) en charge de ce projet urbain, rappelle dans cet entretien l'histoire, les objectifs et les enjeux de ce quartier pour la ville.

L'Observatoire – Pouvez-vous nous rappeler l'histoire du Quartier de la Création ?

Jean-Luc Charles – Nantes doit une bonne part de son attractivité au soin qu'elle porte à la qualité de ville et de vie de tous ses habitants comme à l'importance qu'elle accorde à la culture. L'Île de Nantes est un condensé de ces facteurs qui ont façonné l'image de Nantes et qui l'ont propulsée sur l'avant-scène des métropoles. Si l'on se concentre sur le projet de l'Île de Nantes, une première période va de la fermeture des chantiers navals en 1987 à 2003, période de latence et de réflexion durant laquelle la ville s'est, en quelque sorte, reposée. Au milieu des années 90, les premiers acteurs qui se saisissent réellement des friches industrielles de l'île sont : Jean Blaise et le festival des *Allumées* ainsi que les artistes ou collectifs qui ont investi des locaux de grand volume. Les choses sérieuses en matière d'aménagement opérationnel commencent dans les années 2000 avec le travail d'Alexandre Chemetoff. Le Plan-guide cherche à donner une cohérence d'ensemble à ce territoire insulaire, à révéler ce qui fait sa singularité, tout en cherchant à renouer des liens d'intimité avec le fleuve.

Trois repères essentiels doivent être rappelés au commencement de cette histoire : tout d'abord l'installation du Tribunal de Grande Instance (TGI) en 2000 sur l'île de Nantes, avec la réalisation d'une passerelle qui relie le centre historique à l'île. Cette entrée en scène est un premier indice et symboliquement le centre-ville prend pied sur l'île de Nantes. En franchissant le cours du fleuve, le cœur de l'agglomération se cherche de nouvelles frontières. Le principe de cette installation, énoncé initialement par Dominique Perrault et François Grether et voulu par Jean-Marc Ayrault, est très bien rendu par la proposition architecturale magistrale de Jean Nouvel. Le TGI, avec son parvis, est en soi une scène qui s'adresse au cœur historique de Nantes en le révélant comme un élément du paysage. Ce même TGI sera le point d'ancrage à partir duquel Alexandre Chemetoff et Laurent Théry pourront entreprendre l'aménagement de l'île et ce qui deviendra le futur Quartier de la Création.

Le 2^e élément fort du projet de l'Île de Nantes est, en 2007, l'aménagement du site des chantiers avec l'arrivée des *Machines de l'île*. La décision de conserver et de réhabiliter les Nefs qui fut prise au

début de l'année 2000 – bien qu'alors on n'en connaisse pas la vocation – est la manifestation de cet urbanisme partagé cher à Laurent Théry. L'intelligence des parties prenantes du projet va être d'en transformer la destination et l'usage tout en révélant son architecture. Avec le concours de François Delarozière et Pierre Orefice, les lieux retrouvent une deuxième vie, marquant le passage d'une économie industrielle à une économie culturelle et touristique. Une seconde grande scène urbaine s'ouvre avec le parc des Chantiers. Cette nouvelle promenade nantaise qui longe les quais offre, en arrière-plan, l'image symbolique de *L'Éléphant* : traduction de cette capacité collective de rester une ville inventive et créative en tenant le plus grand compte de notre patrimoine et de notre identité. On ne construit plus ces grandes machines qu'étaient les navires mais d'autres grandes machines, des objets animés qui prennent la ville pour décor, pour nous enchanter.

Le 3^e élément est la décision prise en 2008, et confortée en 2012, d'installer le CHU sur l'île de Nantes. Cela consacre l'île de Nantes comme l'un des éléments moteurs d'un cœur d'agglomération polycentrique qui se dessine sous nos

“Aujourd’hui, on ressent le besoin de mieux qualifier le Quartier de la Création. On revient à la genèse même du projet dont l’identité est d’être un « projet dans le projet urbain ».”

yeux. Avec le Quartier de la Création, le futur Quartier de la Santé sera un pôle de centralité majeur, un centre à côté du centre ou « méta centre » pour reprendre un concept énoncé par Marcel Smets et Anne Mie Depuydt. En cela, le Plan des Transformations est un apport essentiel dans l’histoire de l’île de Nantes, par son changement d’échelle, un effort de structuration formalisé autour de la figure paysagère, les propositions faites en matière de mobilité et une cartographie qui précise les vocations de certains quartiers.

L’Observatoire – Quelles sont les grandes approches qui se sont affrontées autour de la dynamique du Quartier de la Création ?

J.-L. C. – Au milieu des années 2000, différentes conceptions sont mises en avant. La SAMOA, avec Laurent Théry

et Olivier Caro, privilégie une approche urbaine, avec la volonté d’accompagner la concentration d’acteurs culturels, de collectifs, notamment autour des Halles Alstom. Une autre approche, celle de Pierre-Jean Galdin, est de réaliser un Campus des Arts autour de l’école d’Architecture et celle des Beaux-Arts. Enfin, une troisième vision, que je porte avec la direction du développement économique de Nantes Métropole, se fonde sur ce qui peut se faire dans les pôles d’excellence. Il s’agit de concevoir un lieu où l’on concentrerait de la recherche, de la formation, des pratiques artistiques mais aussi de l’activité économique dans le secteur des industries culturelles et créatives. Ces différentes visions coexistent jusqu’en 2012-2013. Campus des Arts, cluster, Quartier de la Création, l’utilisation alternative de ces différents termes montrent que, pendant un temps, le quartier tâtonne.

La terminologie « d’industries créatives et culturelles », portée par l’Union Européenne, s’impose lentement dans les esprits, provoque des résistances. L’idée que les industries créatives et culturelles (ICC) créent de la valeur, de l’activité, des emplois, s’impose lentement chez les élus et les décideurs économiques. Mais du côté des artistes et du monde de la culture, il y a clairement la conviction que la culture n’est pas un marché et un rejet de l’instrumentalisation économique de la culture.

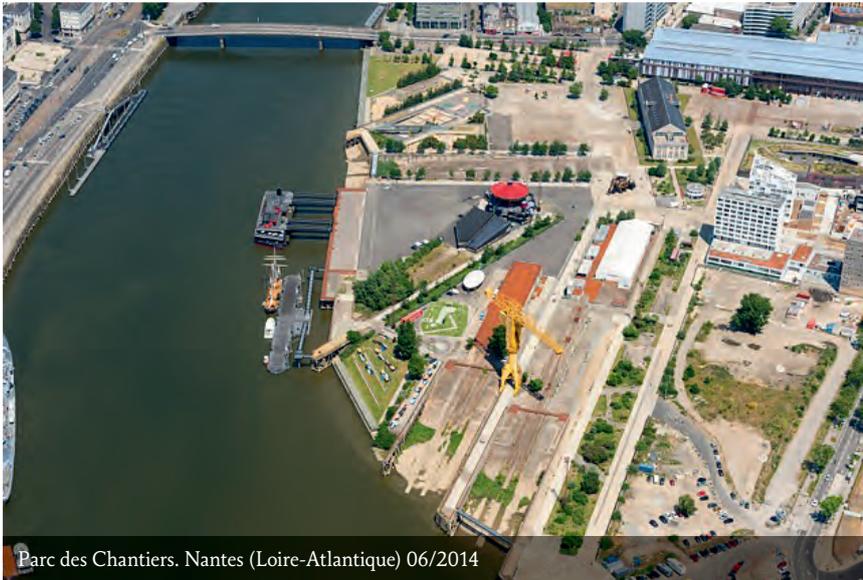
La mise en avant, par le ministère de la Culture, des enjeux économiques de la culture et de son rôle dans la création de valeur a réduit cette opposition, en tous les cas cette résistance initiale, à prendre en compte la dimension économique de la culture, notamment chez les décideurs. À partir des années 2010, le fait que la culture porte une valeur économique qui contribue au développement métropolitain, que les grandes entreprises ont intérêt à se trouver sur un territoire où foisonnent de nouvelles idées dans une économie où l’innovation et la créativité deviennent un facteur de différenciation, souvent stratégique, finit par s’imposer.

Par ailleurs, il faut admettre que le champ économique couvert par les ICC est très hétérogène. Entre le spectacle vivant, très fortement adossé à des financements publics, et l’économie du Web qui est en capacité de lever très rapidement des fonds dans des proportions très importantes, il y a plus qu’un monde ! Pour ma part, je considère que chaque filière ICC porte son propre modèle économique.



© Valéry Joncheray/Samma

Vue générale. Pointe ouest. Nantes (Loire-Atlantique) 06/2014



© Valéry Jonchery/Samoa

Parc des Chantiers. Nantes (Loire-Atlantique) 06/2014

Avec l'installation de l'équipe du Quartier de la Création en 2012, la volonté de faire de l'île de Nantes un territoire d'expérimentation des potentialités des industries créatives dans le développement économique est clairement affirmée. La mise en place, par l'équipe du cluster Quartier de la Création, de « communautés créatives » et de *City Lab* participe de cette volonté. L'expérience accumulée par Nantes, grâce à sa participation à deux projets européens ECCE et ECIA, lui a donné une longueur d'avance dans la mise en place de tels dispositifs. C'est ce qui distingue le Quartier de la Création des autres clusters.

L'Observatoire – D'un point de vue prospectif, quelle est la prochaine étape du projet ?

J.-L. C. – Trois caractéristiques premières nous distinguent : nous privilégions une approche transdisciplinaire, en n'étant pas adossé spécifiquement à une filière ICC ; avec nos *City Labs*, nous portons la volonté de regrouper sur un même site des pratiques artistiques et culturelles, de l'économique, de la recherche et de la formation autour de protocoles d'innovation sur un territoire en pleine mutation.

Aujourd'hui, on ressent le besoin de mieux qualifier le Quartier de la Création. On revient à la genèse même du projet dont

l'identité est d'être un « projet dans le projet urbain », un laboratoire à l'échelle urbaine. On va donc resserrer le travail de l'équipe autour de la fabrique de la ville et ses usages en déclinant trois axes : Ville durable et connectée, Espace, mode de vie et santé, Bien-être et mieux vivre.

Dans ce cadre, l'équipe d'animation du Quartier de la Création a une triple mission : celle d'accueillir des start-ups, des petites entreprises créatives, des ateliers, en proposant une offre immobilière hors marché pour limiter les phénomènes de gentrification ; une mission d'accompagnement des porteurs de projets et d'accélérateurs pour les meilleurs d'entre eux ; et enfin, une fonction d'animation économique sur la thématique de la « fabrique de la ville » avec la mise en place d'une équipe de recherche-action qui mixte logique de prototypage et d'expérimentation. Par ailleurs, on essaie de réfléchir, avec la direction de la culture, sur le meilleur moyen de venir en soutien à des collectifs d'artistes ou des clusters culturels thématiques pour inventer des

business models mixtes qui ne soient pas totalement dépendants de la puissance publique. Il s'agit de faire un travail d'acculturation et de casser le réflexe qui est, d'abord et exclusivement, de rechercher des financements publics.

L'Observatoire – C'est une logique d'animation de cluster et donc celle d'un opérateur économique finalement assez classique ! Comment cette équipe se coordonne avec les autres acteurs de la ville pour donner une cohérence d'ensemble au projet urbain ?

J.-L. C. – D'abord il faut rappeler que le projet de l'Île de Nantes et du Quartier de la Création sont des éléments d'un récit plus large que Nantes a su construire depuis les années 90. Entre *storytelling* et scénographie urbaine, la ville a su donner une cohérence d'ensemble à de nombreuses initiatives. Le travail de l'équipe du Quartier de la Création doit être resitué dans ce récit. Il n'est qu'un élément dans le processus complexe de fabrique de la ville. Il y a beaucoup de quartiers de la création dans les métropoles européennes, mais peu accordent autant d'attention à ces imbrications. C'est pourquoi, je pense qu'il est sans doute nécessaire de reconsidérer la gouvernance du Quartier de la Création et plus largement celle des ICC à l'échelle de la métropole, pour gagner encore en visibilité, en attractivité internationale et figurer plus fortement sur les cartes européennes. Avec la démarche RFI/ICC, initiée conjointement par le Conseil régional et Nantes Métropole, nous disposons d'une première feuille de route pour mieux structurer notre recherche et notre offre de formation. Mais beaucoup reste à faire, pour conjuguer nos forces, mutualiser nos efforts en combinant une logique de site mais aussi de réseaux ; toutes choses nécessaires pour devenir un pôle

“Entre *storytelling* et scénographie urbaine, la ville a su donner une cohérence d'ensemble à de nombreuses initiatives.”



Les Nefs. La Fabrique (Stéréolux & Trempolino). Nantes (Loire-Atlantique) 06/2014

© Valéry Janchery/Samoa

d'innovation et de créativité européen en phase avec les projets urbains qui vont transformer le cœur de notre agglomération dans les vingt prochaines années : sur l'île de Nantes, mais aussi sur le Bas-Chantenay et sur la ZAC de Pirmil-Les Îles.

L'Observatoire – Dans la dynamique du projet de l'Île de Nantes, qu'est-ce qui relève d'un mouvement spontané de type *bottom-up* et qu'est-ce qui relève d'une volonté politique de type *top-down* ?

J.-L. C. – Sur la genèse du Quartier de la Création, on est d'abord sur une approche inductive. Il y a eu un phénomène assez naturel de concentration d'industries créatives sur l'île. La grande sagesse de Laurent Théry a été de privilégier un réemploi de bâtiments à l'état de friche. C'est pourquoi, à sa création, la SAMOA s'installe dans les Halles Alstom qui seront également utilisées pour créer la première grappe d'entreprises, le premier cluster. Cette « deuxième vie » des Halles Alstom nous conduit à donner une première vocation à ce qui va devenir le Quartier de la Création. Par la suite, cette technique du réemploi de friches s'est sophistiquée, en quelque sorte, avec l'émergence de ce que j'appelle un « urbanisme tempéré » qui laisse le soin à la ville de se reposer et de se

réinventer au travers d'usages transitoires. Le Karting, SOLILAB, la Centrale, Aire 38 sont autant d'exemples de cette forme d'urbanisme qui sert les ICC, en proposant un immobilier low cost et adapté.

Cette approche pragmatique, agile, qui prend en compte les initiatives d'un écosystème en perpétuelle évolution, s'accompagne d'une démarche publique qui consiste à regrouper sur un même site des établissements de recherche et de formation, de proposer une offre en immobilier de bureau pour constituer un campus urbain. Il y a là une volonté politique et une ambition affirmée et confirmée de la part de l'actuelle maire de Nantes, Johanna Rolland, mais aussi de la part de la CCI et de son président Jean-François Gendron, comme du Conseil régional des Pays de la Loire. La transformation des Halles Alstom, véritable épicerie du Quartier de la Création, l'arrivée de SciencesCom (projet Médiacampus) et l'École de Design en attestent.

Entretien avec **Jean-Luc Charles**
Directeur de la SAMOA

Propos recueillis par **Hélène Morteau**
Doctorante à l'Université d'Angers

et **Dominique Sagot-Duvaurox**
Professeur à l'Université d'Angers

EN HOMMAGE À MATTHIEU GIROUD

Villes contestées. Pour une géographie critique de l'urbain, Cécile Gintrac, Matthieu Giroud (dir.), Paris, Les Prairies Ordinaires, 2014, 416 p., 24 €, ISBN 978-2-35096-083-8.

L'Observatoire des politiques culturelles a eu l'occasion de collaborer à plusieurs reprises avec Matthieu Giroud, maître de conférences en géographie à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée, décédé le 13 novembre dernier, victime des attentats de Paris.

Matthieu Giroud a notamment co-dirigé l'ouvrage *Villes contestées*, florilège de textes écrits en anglais ou allemand méconnus du public français. Le recueil propose une remise en cause des slogans ville globale, ville créative, ville multiculturelle ou intelligente qui diffusent une vision aseptisée et consensuelle des réalités urbaines. Les villes doivent, au contraire, être bousculées, chahutées, *contestées*. Les auteurs rassemblés n'épargnent ni les espaces urbains, ni les élites qui les façonnent et les gouvernent et nourrissent ainsi une *géographie critique de l'urbain* et, indirectement, une critique en profondeur des sociétés contemporaines.

SCÈNES, HORS SCÈNES, (NON) PUBLICS : COMMENT FAIRE ŒUVRE(R) ENSEMBLE ARTISTES, PROFESSIONNELS DE LA CULTURE, ACTEURS DU CHAMP SOCIAL ET CITOYENS ?

Danielle Paillet et Caroline Urbain

Si l'on continue aujourd'hui encore à s'interroger sur le « pourquoi » et le « comment » consolider les relations entre scènes et publics, la question se densifie, voire se complexifie, lorsque l'on observe les points de vue des personnes qui composent ce que l'on qualifie de « non-publics » : personnes en situation de précarité (économique, psychologique, sociale, etc.), ou celles dites « éloignées de la culture ». Ces points de vue soulèvent des questions essentielles : ces personnes le sont-elles vraiment ? De quoi sont-elles éloignées ? L'ont-elles toujours été ? De quelle(s) culture(s) parle-t-on ?

Si la question du « pourquoi » consolider ces relations fait l'objet, aujourd'hui, d'un certain consensus (attentes sociétales, injonctions institutionnelles, etc.), les interrogations sur le « comment » restent entières et font débat : où la rencontre avec ces publics peut-elle se produire ? sur scènes ? hors-scènes ? dans une combinaison de ces espaces ? En quoi les propositions sur scènes (ici, dans les institutions) et hors-scènes (ailleurs, hors les murs) sont-elles complémentaires ? Comment leurs complémentarités permettraient-elles de tisser des relations entre culture(s) et populations ? En quoi ces propositions artistiques et culturelles font-elles médiation pour que vivent les valeurs (intrinsèques/extrinsèques) et les contributions (individuelles/collectives) à la culture ?

Cet article entend traiter de la portée, tant théorique, managériale que sociétale, que soulèvent ces questions. Il s'agira d'éclairer ce qui fonde, permet, mais aussi détériore – voire détruit – les liens entre culture(s) et citoyens, quelle que soit leur situation économique et sociale. *In fine*, il s'agira

de montrer en quoi les actions artistiques, culturelles et sociales peuvent contribuer à la (re)construction de ces liens.

TROIS CONSTATS FONDATEURS DU SENS DE L'ACTION

D'ores et déjà, appréhender ces questions nécessite de poser la complémentarité des enjeux de réception (des œuvres) et de participation (des citoyens). Si, dans l'histoire des politiques culturelles, c'est le premier enjeu qui a fondé la démocratisation culturelle, les deux enjeux sont concomitants, en tout cas non opposés. Varient, en effet, d'une part, la nature de l'émetteur (l'institution/la société civile) et, d'autre part, le degré d'implication – de « passif » (pas totalement) dans la réception, à plus actif dans la participation – et, enfin, la nature du lien à la proposition culturelle (implication/appropriation). Accepter, voire revendiquer, cette complémentarité fonde le dialogue entre démocratisation (permettre l'accès aux œuvres de l'humanité légitimée

par des experts) et démocratie culturelle (favoriser l'expression pour la construction de soi et du lien à l'altérité). Une dynamique artistique et culturelle pourra ainsi naître d'une demande de citoyens (logique ascendante). Ceux-ci, par exemple, se regroupent car ils partagent (juste) le souhait d'écrire. Le maillage d'initiatives pour accompagner ce désir fera que ces citoyens seront *in fine* des participants à un projet de territoire impulsé par une institution, sans pour autant que cela ait été posé comme un objectif au départ. À l'inverse, dans une logique complémentaire, l'institution pourra déclencher une mise en relation ou une mise en réseau d'acteurs du territoire pour favoriser une participation citoyenne au projet artistique exigeant qu'elle porte (cf. la démarche de la scène nationale La Halle aux grains dans ce numéro).

Questionner le lien « culture(s)/individus », c'est également reconnaître la diversité des sources des contributions artistiques et des statuts du citoyen. En effet, ses rôles (réels ou potentiels) de récepteur et de participant s'élargissent : du fait notamment

des possibilités offertes par le numérique, l'individu est tour à tour récepteur, mais aussi producteur (de contenu, de flux, de prescription – positive ou négative), diffuseur (sur le web et les réseaux sociaux), devenant ainsi passeur, influenceur.

Le troisième élément de ce questionnement porte sur l'élargissement du cercle des acteurs concernés par la conception et la mise en œuvre des propositions. Le territoire est alors considéré comme un écosystème au sein duquel les interdépendances, ainsi que les ressources (par exemple les associations de citoyens, mais aussi des présences individuelles singulières) doivent être considérées comme autant de leviers d'action pour faire vivre les liens que nous étudions. Cela demande une ouverture aux citoyens et aux acteurs de l'action sociale, comme en témoigne un professionnel de la direction de la culture d'une grande ville : « sans les acteurs sociaux, nous ne pouvons rien faire. »

Les analyses apportées à la présente discussion sont issues d'un point d'étape d'une coopération longitudinale en cours depuis sept ans, en prise directe avec les professionnels des champs culturel et social, des citoyens (bénévoles ou simples « curieux-faiseurs » de médiation), des institutions culturelles, des administrations, notamment engagées sur les questions des solidarités.

Nous apportons au débat une synthèse provisoire des travaux issus de différentes sources :

- de recherches-actions menées avec des diffuseurs de spectacles vivants sur les enjeux des publics, de leurs liens aux populations (accompagnement de leurs actions de médiation dans la durée) et de centres socioculturels (comment tisser des liens avec des populations en situation d'isolement et de précarité sociale et économique ?) ;
- d'enseignements de formations-actions pour des acteurs sociaux sur les médiations culturelles (comment travailler avec les artistes, avec les offreurs de culture sur un territoire sans être de simples pourvoyeurs de publics, pour que les actions de

médiation aient un sens avec leurs missions professionnelles ?) ;

- d'études de cas de lieux innovants mêlant l'action sociale et l'action culturelle (Urbain & al., 2014) ;
- d'enquêtes qualitatives auprès de publics en situation de précarité (Bouder-Pailler & Urbain, 2015), d'observations participantes et de confrontation des résultats aux expertises des professionnels.

TROIS TENSIONS D'ACTION POUR RAPPROCHER SCÈNES ET HORS-SCÈNES

Premier point : Reconnaître des relations à l'offre culturelle hétérogènes et modifier les représentations des professionnels.

Loin d'invoquer une relation homogène à l'offre culturelle, les personnes expriment des représentations et des relations à la culture très contrastées, à fortiori aux cultures dont chacun est porteur. Deux facteurs d'hétérogénéité apparaissent primordiaux : la familiarité avec les loisirs et la culture et la capacité à rejoindre des réseaux d'accompagnement social. Ces deux axes dessinent quatre espaces de relations et d'attentes très différenciés : des attentes d'interactions sociales liées à des motivations extrinsèques (la pratique culturelle étant dans ce cas un prétexte au lien social) ; un besoin de contacts, rassurants, sans attentes particulières par rapport à l'activité culturelle ; une conceptualisation du lien à

la culture avec une pratique (passée et parfois présente) assez autonome, liée à une forte inscription dans les réseaux ; une revendication de la singularité de soi et une vision d'un système social générant de la violence (cf. Pailler & Urbain, 2015). Il apparaît aussi que le processus de disqualification sociale (Paugam, 2000) généré par les situations de précarité économique et sociale nourrit les différentes dimensions des freins à l'accès aux offres culturelles : financières (à titre d'exemple, le RSA mensuel en 2015 pour une personne seule est de 509 € par mois), logistiques, psychologiques et sociales, symboliques (Urbain & Bouder-Pailler, 2011).

Deuxième point : Identifier les différents types de besoins dans la relation à la culture, aux cultures.

Deux leviers importants structurent les différents types de besoin : (1) *le lien à soi* : il s'agirait de (re)goûter au plaisir de se sentir exister, d'accéder à une meilleure estime de soi, voire de générer de la confiance en soi (Bouder-Pailler & al., 2013) d'oser se projeter dans l'avenir – ouverture d'un nouvel horizon temporel ; (2) *le lien aux autres* : montrer ce que l'on est, ce que l'on sait faire, se sentir comme les autres, se sentir appartenir à un groupe. Cela peut conduire à sortir de chez soi, à aller vers un lieu de convivialité, à être utilisateur d'une proposition, voire à la co-construire, et aussi en être l'acteur – au sens d'aller vers des pratiques autonomes (cf. figure 1).

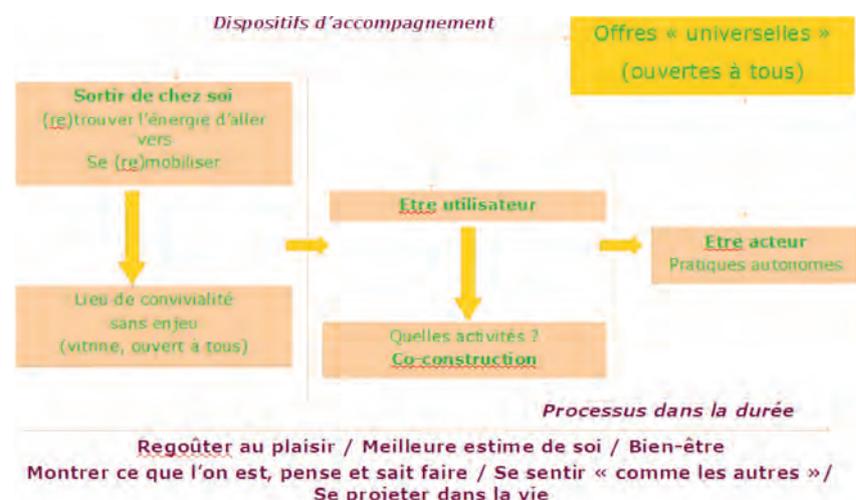


Figure 1 : De la dynamique de l'accompagnement : du hors-scène vers la scène

Troisième point : Mettre en œuvre des réponses différenciées, non stigmatisantes, vers une offre « universelle ».

Dans le prolongement des deux premiers points, on comprend bien la nécessité de réponses différenciées (i.e. adaptées aux différents types de besoins repérés) de la part des acteurs culturels et sociaux, notamment dans leur rôle d'accompagnement. Dès lors, comment accompagner vers la scène (pour permettre l'accès à l'œuvre constituée) et/ou vers le hors-scène (un détour « productif ») ? Cette question de l'accompagnement est centrale : il se doit d'être différencié, voire personnalisé. Pour certains publics, il s'agit avant tout de déclencher le fait d'oser sortir de chez soi, pour peut-être voir naître des liens sociaux choisis – partager un café pour ensuite, éventuellement, générer de la pratique artistique et aller (ensemble) vers une scène : tout ce processus fait participation – et *a minima* participation par la seule présence. Dans ce processus d'accompagnement, l'un des maillons du chaînage d'actions que suppose la médiation conçue dans une logique systémique – et non comme une simple fonction (cf. figure 2) – est celui de l'accueil. Comment accueille-t-on, dans un théâtre, une personne peu familière de cet univers et disqualifiée socialement ? « Une place m'avait été offerte pour aller voir un spectacle dans un théâtre¹, je suis arrivée dans la salle, je me suis assise. Je n'ai pas pu rester et suis repartie avant même que le spectacle ait commencé »². Comment accueille-t-on les publics lors de propositions hors-scènes ? Est-ce un accueil vers lequel les participants vont ou est-ce un « accueil mobile » qui va vers les présents ? L'accueil est-il seulement à faire lors de la venue dans l'institution ? L'enjeu de l'accompagnement doit débiter en amont de cette potentielle venue. Pour d'autres personnes, très familières de pratiques culturelles passées, « l'accompagnement » consiste à redonner le goût de sortir et restaurer l'estime de soi en facilitant l'accès en autonomie.

Ainsi voit-on que les propositions des acteurs culturels et sociaux ont à tenir compte des différences de besoins et de la manière dont ils s'expriment dans le temps. Elles doivent prendre place dans un quotidien

de vie, propre à chaque histoire, pour à la fois devenir familières et créer des moments extraordinaires. Pour certains publics, parmi les plus éloignés à priori, il s'agit de mettre à disposition des espaces de convivialité sans qu'il y ait, initialement, d'enjeu de participation obligatoire, pour qu'ensuite des choix d'activités naissent des rencontres, de l'« apprivoisement » réciproque (entre les usagers, avec les professionnels du champ social, etc.) dans le hors-scène, jusqu'à ce que, peut-être, cela conduise vers la scène, dans l'institution. Nombre de cas accompagnés dans le cadre des formations-actions illustrent ce processus. À titre d'exemple, on peut citer une offre d'opéra qui, en favorisant la rencontre avec le metteur en scène, sensibilise à *La Traviata*, génère des espaces de débat sur le statut de la femme dans la société, initie une pratique de chant auprès d'un groupe de femmes qui seront elles-mêmes prescriptrices, dans leurs réseaux, de l'action qui s'invente pas à pas... Ceci ne peut se produire que si tous les acteurs, culturels et sociaux, ménagent des espaces de dialogue et d'échange de pratiques. Aussi, pourquoi réduire ce processus d'accompagnement porteur de sens à la seule « action culturelle » ? C'est bien l'ensemble de la dynamique de l'organisation culturelle qui trouve ici sa légitimité, son rayonnement artistique, culturel et social, justement en faisant le lien entre ce qui est, au départ, « fortement hors-scène » pour la rejoindre : c'est l'espoir vers lequel tend l'action, mais ce n'est pas un objectif rédhibitoire. Le cas du « salon »

illustre bien cet enjeu : la création d'un moment culturel chez l'habitant, qui vise à sensibiliser à une forme esthétique exigeante (le jazz improvisé), peut éventuellement conduire l'individu à aller en écouter dans un lieu dédié.

D'OÙ DES MÉDIATIONS CIRCULAIRES À CONCEVOIR

Ces constats font apparaître la nécessité de développer des médiations aux enjeux et formes complémentaires impliquant des acteurs issus de différents univers. Certaines médiations auront comme principal objectif celui de la transmission (par exemple, d'une œuvre constituée, en en permettant un meilleur accès, davantage nourri de connaissances), d'où une démarche descendante : c'est la fonction historique de la médiation. D'autres formes de médiation, complémentaires, contribueront à accompagner un processus ascendant d'émergence citoyenne sur un territoire, reposant sur la diversité des cultures et chemins de vie en présence en tant qu'il est porteur des initiatives qui s'y manifestent. Le point critique étant leur articulation : chacune des approches doit tenir compte des problématiques de l'autre, s'en saisir et participer d'une dynamique collective de conception et de mise en œuvre. On glisse alors de la médiation en tant que fonction dans une organisation culturelle à l'écosystème de la médiation sur le territoire (cf. figure 2).



Figure 2 : De la médiation (fonction) à l'écosystème de la médiation

“Cette question de l’accompagnement est centrale : il se doit d’être différencié, voire personnalisé. Pour certains publics, il s’agit avant tout de déclencher le fait d’oser sortir de chez soi.”

Cette dynamique circulaire fait écho à la définition de la culture en tant qu’elle est « la circulation du sens » (Meyer-Bisch, 2014), superposée à celle de la médiation culturelle définie comme « processus de transmission et d’appropriation du sens. » (Lafortune, 2012). Ces deux définitions, en tant qu’elles s’inscrivent dans une logique dynamique (et non figée), donnent une acception large des contributions de la culture et de la médiation : depuis une fonction opérationnelle dans les institutions (remplissage, atteinte d’objectifs quantitatifs), trop souvent considérée comme fonction secondaire, voire périphérique, jusqu’à une approche systémique ouverte, créant des synergies, « tricotant » avec les ressources du territoire (y compris celles situées hors du champ artistique, mais en lien avec une vitalité citoyenne qui se relie au projet artistique par les valeurs portées).

Traçons à grand trait la dynamique à l’œuvre. En France, les politiques culturelles se sont construites à partir de l’idéal de démocratisation (Urfalino, 2011) : permettre l’accès aux œuvres de l’humanité au plus grand nombre. L’engagement politique porte alors sur le soutien à la création et à la diffusion, notamment en maillant le territoire d’équipements structurants. Le mythe de la révélation est alors présent, le choc esthétique attendu puisque l’on donne accès au peuple aux plus grandes œuvres de l’humanité, légitimées par des experts. La logique alors présente est celle d’une offre descendante.

La médiation, venant des institutions, est alors sollicitée pour donner aux publics des moyens de compréhension des œuvres, privilégiant une approche par une clef d’entrée cognitive, même si elle s’inscrit au service d’une expérience esthétique. L’enjeu est centré alors sur celui de la réception de l’œuvre par les publics.

Or, le constat des effets limités de ces processus liés à la démocratisation appelle la contribution de médiations complémentaires, élargissant le champ des acteurs concernés aux professionnels de l’action sociale. Car l’enjeu reste entier : comment permettre à ceux qui restent éloignés des dynamiques artistiques et culturelles d’un territoire (et pas strictement de l’accès à l’offre) d’y participer ? Ce constat désigne les limites de la médiation descendante, qui, certes indispensable, doit être complétée et enrichie par une logique d’accompagnement ascendant.

D’OÙ LA FORCE D’UNE MÉDIATION EXPÉRIENTIELLE

La dynamique « hors-scène/scène » est particulièrement propice à une circulation du sens. Elle favorise des expériences, des médiations sensibles qui, par nature, imprègnent les sens, libèrent les freins, créent des souvenirs, contribuant ainsi à une appropriation singulière et personnelle. Cette médiation expérientielle va consister à faire vivre, hors les murs (la culture vient à notre rencontre : on fait tomber une distance perçue avec l’offre culturelle

– geste à forte portée symbolique), un moment culturel, une expérience sensible, pour « toucher » la personne qui ne s’y attend pas (créer les conditions d’un choc esthétique). Un crieur dans le quartier va chuchoter, slamer, chanter de la poésie contemporaine : son auteur est invité le lendemain soir sur la scène du théâtre de ce même quartier. Un conteur fait une intervention impromptue dans un espace public pour inviter à découvrir une proposition artistique. Des « capteurs de son », créateurs d’une radio d’hyperproximité sollicitent les passants pour les guider dans le repérage des sons qui font sens sur leur territoire... On assiste alors à une appropriation du processus artistique et à une transformation des représentations en présence : elles créent de la proximité affective avec les artistes et le processus artistique lui-même (Bouder-Pailler & Anberrée, 2014 ; Anberrée & Pailler, 2012).

UNE CONCLUSION

Ainsi, quels liens existent entre scènes, hors-scènes et (non)publics ? Le hors-scène ne peut se résumer à un détour pour forcément conduire à une scène : il peut constituer, selon les enjeux et contextes, une fin en soi. La scène n’est pas forcément non plus un objectif à tout prix des actions menées par les acteurs préoccupés de créer les conditions pour que naissent des liens entre individus et culture(s). La scène peut constituer une étape dans des chemins divers entre scènes et hors-scènes

qui conduisent à faire vivre et partager l'essentiel : la circulation du sens. Pour cela, les processus qui s'inventent doivent combiner des médiations plurielles qui impliquent tour à tour des institutions, des professionnels de la culture et du champ social, des artistes, des publics, des citoyens (diversité des acteurs et de leurs origines, de perspectives – cognitives et sensibles –, de ressources, de territoires, de visions de la culture) afin de faire œuvre, d'œuvrer ensemble autour d'objectifs partagés.

C'est donc bien en combinant des médiations descendantes (permettre l'accès à l'œuvre), ascendantes (créer un chaînage de relations pour faire lien entre culture(s) et individus) et horizontales (entre professionnels impliqués) que les valeurs incarnées par l'art et la culture pourront vivre et être partagées (cf. figure 2).

Ainsi, pour qu'il y ait circulation du sens, faut-il que des visions et des choix politiques soient posés et partagés, mais aussi que la conviction des professionnels soit éveillée, mobilisée et reconnue, qu'il y ait partage (des pratiques entre professionnels, des moments d'expériences avec les publics), respect des publics dans leurs singularités, des artistes et des œuvres. Tout cela générera des moments extraordinaires (y compris dans le quotidien) et du plaisir, ce qui fera que l'expérience culturelle pourra prendre tout son sens.

Danielle Pailler

Maître de conférences

Habilité à diriger des recherches en sciences de gestion

Vice-Présidente « Culture et société », Université de Nantes

et

Caroline Urbain

Maître de conférences en sciences de gestion

Université de Nantes

BIBLIOGRAPHIE

- ▶ A. Anberrée et D. Boudier-Pailler (2012), "The creativity of population revealed by artists as a vehicle of affective and cognitive proximity towards live performances – Results of practical experiments." In *17th International Conference of ACEI, Kyoto*.
- ▶ D. Boudier-Pailler et C. Urbain (2015), « How do the underprivileged access culture ? », in *International Journal of Arts Management*, vol.18-1, p. 65-76.
- ▶ D. Boudier-Pailler et A. Anberrée (2014), « Les défis du marketing culturel dans le secteur du spectacle vivant : enjeux de distance perçue, de proximité et d'appropriation. Résultats d'expérimentations. », in *Revue marocaine de recherche en management et marketing*, n°9-10, p. 11-29.
- ▶ D. Boudier-Pailler, L. Damak, A. Anberrée (2013), « Confiance et expériences du spectacle vivant : quelles influences ? Résultats de tests empiriques », AIMAC, Bogota.
- ▶ J.-M. Lafortune (dir.) (2012), *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*, Sainte-Foy, Éd. PUQ, 244 p.
- ▶ P. Meyer-Bisch (2014), « Cultiver la texture sociale, comprendre le potentiel social des droits culturels », in *Vie Sociale* N° 5, « Pratiques artistiques et intervention sociale », 2014, p. 11-25.
- ▶ S. Paugam (2000), *La disqualification sociale, essai sur la nouvelle pauvreté*, Ed. PUF, Coll. quadrige, Paris, 1991, 280 p..
- ▶ C. Urbain, D. Boudier-Pailler, N. Schieb-Bienfait, A. Lebot (2014), *La construction d'une offre de services publics innovante par hybridation des ressources, des activités et des missions des acteurs : le cas d'un restaurant social municipal*, 4^e colloque international du Centre de Recherche sur les innovations sociales (CRISES) : La transformation sociale par l'innovation sociale, UQUAM, Montréal.
- ▶ C. Urbain, D. Boudier-Pailler (2011), « Exclusions économique, sociale et culturelle : la nécessité d'une nouvelle approche de l'accès aux loisirs et à la culture », Session spéciale « Transformative Consumer Research », *Association Française de Marketing*, Bruxelles, Belgique.

Scènes, hors scènes, (non)publics : comment faire œuvre(r) ensemble artistes, professionnels de la culture, acteurs du champ social et citoyens ?

NOTES

1- Il s'agit d'une scène conventionnée.

2- Habitante du quartier ayant participé à l'une des formations-actions sur la médiation culturelle animées par les deux auteures.

LES LIENS AU PUBLIC DEPUIS UNE SCÈNE NATIONALE

Entretien avec **Catherine Bizouarn**

Propos recueillis par **Danielle Pailler** et **Caroline Urbain**

Comment une scène nationale, depuis sa scène permanente (son lieu), tisse les liens avec ses publics et son territoire en créant des « hors-scènes », des scènes nomades ?

L'Observatoire – En tant que directrice de La Halle aux grains, scène nationale de Blois, comment développez-vous les allers-retours, les dialogues entre votre scène et les espaces hors-scène de votre territoire ?

Catherine Bizouarn – Depuis cinq ans, nous organisons la décentralisation de quelques spectacles « hors les murs ». Les choses se sont faites de manière informelle car la scène nationale de Blois n'a aucune mission de décentralisation, ni d'ailleurs aucun budget fléché. Ce qui a donc présidé aux actions actuelles, ce sont, d'une part, des rencontres avec des personnes, des spectateurs, des abonnés croisés dans les files d'attente, des personnes qui avaient un engagement de vie dans l'art et la culture, qui organisaient des événements artistiques et culturels chez eux ou dans leurs villages (festivals, fêtes, concerts, expositions etc.) ; et, d'autre part, notre souhait d'ouvrir les portes du théâtre afin d'attirer de nouveaux publics. Tout cela est, bien sûr, un processus apprenant, un jeu de tentatives, d'essais, de compréhensions mutuelles, d'incompréhensions aussi. Cette démarche reflète l'engagement de toute une équipe (car c'est bien ensemble, direction et équipe dédiée aux questions des publics, que nous nous sommes engagés). Nous sommes d'ailleurs accompagnés pour parvenir collectivement à gagner en confiance et en compétence dans ces actions et audaces. Tout cela demande de la persévérance, de l'écoute, de l'opiniâtreté, et surtout une vision de notre responsabilité qui passe par l'ouverture à notre environnement. Aujourd'hui, la décentralisation est très

attendue : de plus en plus de villages sont en dialogue avec nous. À plusieurs reprises, nos saisons ont constitué une ressource artistique dans leurs programmations : des spectacles, vus durant une saison à La Halle aux grains, sont revenus l'année suivante dans les villages à l'initiative des habitants. Ils se sont appropriés l'œuvre et les enjeux de diffusion. Cela crée de la proximité avec nous, avec nos missions. Nous avons également constitué un groupe de spectateurs « les Égraineurs » qui nous aident à faire et à entretenir ce lien.

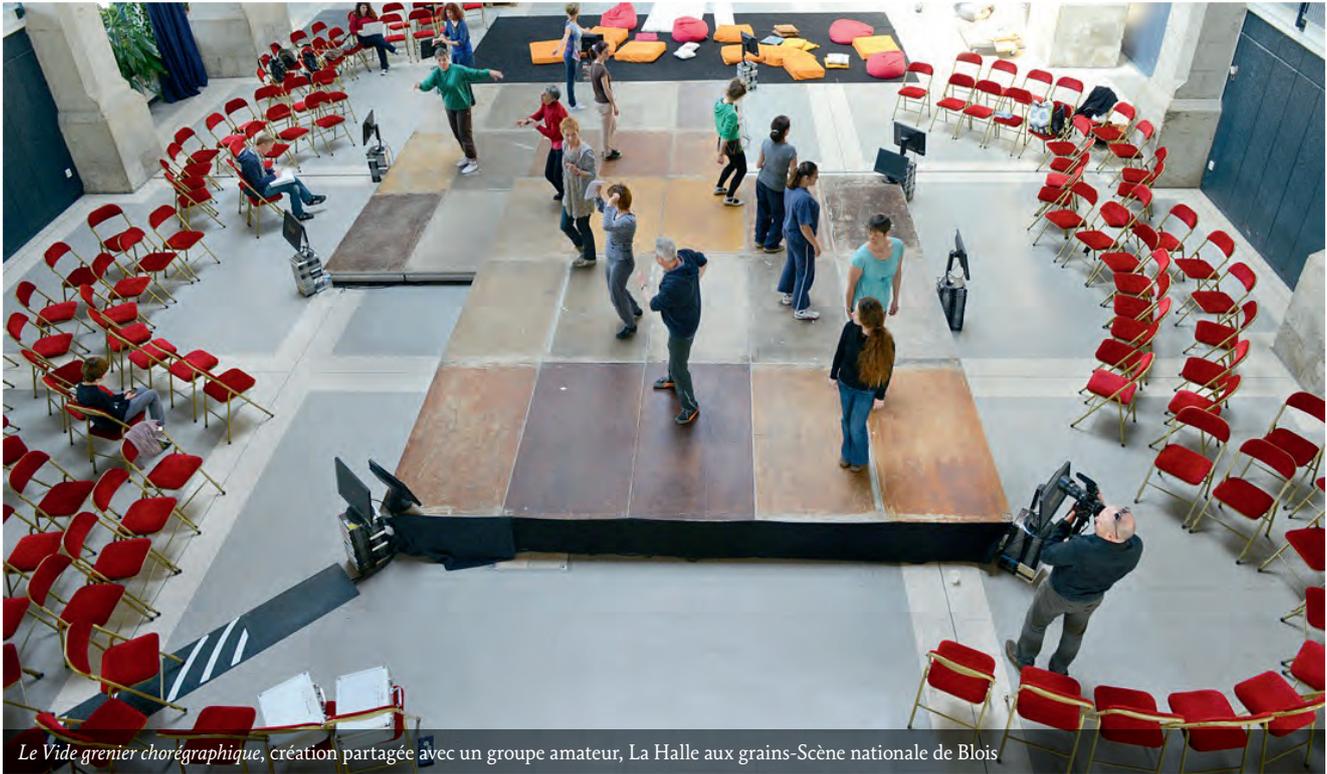
L'Observatoire – Comment parvenez-vous à développer votre projet en maintenant tout à la fois une exigence artistique et un travail en profondeur avec les habitants du territoire auxquels vous vous adressez ?

C. B. – « Exigence artistique », c'est le mot ! C'est-à-dire : tenter de ne pas enfermer le public ou celui qui pourrait le devenir dans des idées préconçues (« ...ce n'est pas pour mon public, je ne peux pas proposer ça ici », etc.). On est parfois surpris ! J'ai deux anecdotes qui illustrent bien cela. Lorsque je suis arrivée à Blois, j'ai pensé qu'il fallait absolument que je programme des spectacles avec des « têtes d'affiche ». J'en ai choisi un qui n'était pas mauvais mais, dans l'ensemble de notre saison, c'est celui qui a déçu le plus grand nombre. Plusieurs personnes m'ont dit : « c'est mieux quand vous suivez votre intuition ». La seconde anecdote est que j'ai eu un jour l'occasion d'inviter deux jeunes hommes de la communauté africaine, issus du quartier nord de Blois, à venir voir un spectacle de

Jan Lauwers. Je les avais déjà rencontrés lors d'une action hors les murs. Quand ils sont arrivés, j'ai eu un doute et j'ai voulu les prévenir que le spectacle était un peu long, qu'il était en langue étrangère et qu'il racontait une histoire violente de façon un peu académique, etc. Ils m'ont répondu qu'ils étaient, de toutes les façons, très contents d'être là, parce qu'en général ils ne faisaient rien de leurs soirées : « jamais mis les pieds au théâtre et même pas à la télé ». Ils ne connaissaient que les *battles* de hip-hop. Bref, ils sont ressortis « franchement secoués et impressionnés ». Mais ils sont revenus et reviennent encore.

Tout part de l'artistique. Quand on met les habitants en relation avec les artistes, ce sont eux qui prennent le relais. Des liens se sont ainsi tissés entre la compagnie Marius et les habitants du village de Landes-le-Gaulois (via Facebook et des déplacements à l'occasion des dernières productions) ; également avec des artistes emblématiques comme Wajdi Mouawad, mais aussi Mohamed El Khatib – dont un petit groupe de personnes avait suivi le travail depuis son premier spectacle programmé ici.

L'Observatoire – Quel serait, parmi les différents projets que vous avez développés depuis votre arrivée à la direction de la scène nationale, celui qui, selon vous, illustre le mieux la conciliation (la réconciliation) de ces objectifs qui peuvent paraître contradictoires – exigence artistique et liens aux habitants ?



© La HAG
Le Vide grenier chorégraphique, création partagée avec un groupe amateur, La Halle aux grains-Scène nationale de Blois

C. B. – La scène nationale de Blois a accueilli, en 2014, la chorégraphe sud-africaine Robyn Orlin en résidence pour sa création *At the same time we were pointing a finger at you, we realized we were pointing three at ourselves...*, un spectacle programmé entre autres au Festival d'Avignon. À cette occasion, la chorégraphe a recréé une pièce écrite initialement pour des professionnels, *With astonishment we note the dog... part 4/Blois remix*, avec un groupe de jeunes danseurs hip-hop amateurs blésois. Ces derniers, dont l'esthétique hip-hop était éloignée de la danse contemporaine mais aussi très éloignée de l'univers décalé de Robyn, avaient quelques réticences par rapport à cette esthétique. Pour la plupart, ils n'avaient jamais vu de spectacles, ni même de pièces hip-hop. Aussi, quand on les a emmenés à Paris, à l'Opéra Bastille, pour découvrir la pièce de Robyn Orlin, ils ont été très déconcertés... Mais le résultat fut au rendez-vous et a dépassé tous nos objectifs. Mené avec exigence pendant quatre semaines de répétition, le spectacle a parfaitement intégré le parti pris de l'artiste. Il a été programmé à l'occasion des deux festivals de La Halle, *Rêves urbains* et *Temps divers*, et a totalement conquis le public !

Nous avons, je crois, réalisé un joli travail autour de ce projet qui est devenu un formidable objet de médiation. Les jeunes qui y ont participé s'en sont trouvés transformés – du moins c'est ainsi qu'ils en parlent. Leur entourage – famille, amis, quartier – a été associé de près ou de loin à la création qui s'est déroulée pour partie dans les salles de répétitions proches. Il y a eu des rencontres, des films. Ils se sont totalement appropriés l'aventure et les lieux. Ils ont eux-mêmes organisé les restitutions expos, photos etc. Ils ont ensuite suivi la création professionnelle et sont désormais des partenaires réguliers de nos actions ainsi que les animateurs du quartier d'ailleurs.

L'Observatoire – Quels sont, autour de ces questions, les défis pour l'avenir selon vous ?

C. B. – Le vent risque de souffler fort dans l'avenir. C'est la question du subventionnement de l'art et de la culture qui est en jeu. Or, c'est précisément l'argent public qui permet de rendre l'art accessible au plus grand nombre. Le défi pour l'avenir sera donc de garder la proximité avec

l'artistique sans avoir à l'instrumentaliser (tourisme ou attractivité du territoire) tout en considérant ses valeurs intrinsèques qui ne se réduisent pas au divertissement. Le lien entre la population et l'art s'est opéré par rapprochements successifs : aménagement du territoire, éducation artistique, actions et médiations culturelles et, enfin, participation des publics qui placent la personne au plus près du processus de création, jusqu'à créer ce que certains appellent une « contamination ». Espérons que si nous sommes contaminés par le beau, le sensible, le profond, le transcendant, le déstabilisant, le questionnant, le provoquant, l'hilarant, l'émouvant, le saisissant... nous trouverons en nous les clés pour résister.

Entretien avec **Catherine Bizouarn**
 Directrice de la scène nationale
 de La Halle aux Grains, Blois

Propos recueillis par **Danielle Pailler**
 Maître de conférences
 Habilité à diriger des recherches en sciences de gestion
 Vice-Présidente « Culture et société », Université de Nantes
 et
Caroline Urbain
 Maître de conférences en sciences de gestion
 Université de Nantes

DU HORS-SCÈNE VERS LA SCÈNE : LA MUSIQUE JAZZ IMPROVISÉE S'INVITE AU SALON

L'EXPÉRIMENTATION PARTICIPATIVE DU « SALON »

Entretien avec **Sébastien Boisseau**

Propos recueillis par **Danielle Pailler** et **Caroline Urbain** à l'occasion de la participation de Sébastien Boisseau à l'une des formations-actions qu'elles ont animées.

À la croisée de l'idéal de démocratisation et de celui de la démocratie, la mise en œuvre des droits culturels pose un défi majeur : l'évolution des représentations de l'art et de la culture qu'en ont les citoyens. Un dispositif intitulé « 1 salon, 2 musiciens », créé et mis tant en musique qu'en vitalité par Sébastien Boisseau, musicien de jazz improvisé, contribue à cette nécessaire dynamique de transformation : le salon fait médiation expérientielle.

L'Observatoire – Qu'est-ce que le principe du « salon » que vous avez imaginé ?

Sébastien Boisseau – Un salon est un contexte. Un lieu privé, sensible et aménagé, en tout cas un espace où l'on se détend, car on s'y trouve grâce à un lien familial ou d'amitié. C'est aussi le lieu des rencontres et des échanges, en toute simplicité. « 1 salon, 2 musiciens », c'est faire le pari que, grâce à l'hyper proximité induite par la pièce, grâce au phénomène acoustique, et grâce à la dimension humaine dont l'hôte du salon se porte garant, il est possible de dépasser les idées reçues et les réflexes de consommation sur l'art en général, le jazz et l'improvisation en particulier.

Ces salons de musique sont à la croisée de la tradition des salons littéraires, cercles étroits d'échanges d'informations sur des sujets pointus, et des réunions Tupperware® qu'organisait ma grand-mère, où se retrouvaient des amis, des voisins, la famille... Le dispositif est simple : je m'invite, avec un musicien, chez une personne ou une association qui doit aménager une pièce conviviale. Nous jouons pour les invités en alternant avec des temps de parole. J'interroge le public sur la musique, il peut

nous poser toutes les questions qu'il veut. Le sujet de l'improvisation totale n'arrive que progressivement et c'est souvent l'occasion d'une grande surprise qui peut s'exprimer par un « du coup, c'est inclassable ce que vous faites ! » et qui déclenche de très nombreuses questions. Chaque séquence de jeu est alors écoutée avec une oreille nouvelle et une perception différente de l'acte. La difficulté étant de conserver un rapport à l'émotion. J'utilise donc cet outil de contact qu'est le salon d'appartement pour y ajouter des vibrations sonores, de l'inconnu, de la concentration et de la curiosité.

L'Observatoire – Quels étaient les objectifs initiaux du projet « 1 salon, 2 musiciens » ?

S. B. – Il y a bien sûr des objectifs de contact que je partage avec d'autres acteurs comme le label de disque que je dirige à Nantes, la salle de spectacle avec laquelle je suis « artiste associé » à Tours, et les collectivités qui financent ces structures. Et puis, il y a des objectifs plus personnels. Mon premier objectif est d'agir contre cette idée largement répandue que cette musique est élitiste. Mais il s'agit de le dire en restant

musicien, et surtout à l'endroit que j'ai choisi dans la musique, celui de ma passion, là où la musique est exigeante, en quête de liberté et où je dois m'adapter à l'autre en permanence. C'est la grande beauté du jazz et de l'impro. Je ne suis pas animateur, et je n'ai pas de compétences particulières dans le social. J'ai donc conçu un projet artistique qui me stimule en impliquant 16 improvisateurs et improvisatrices de grand talent et nous jouons avec le même investissement dans un salon d'appartement aux Dervallières à Nantes, dans un foyer d'accueil d'urgence à Tours que sur une scène de festival à Berlin. Ensuite, l'improvisation est l'un des outils de langage de la musique, il peut être rudimentaire comme très élaboré. Son approche est donc délicate. L'improvisation et la musique de Jazz sont souvent caricaturées quand elles ne sont pas dévalorisées depuis des décennies par le modèle industriel et médiatique (le jazz est mort... une musique pour musiciens... de la musique d'ascenseur... un public vieillissant...). Je cherche donc à décomplexer ce rapport et à démontrer qu'en soignant le contexte chacun peut s'échapper des formats, accepter l'imprévu et apprécier des émotions nouvelles. Enfin, il n'y a jamais eu autant de musiciens de jazz



Chaque « Salon », dans le quartier des Dervallières à Nantes, a donné lieu à un double portrait de Toinette, la locataire d'un appartement chez qui s'est déroulé un « Salon ». Ici, Toinette posant aux côtés de Sébastien Boisseau.

segment de marché, mais bien pour être en prise avec le monde qui l'entoure. La musique des salons trouve sa place dans cette approche. Enfin, le résultat de ce travail, c'est aussi l'impact personnel. Je m'épanouis autant dans cette aventure qui fait sens, que dans un système plus proche d'une logique marchande (achat de concert, vente de tickets, remplissage de jauge, marché du spectacle vivant) et qui me laisse de toutes façons peu de temps pour la rencontre humaine. Je souhaite continuer ce travail de fourmi ailleurs en m'adaptant aux situations et aux enjeux, et ça je ne l'avais pas prémédité.

L'Observatoire – Qu'est-ce qui a le plus fait sens ?

S. B. – La temporalité, la possibilité de pouvoir travailler longtemps sur la même action. À ce jour, 35 salons ont eu lieu sous deux formes un peu différentes à Nantes et à Tours, grâce à des financements publics. Le travail sur un long terme fait sens et permet de croiser des dimensions telles que la solidarité et la citoyenneté, la rencontre et la découverte, la surprise et le questionnement, l'écoute et l'envie d'aller au-delà. De nombreux acteurs se sont impliqués ensemble à des niveaux différents – des musiciens, des habitants, des animateurs de réseau – et chacun a nourri l'action à sa manière.

Sans une implication de l'autre, ce travail n'est pas possible. Et l'autre est parfois un professionnel du social, de la culture, d'une institution publique, ou un particulier. Je ne choisis pas les lieux, lorsqu'on me met en contact avec un hôte de salon, leur curiosité est déjà piquée. Parfois c'est moi qui la suscite : j'ai présenté le principe des salons dans des maisons de quartier, devant des équipes de quartier, des chargé(e)s d'action culturelle de salles de concert. Parfois ce sont des associations partenaires qui travaillent en réseau et qui amorcent l'action, comme ce fut le cas avec Cultures du Cœur qui a impulsé près de 15 salons. À Nantes, le fait que l'action soit entièrement financée a permis l'implication spontanée des particuliers qui m'ont sollicité parfois directement. Cette action n'est

en France depuis l'arrivée de cette musique par les côtes bretonnes en 1917. Combien de jazzmen vivants connaissez-vous ? Vous avez forcément un(e) très bon(ne) musicien(ne) de jazz près de chez vous, dans votre ville, mais ils sont isolés dans un réseau qui se spécialise toujours plus. En impliquant les habitants et de nombreux autres acteurs dans l'organisation des salons, c'est une autre réalité qui se dessine, chacun sort de sa bulle professionnelle ou personnelle en conservant son identité et une autre marche se construit.

L'Observatoire – Qu'est-ce qui vous a surpris ?

S. B. – C'est la portée de ce travail de fourmi. À raison de 20 personnes par salon, sur un cycle de 20 salons, comme je l'ai déterminé pour le quartier des Dervallières à Nantes, cela fait près de 400 personnes avec lesquelles j'ai eu des échanges forts. À Tours, j'ai rencontré 200 personnes, grâce à l'action combinée du Petit Fauchoux et du réseau Cultures du Cœur. Autant de personnes qui ont compris qu'au-delà d'aimer ou ne pas aimer quelque chose, on peut apprécier une démarche et ne pas s'en

sentir exclu. Lors d'un salon, une personne remarque : « Nous, on essaye de vous suivre et on ne sait pas où on va, mais quand on sait que c'est de l'impro, on arrête de s'accrocher à des repères, on se dit : il y a un courant, on le suit... ». C'est évident pour le cinéma ou la littérature qui utilisent les mots que chacun manipule depuis la naissance, ça l'est moins pour les arts visuels, la danse ou la musique qui font appel à des sens que nous développons beaucoup moins. Quelle surprise de sortir du réseau spécialisé du jazz et de rencontrer une telle écoute aux Dervallières à Nantes, dans le réseau Cultures du Cœur, chez des étudiants en Master de management, bientôt auprès de futures assistantes sociales formées par la Croix Rouge Française, et pourquoi pas dans le monde de l'entreprise... ! Maintenant, je le sais, il y a du public partout ! Il faut y consacrer du temps et sortir la tête de la fourmière. Car la capacité d'abstraction est largement aussi présente chez un *public pur* (dans le sens utilisé par Bourdieu) que chez des amateurs éclairés. Il faut créer l'envie. Miles Davis, au sujet de ses dernières avancées dans la musique rap et les débuts de l'électronique, parlait de « musiques sociales », non pas pour créer un nouveau



© Toinette

Toinette, la locataire d'un appartement chez qui s'est déroulé un « Salon », avec la contrebasse de Sébastien Boisseau et aux côtés de l'autre musicien du duo.

pas payante pour ceux qui y participent, mais elle a un coût (environ 25 000 euros pour l'engagement de 11 musiciens professionnels et une photographe dans un cycle de 20 salons incluant un travail de restitution, une expo, l'édition d'un disque, un livret de 68 pages, 40 portraits mis en scène...).

Ceux qui nous reçoivent et nous écoutent partagent beaucoup : l'accueil, la cuisine, la transformation de la pièce, leur intimité, l'engagement de leurs relations personnelles dans un moment indescriptible sur un sujet mal connu. Rien de cela n'est gratuit à mes yeux, cet échange est très précieux. Ce qui fera sens, c'est notre capacité à imaginer la conversion de toutes ces valeurs, numériques, artistiques ou humaines au-delà de « la bonne marche » des salons.

Les échanges sont naturels pendant les salons et, très vite, les clichés s'effacent pour révéler les évidences : « c'est comme si on faisait une promenade dans la musique et, à un moment ou à un autre, il y en a un qui change de chemin et l'autre suit, ou pas ». Ces mots simples d'une habitante illustre parfaitement la complexité du processus de

l'improvisation. Enfin, en impliquant les usagers ou les habitants dans l'installation de la pièce, la préparation de l'accueil, la composition de son propre public, les rapports artiste/scène/notoriété et plus globalement les usages du monde culturel sont désacralisés, alors que les instants restent marquants voire magiques. Aussi, lorsqu'une personne assiste à plusieurs salons et qu'elle finit par dire « moi j'aime quand vous jouez, j'y connais pas grand chose et quand vous parlez trop ça devient du chinois pour moi, s'il vous plaît jouez ! », je me dis que cette personne est prête pour entendre un concert complet.

Entretien avec **Sébastien Boisseau**
Contrebassiste, co-fondateur du label YOLK
www.musiquedesalon.com
www.sebastienboisseau.com

Propos recueillis par **Danielle Paillet**
Maître de conférences
Habilité à diriger des recherches en sciences de gestion
Vice-Présidente « Culture et société », Université de Nantes

et
Caroline Urbain
Maître de conférences en sciences de gestion
Université de Nantes

« L'IMPORTANT C'EST DE PARTICIPER », RESTE À SAVOIR COMMENT

Jérôme Binet

À l'heure où de plus en plus d'artistes souhaitent défendre une autre vision de la culture par la mise en œuvre de créations participatives, à l'heure où les politiques culturelles et publiques soutiennent et encouragent pleinement ces formes artistiques, on assiste à un développement et à une profusion de ce type de projets dans toutes les échelles de territoires : département, ville, quartiers... Face à ce bouillonnement, est-il possible d'identifier les « mouvements culturels » qui auraient permis cette expansion ? Peut-on différencier ces projets, en les caractérisant au sein d'une typologie qui permettrait aux acteurs d'avoir davantage de lisibilité des enjeux et des attendus possibles pour chaque type de projets ?

La participation des publics, dans les projets de création, s'inscrit dans une conjonction de sept « mouvements culturels et sociaux », notables et identifiables, véritables terrains de leur expansion sur les territoires au travers d'enjeux différents : sociaux, esthétiques, artistiques et économiques.

Le premier mouvement est celui de l'éducation populaire qui, de par ses fondements établis par Condorcet durant la Révolution, vise à donner à tout un chacun l'accès à l'éducation puis à la culture dans son quotidien et à faciliter les pratiques artistiques et culturelles dans la cité. Dans cette démarche d'éducation permanente, il s'agit de valoriser les pratiques amateurs, de faciliter l'accès aux œuvres et aux artistes. Les enjeux de la participation sont ici plutôt des enjeux sociaux.

Le second mouvement est celui de l'expérimentation artistique. Il s'agit là de réinventer les formats, les rapports publics/artistes, de s'appropriier l'espace public, de bousculer les codes des représentations. Jerzy Grotowski, en 1962, crée le Théâtre Laboratoire qui expérimente, dans sa Pologne natale, des formes singulières avec peu de spectateurs partageant la scène avec les acteurs. Parmi les héritiers de

cette démarche, on trouve des artistes de théâtre, tel qu'André Engel, qui emmène le public dans des hangars, des hôtels, des haras... pour contextualiser ses œuvres et en casser les codes. On crée la proximité et un autre rapport à l'artiste, très proche de la participation dans des enjeux purement esthétiques et artistiques.

Le troisième mouvement facilitateur est celui des arts de la rue. L'appropriation de l'espace public facilite bien évidemment ce rapprochement avec les populations puisque l'on amène les artistes à leur porte, facilitant ainsi la rencontre. Certaines compagnies de rue, comme Opéra Pagai, s'inscrivent désormais dans ce que l'on qualifie de « genre urbain »¹ dont la particularité est de développer des projets participatifs avec des habitants et leurs territoires, dans une démarche d'immersion qui tient compte de l'urbanisme, de l'histoire, des aspects sociaux. Les enjeux sont ici principalement artistiques mais aussi sociaux et économiques.

Le quatrième mouvement est celui des Nouveaux Territoires de l'Art (NTA) qui porte dans ses gènes l'idée de sortir des « temples de la culture » pour lutter contre l'uniformisation. Les friches ou les fabriques revendiquent une démarche alternative avec l'idée d'occupation, de

« squat », liée à la volonté d'expérimenter, d'innover. Les fondements de ces Nouveaux Territoires de l'Art reposent bien sur l'impossibilité et le refus, pour certains artistes, de développer de nouveaux projets artistiques dans les lieux existants qui leur ferment parfois leurs portes, qui ne répondent pas à leurs attentes, qui n'impliquent pas ou n'invitent pas les publics à accéder aux œuvres ou aux formes artistiques non présentes dans ces lieux dits « conventionnels ». Le lien avec les amateurs et la pratique artistique est en général très fort au sein de ces nouveaux lieux. On y invente de nouvelles formes sociales comme le fonctionnement systématique en collectif, des formes de gouvernance alternatives pour des lieux alternatifs. Ces projets, ces lieux, ces espaces sont d'une extrême diversité tant dans les disciplines que dans leur fonctionnement, leurs relations aux institutions, aux habitants, aux territoires. Les enjeux qui se dessinent ici sont plutôt artistiques mais aussi sociaux et politiques.

Le cinquième mouvement est celui de la politique de la ville qui, grâce à une série de programmes de rénovation des quartiers, invite des artistes à travailler en lien avec les habitants autour d'enjeux principalement sociaux et d'aménagement dans une optique de design urbain.

Le sixième mouvement s'inscrit dans les questions de développement durable et de démocratie culturelle, notamment les Agendas 21 de la Culture qui ont permis de réinterroger les politiques culturelles des territoires, d'associer les citoyens, les artistes et les acteurs à des temps d'échange et de collaboration, de réinterroger les gouvernances, de voir comment les artistes pouvaient être davantage présents dans la cité, au plus près des habitants, autour d'enjeux sociaux et artistiques.

Le septième et dernier mouvement est celui de l'économie sociale et solidaire qui rejoint la question de la participation puisqu'en effet, comme les artistes qui souhaitent mener des aventures collectives avec les habitants et leurs territoires, certains industriels ou marchands ont souhaité eux aussi développer une autre forme de production de biens et de services en mettant l'homme et son environnement au centre de l'activité. La finalité recherchée est un bénéfice social et artistique, voire environnemental.

Ces substrats de la participation ont conduit au fleurissement d'un grand nombre de projets, qu'il s'agit maintenant de différencier selon les formes et l'intensité d'implication des populations dans la création ou la diffusion artistique.

À partir d'entretiens qualitatifs approfondis, réalisés auprès de 14 cas de compagnies françaises et étrangères et de ma propre expérience de programmateur², trois formes de créations participatives peuvent être distinguées selon la durée et la forme d'implication des participants (publics/population) mais aussi selon les objectifs assignés à cette participation, qu'ils soient artistiques, sociaux ou économiques.

TYPE 1 : LES PERFORMANCES PARTICIPATIVES

Les « performances participatives » sont des formes artistiques, collectives et participatives développées par des artistes dans toutes les disciplines (danse, musique, arts plastiques, etc.).

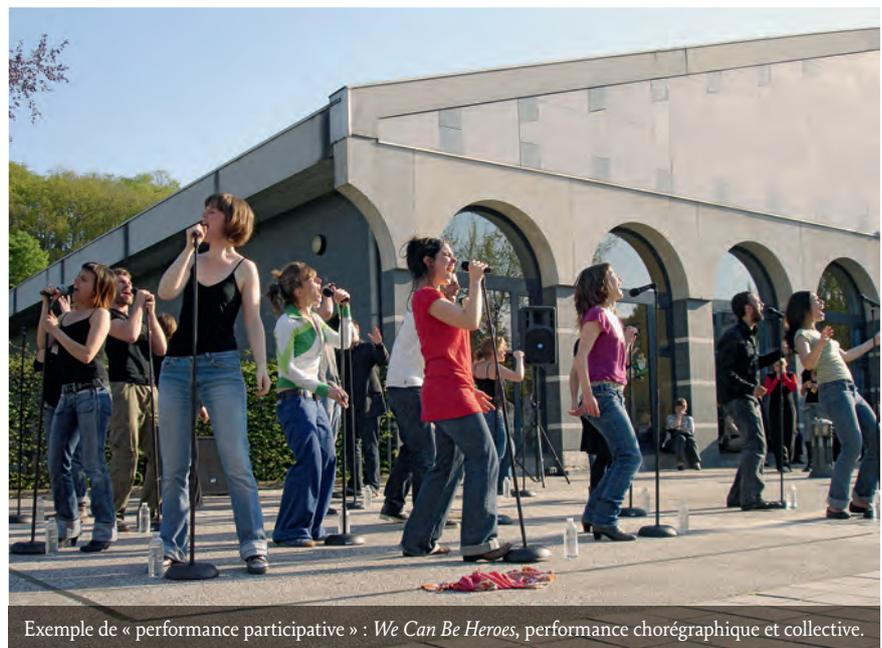
Elles sont basées sur un format cadré, normé, contraint, établi par l'artiste. Le participant a principalement un rôle d'exécutant, au sens où il n'a besoin d'aucune compétence spécifique pour participer. Au contraire, c'est sa « fraîcheur » qui est recherchée. On lui demande souvent d'exécuter une tâche simple à accomplir et à assimiler. L'effet de groupe est souvent recherché et ce type de projets peut réunir jusqu'à 10 000 participants suivant le contexte. Il y a une relation descendante de l'artiste vers les participants.

Le temps d'implication des publics ou des populations est court. Par exemple, des habitants se déplacent dans l'espace public et sont invités, dans l'instant, à participer à une chorégraphie géante, comme dans le projet *Les Lecteurs (chorégraphies collectives)* du chorégraphe David Rolland. Un livret, donné à chaque participant, lui indique les pas à effectuer. Une chorégraphie commune d'une vingtaine de minutes est ainsi réalisée pour un nombre parfois très conséquent de personnes.

Les artistes qui ont créé ces performances sont animés principalement par des enjeux d'ordre esthétique et artistique. Ils

inscrivent leur démarche avant tout dans le champ de l'expérimentation artistique et cherchent de nouveaux territoires de jeu : espace public, lieux atypiques. Ils ont pour objectif de partager une expérience commune, une aventure humaine et artistique fédératrice et volontaire avec leur public ou, plus généralement, des habitants. Ils aiment créer des interactions entre les participants. L'idée est d'être absolument soi-même tout en étant ensemble, il s'agit de « jouer à être quelqu'un d'autre », prendre conscience de son corps, de sa voix, de son être, se surprendre, et de créer un moment festif, amusant, joyeux : « Venez vous amuser ! ».

Le processus de création est souvent le suivant : un bref temps de préparation ou de répétition pour les participants, qui va d'une participation spontanée à un maximum de sept jours de travail en amont. D'un territoire à l'autre, d'une scène à l'autre, le protocole est identique : ce sont juste les participants qui changent et non la forme et le fond de la proposition artistique. L'espace public est souvent choisi pour ces performances. Dans le cas d'une préparation en amont, une double médiation est mise en œuvre par la compagnie et par l'acteur culturel.



Exemple de « performance participative » : *We Can Be Heroes*, performance chorégraphique et collective.

© Nicolas Joubert

TYPE 2 : LES COLLECTES DE RÉCITS-CLÉS

Les projets nommés « les collectes de récits-clés » sont des formes artistiques participatives basées sur le collectage de témoignages, déterminés en amont par les artistes. Ces projets existent principalement dans le théâtre, mais aussi dans l'audiovisuel ou les arts plastiques. On parle ici souvent de créations partagées. On peut citer, par exemple, le projet *Safari Intime* de la compagnie bordelaise Opéra Pagãï qui s'immerge dans un village ou un quartier, va à la rencontre des habitants, collecte des témoignages, écrit et met en scène une histoire en lien avec ces témoignages. Le spectacle se déroule dans les rues, chez et avec certains habitants comme acteurs. Ce sont les témoignages des habitants qui constituent la véritable « matière première » et la vraie clé de différenciation de ce type de projet.

Ces projets sont portés par des compagnies pour lesquelles la participation n'est ni fondatrice ni exclusive dans leurs projets artistiques. Les artistes sont souvent animés par des enjeux esthétiques, artistiques, sociaux et solidaires mais aussi politiques. Ils s'inscrivent volontiers dans les mouvements culturels historiques : ceux de l'expérimentation artistique, de l'éducation populaire, des Nouveaux Territoires de l'Art. Ils s'adressent aux populations au sens large. Militants, ces artistes affirment lutter contre l'échec des politiques de démocratisation culturelle et défendent une véritable démocratie culturelle où chacun a quelque chose à dire : « Racontez-moi votre histoire ! »

L'implication des participants dans le projet est plus longue que dans la forme précédente. Et symétriquement, la présence des artistes sur le territoire est, elle aussi, plus soutenue. Le processus de création passe par une phase de repérage, de rencontre, de collectage de témoignages, de réécriture et de création. D'un territoire à l'autre, la création est à chaque fois nouvelle, car les habitants, les récits et les contextes sont différents même si les protocoles et les processus sont souvent très établis.



Exemple de « collecte de récits-clés » : *Safari Intime* de la Cie Opéra Pagãï.

© Vincent Muteau

Ces projets prennent place souvent à l'échelle d'un quartier, d'une ville ou d'un village. Le rapport aux territoires est ici très fort. Le recours à la médiation est souvent double : il est mené par le partenaire culturel et par l'équipe artistique. Il n'y a quasiment jamais de compétences attendues de la part des participants. Ils sont sollicités comme individus et on leur demande prioritairement de témoigner sur ce qu'est leur vie dans le quartier, sur ce territoire. Cette collecte est ensuite réinterprétée, réécrite, illustrée par les artistes. Cela donne lieu ensuite à une représentation, à l'issue du processus, durant laquelle on peut demander aux participants de lire, de jouer, d'enregistrer, d'être filmés. Ils interviennent à une étape précise du processus ou au moment de la restitution. Ils sont témoins, lecteurs, comédiens, poètes, interprètes. On fait ici le pari de l'intelligence collective, « l'habitant » est une ressource.

Les objectifs fixés par les artistes dans ce type de projets sont nombreux. Il s'agit de faire œuvre commune, d'agir sur la transformation sociale, de créer du lien social, traduire la richesse de la rencontre, du récit. Faire des histoires personnelles une culture commune. Aller vers les non-publics et les publics empêchés. Affirmer le rôle d'utilité sociale de l'artiste sans le sacraliser. Partager, échanger avec les habitants. Valoriser les récits de vie, développer les imaginaires, se réaliser. Favoriser le plaisir et le bien-être, reconnaître ou connaître l'autre.

TYPE 3 : LES ÉPOPEES ÉPATANTES

Les projets nommés « les épopées épatantes » sont des formes artistiques participatives qui mobilisent, sur une longue période, les artistes sur le territoire pour qu'ils développent des liens et un travail avec les habitants, parfois sur plusieurs années. Ils peuvent être d'une complexité particulière, les formes et les formats sont atypiques. Il en est de même concernant les processus, les territoires choisis – parfois un département entier – les publics, les lieux d'immersion, de travail et de restitution. Prenons, par exemple, le projet *Les 80 ans de ma mère* de Jean Bojko et de son TêATR'ÉPROUVêTe qui, sur l'ensemble du département de la Nièvre, a organisé des résidences d'artistes en création chez des personnes âgées pendant plusieurs mois.

Ces projets d'« épopées épatantes » sont souvent portés par de « vrais chevaliers de l'implication ». Ils bousculent souvent les codes et les formats. Pour la plupart d'entre eux, la participation n'est pas fondatrice de leur travail ou de leur structure. Ils ne se reconnaissent d'ailleurs pas forcément dans le terme de « participation ». Ils sont animés par des enjeux esthétiques et sociaux, voire économiques et souvent politiques. Ils

n'aient pas trop qu'on les range dans des cases et tiennent à leurs singularités. Cependant, certains s'inscrivent dans des champs culturels historiques : ceux de l'expérimentation artistique et de l'éducation populaire en premier lieu, mais aussi de la politique de la ville, de la démocratie participative, etc. Ils s'adressent aux populations, aux publics et aux personnes pour leur proposer de véritables épopées artistiques : « Partez à l'aventure ! ».

Les processus sont atypiques et complexes, ils tiennent compte du contexte territorial. Les formes et formats de restitution sont divers et s'échelonnent tout au long du processus de création, ils peuvent s'adapter aux rythmes des saisons ou au temps d'avancement des projets. Les créations sont à chaque fois inédites et s'inscrivent sur des échelles alternatives : un département, un grand ou plusieurs quartiers, plusieurs villages ou hameaux.

Ces projets s'adressent souvent à un public déjà identifié qui peut être extrêmement spécifique (anciens, prisonniers, femmes potières, etc.). Le temps d'immersion et de rencontres peut être très long avant que ces projets soient identifiés, reconnus, « adoptés ». Les habitants jouent plusieurs rôles : ils interviennent dans la conception, l'élaboration et la restitution du projet. Ils peuvent être auteurs, acteurs, modèles, entrepreneurs, constructeurs, urbanistes, scénaristes, monteurs, etc. Le niveau d'implication est toujours très fort. C'est une relation horizontale avec l'artiste qui s'instaure.

Les artistes, acteurs de ces « épopées épatantes », souhaitent y défendre un théâtre d'art et de sens. Ils veulent révéler des aspects inconnus des territoires, les réinterroger au travers de questions esthétiques et grâce aux habitants. Il s'agit là de créer du collectif, du lien social, de « réaliser la soudure sociale », vivre une expérience incroyable, provoquer des

rencontres atypiques, valoriser la richesse des populations, lutter contre l'isolement, défendre l'altérité. Il y a effectivement ici une vraie prise en compte de l'individu, en repensant l'individuation et le commun, en réinterrogeant les clichés, les standards pour défaire la servitude de l'identité, pour éviter l'injonction, une sorte d'obligation de participation à ces projets partagés qui pourrait parfois être faite aux publics, aux habitants.

Au-delà de ces enjeux sociaux, les artistes peuvent se fixer d'autres objectifs plus atypiques comme la formation, l'acquisition de compétences mais aussi favoriser le développement local, l'économie. Ce travail ne peut se faire sans des partenaires locaux, des interlocuteurs qui portent le projet, des personnes prescriptrices.

Jérôme Binet

Responsable du pôle action culturelle, communication et musiques actuelles, Maison des Arts de Saint-Herblain.
Programmeur musical, Salle ONYX-La Carrière, Ville de Saint-Herblain.



Des exemples d'« épopées épatantes » : *Les 80 ans de ma mère* par Jean Bojko et le TêATR'ÉPROUVêTe

« L'important c'est de participer », reste à savoir comment

NOTES

1- Sylvie Clidière *Le Goliath, guide des arts de la rue et des arts de la piste*, HorsLesMurs, 2008

2- Ce travail a été mené dans le cadre d'un mémoire de fin de Master et de ma connaissance propre de nombreux autres projets qui semblent pouvoir s'y inscrire.

Mémoire « La création artistique par l'implication des habitants, modèles et gabarits », Université Pierre-Mendès-France, Institut d'études politiques de Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, Centre National de la Fonction Publique Territoriale. Directeurs : Dominique Sagot-Duvauroux et Jean-Pascal Quiles.

LE NOUVEAU THÉÂTRE POPULAIRE : UNE UTOPIE ?

Entretien avec les **comédiens de la troupe du NTP**
Propos recueillis par **Christian Mousseau-Fernandez**

Le Festival du Nouveau Théâtre Populaire a été créé en 2009 dans un jardin privé de Fontaine Guérin, commune rurale de 935 habitants située à 38 km d'Angers. Ce jardin et sa maison appartenaient au grand-parent de l'un des comédiens. Suite au décès de la propriétaire et face à l'implantation grandissante du festival, la communauté de communes a acquis le domaine en 2015. Le festival se déroule pendant 15 jours durant lesquels 7 spectacles sont joués dans le jardin de Fontaine Guérin et, pour deux d'entre eux, dans les villages alentour et ce, en amont, pendant et en aval du festival. Ce qui représente 38 représentations au total. En sept ans, la fréquentation est passée de 762 entrées à plus de 7000.

Il importe de regarder de près cette expérience de refondation d'un théâtre populaire au 21^e siècle. Le Nouveau Théâtre Populaire (NTP) interroge, en effet, les modes d'actions parfois sophistiqués qui sont à l'œuvre dans les théâtres à travers la recherche d'une nouvelle forme de démocratisation théâtrale mais aussi d'accessibilité au lieu lui-même. Le festival s'est construit sur des valeurs extrêmement fortes qui ont induit de nouvelles relations avec les acteurs du territoire : habitants, collectivités et spectateurs. Il apporte la

preuve que la démocratisation culturelle est encore possible grâce aux collectifs et à la simplicité du rapport qui se construit avec le territoire, suscitant dès lors beaucoup d'attentes de la part des collectivités en matière de développement mais aussi des spectateurs qui sont en nombre croissant. Des évolutions qui interrogeront inévitablement la pérennité même du projet. La troupe est aujourd'hui constituée de 20 comédiens professionnels issus de jeunes compagnies et/ou des écoles nationales de théâtre¹.

***L'Observatoire* – Quels sont les fondements du projet NTP ?**

Lazare Herson Macarel – Le NTP est un projet très évolutif mais dont les principes fondateurs sont restés : un théâtre en plein air, un tarif à 5 euros, une exigence artistique et une égalité dans le fonctionnement démocratique de la troupe avec des décisions prises à la majorité.

L'absence de metteur en scène – et *a contrario* l'abondance de metteurs en scène – est très importante. Cet espace de liberté permet de redistribuer les cartes par rapport au système que l'on connaît et dont on est, nous aussi, les acteurs pendant la saison. Je pense que c'est une donnée importante du théâtre populaire de ne pas faire du metteur en scène l'alpha et l'oméga du spectacle et de retrouver le triangle – qui, pour nous, est le plus important – entre acteur, spectateur et poète (qu'il soit mort ou vivant). C'est déterminant pour le travail que nous faisons ici.

Frédéric Jessua – C'est, comme toujours, lorsqu'on est en dehors des lignes que l'émergence naît. On nous dit : vous n'êtes pas une compagnie parce que vous avez plusieurs créations en même



Spectacle *Œdipe roi*, mis en scène par le Nouveau Théâtre Populaire

© Roxane Kasperski



© Roxane Kaspinski

Spectacle *Le Cid* de Corneille., mis en scène par le Nouveau Théâtre Populaire

temps, plusieurs metteurs en scènes, vous êtes un collectif. Vous n'êtes pas non plus un festival parce que vous n'invitez pas d'autres compagnies. Nous ne sommes donc ni l'un ni l'autre, ce qui est une très forte contrainte, notamment au niveau des institutions.

***L'Observatoire* – Qu'est-ce qui motive le choix de monter des textes classiques ou néo-classiques (Shakespeare, Sophocle, Tchekhov, etc.) ? Ce répertoire vous rapproche-t-il des publics ?**

Julien Romelard – À l'origine, le NTP donnait à entendre des textes classiques. Il y avait quelque chose de populaire, dans le sens où l'on essayait d'amener les gens à revisiter des classiques, des textes qu'ils pouvaient déjà connaître facilement tel que *Roméo et Juliette* par exemple. On se disait qu'ils allaient plus facilement venir. Mais cette notion est en train d'évoluer puisque l'on se tourne de plus en plus vers des auteurs contemporains.

Lazare Herson Macarel – Dans la troupe, il n'y a pas de directeur artistique. Toutes les créations faites ici on été votées par la troupe sur la base d'une proposition faite par un membre qui dit : « Voilà, je voudrais monter ça pour telle raison à Fontaine Guerin dans le cadre du festival du NTP ». C'est systématiquement approuvé par un vote à la majorité et validé par le collectif. Le répertoire n'est donc pas une chose qui est pensée individuellement mais collectivement. C'est la somme des désirs et des nécessités ressentis par chacun d'entre nous qui crée à posteriori un répertoire. C'est comme cela qu'on se retrouve avec des spectacles aussi différents que ceux programmés cette année. C'est aussi comme cela que certains d'entre nous ressentent la nécessité de monter des auteurs contemporains et d'autres des tragédies grecques.

***L'Observatoire* – Avec une entrée à 5 euros, vous ne couvrez pas les charges globales du festival. Quel est le modèle économique en jeu ?**

Frédéric Jessua – La contrainte principale est ce tarif à 5 euros qui, économiquement, construit toute l'aventure et fait qu'elle se crée de manière originale. L'avantage que l'on a par rapport à un lieu fixe, c'est que les frais de fonctionnement sont très faibles. Côté recettes, avec nos 5 euros, certes, on collecte moins d'argent mais on crée un tissu relationnel, financier, économique différent qui, au final, est un avantage. J'en suis persuadé.

Elsa Grzeszczak – Il y a quelque chose d'essentiel dans le fait de penser un spectacle avec peu de moyens, c'est ça qui fait aussi la force du projet. Le peu de moyens : un simple plateau en bois, stimule notre réflexion sur nos corps et nos voix. C'est extrêmement fort et intéressant de se dire : « Ok, là il va falloir faire résonner et entendre, mettre en mouvement un texte avec pas grand chose ».

L'Observatoire – Cette contrainte est globale mais aussi pour chacun d'entre vous dans le contrat de travail qui le lie au festival. Comment cela fonctionne-t-il ?

Lazare Herson Macarel – Il y a six spectacles dont quatre créations (dont une « jeune public » et l'autre « en itinérance ») et deux reprises (dont une « jeune public »). Le spectacle en itinérance et les deux créations « jeune public » sont répétés en amont. Nous avons trois semaines de présence sur place avant le jour de la première, pour répéter les deux créations restantes et la deuxième reprise. C'est un partage du temps de répétition égalitaire avec un peu moins de temps pour la reprise, mais les deux créations ont autant de temps de répétition. Il y a trois créneaux par jour qu'on se partage. Je crois que c'est le genre d'aventure qui a pour base un certain désintéressement. La première chose qui nous intéresse, c'est de partager du théâtre et de la vie.

Frédéric Jessua – On ne va pas dire qu'on ne cherche pas de financements, loin de là. Mais, concrètement, on se salarie sur six semaines avec cinq semaines de présence ici et une semaine pour le reste. C'est dérisoire par rapport à ce que l'on fait, mais c'est déjà formidable de pouvoir faire ça. Il y a un engagement personnel de chacun de nous, sinon ça ne peut pas marcher.

L'Observatoire – Au-delà de ces composantes qui fondent votre Théâtre Populaire, il y a votre rapport au territoire, aux populations et aux spectateurs. Comment se traduit la participation des habitants au projet du NTP ?

Elsa Grzeszczak – C'est un petit détail mais c'est fondamental : des gens nous aident pour la couture, ils viennent nous faire des gâteaux pour le soir ou nous logent. 60 % de la troupe est hébergé chez l'habitant que l'on défraie. Moi, mes logeurs n'étaient pas beaucoup venus jusqu'à présent et, cette année, ils ont tout vu. Ils se sentent partie prenante. Loger chez des gens qui habitent ici c'est très important.

Frédéric Jessua – Certains habitants participent aussi aux spectacles, comme avec *Œdipe roi* cette année. Douze comédiens amateurs de Fontaine Guérin et des villages alentour ont constitué le chœur de la pièce.

Lazare Herson Macarel – L'autre chose que je souhaite souligner, c'est que le théâtre peut avoir de l'importance pour quelqu'un qui n'y vient pas. Parmi les personnes qui nous aident pour la couture, il y en a une qui n'est jamais venue voir un spectacle. Ce n'est pas un problème, elle fait quand même partie de la communauté qui se crée avec et autour du festival. En effet, il y a 1000 manières de vivre la présence d'un théâtre au milieu d'un village, qui n'inclut pas forcément de voir les pièces.

L'Observatoire – Il y a aussi la participation et le partage du projet commun avec les spectateurs. Qu'est-ce qui, selon vous, les rend « moins consommateurs » que dans d'autres théâtres ?

Frédéric Jessua – Je pense que c'est le lieu.

Julien Romelard – Le lieu est ouvert. Les gens se sentent bien et ont envie de venir parce qu'effectivement, et ce n'est pas rien, ils peuvent participer davantage. Ils se sentent presque responsables, c'est un peu leur maison.

Lazare Herson Macarel – C'est impossible d'être passif en plein air quand on est soumis aux mêmes conditions climatiques que les acteurs, c'est tout bête mais c'est très important pour nous.

Frédéric Jessua – Il y a eu aussi ce temps fort à propos de l'avenir de la maison. Il y a deux ans, quand il a été question qu'on rachète la maison, nous avons personnellement organisé une souscription populaire. Nous avons recueilli entre 70 et 75 000 euros, avec des chèques de 5 à 500 euros. C'est là que nous nous sommes rendu compte qu'il y avait quelque chose de différent, comme une appartenance, comme si on faisait partie du décor.



Elsa Grzeszczak – Et puis il y a le buffet que l'on propose avant le festival avec toutes celles et ceux qui contribuent au succès du festival, une convivialité aux antipodes de la consommation.

L'Observatoire – Est-ce que ces différents modes de participation au projet artistique et culturel ne sont pas fondateurs aussi d'un théâtre public ?

Lazare Herson Macarel – Ça l'est ! Mais on n'est qu'au tout début, le grand chantier qui nous attend est de faire en sorte que le NTP soit davantage un lieu de participation collective. Pour l'instant, tout est assez improvisé de ce point de vue.

L'Observatoire – À la fin de la représentation d'Œdipe roi, Lazare a invité les spectateurs à venir au festival avec des personnes qui ne venaient pas habituellement au théâtre. Là aussi, c'est faire appel à leur responsabilité quant au succès du projet NTP. C'est rappeler au spectateur qu'il peut participer de votre engagement.

Lazare Herson Macarel – C'est vrai. C'est un lieu où l'on ne pourrait pas se passer de faire une annonce à la fin. On ne peut pas finir avec un simple salut, c'est-à-dire : « Vous êtes spectateurs, nous sommes acteurs et tchao, bonsoir ! » Il y a un lien qu'il faut rétablir aussi en tant que personne parce qu'il me semble évident

de rappeler le point de départ du festival qui est de jouer pour des gens qui n'ont pas l'habitude du théâtre.

Julien Romelard – il y a une ambiance plutôt familiale et amicale et c'est effectivement ce qui permet à des gens de venir dans nos coulisses, quand on est en train de se déshabiller, pour nous parler.

Lazare Herson Macarel – Comme le remarque Howard Becker, en famille on ne s'épargne rien et donc, ici, jamais un metteur en scène n'a eu l'idée que telle œuvre ou tel élément du spectacle allait être trop difficile ou trop audacieux ou trop osé pour le public. Il y a un universel à retrouver par la franchise et la sincérité de la proposition artistique.

L'Observatoire – Vous avez su construire une relation de confiance avec des habitants et des spectateurs de proximité qui se sont appropriés votre projet grâce à la simplicité et l'accessibilité qui s'en dégagent mais n'y a-t-il pas un seuil critique de développement pour le NTP ? Un des dangers n'est-il pas qu'avec la notoriété montante, la fréquentation ne fasse qu'augmenter d'année en année avec une reconnaissance médiatique et institutionnelle qui activera un réseau de spectateurs habitués, chassant l'actuel public, plus fragile dans son rapport au théâtre ?

Lazare Herson Macarel – Je suis très préoccupé par ça, notamment cette année. Il faut toujours réaffirmer le fait que le public prioritaire – dans notre esprit à nous

– c'est le public local, de la communauté de communes. Il faut traduire dans les actes cet état d'esprit-là. On commence à en parler, cela peut avoir plusieurs effets : peut-être d'ouvrir les réservations de façon différée, peut-être de faire évoluer la politique tarifaire... Il y a plein de choses possibles. Il faut que l'on continue d'affirmer que notre priorité est là.

Julien Romelard – Le principal risque serait de ne plus s'adresser à notre public proche, à cette dame qui est venue voir parce qu'il y avait de la lumière et qu'elle est entrée. À partir du moment où on ne s'adressera plus à cette personne-là, ce sera fini.

Lazare Herson Macarel – Ça pose la question du choix des œuvres car j'ai l'impression que tout ce que l'on a montré ici, c'est pour s'adresser à cette personne... Dans le livre du NTP, il y a 20 textes anonymes de la troupe et il y en a un qui finit par l'idée qu'il faut que cette utopie dure encore longtemps... Bien après nous.

Entretien avec

Elsa Grzeszczak

Comédienne, metteuse en scène et co-auteure, membre de la troupe du NTP

Lazare Herson Macarel

Co-fondateur de la troupe et du festival du NTP, comédien et metteur en scène

Frédéric Jessua

Comédien, metteur en scène, chargé de production membre de la troupe du NTP

Julien Romelard

comédien, metteur en scène, membre de la troupe du NTP

Propos recueillis par

Christian Mousseau-Fernandez

Directeur de l'EPCC-Le Quai à Angers de 2009 à 2014

Le Nouveau Théâtre Populaire : une utopie ?

NOTES

1- Nous avons rencontré quatre de ces comédiens : Elsa Grzeszczak (membre de la troupe depuis 2013, comédienne, metteuse en scène et co-auteure), Lazare Herson Macarel (co-fondateur de la troupe et du festival du NTP en 2009, comédien et

metteur en scène), Frédéric Jessua (membre de la troupe depuis 2011, comédien, metteur en scène, chargé de production) et Julien Romelard, membre de la troupe depuis 2011, comédien, metteur en scène.

COMMENT FAIRE D'UN FESTIVAL UN ACTEUR PERMANENT D'UNE SCÈNE URBAINE ?

L'EXEMPLE DE *PREMIERS PLANS* À ANGERS

Entretien avec **Xavier Massé**
Propos recueillis par **Dominique Sagot-Duvaurox**

Le Festival de cinéma *Premiers Plans* à Angers est un exemple particulièrement réussi d'enracinement d'un festival sur son territoire. Xavier Massé, administrateur général du Festival explique, dans cet entretien, comment s'est opérée cette symbiose entre une manifestation exigeante présentant des premiers films de réalisateurs européens et la population, les écoles et les associations locales.

***L'Observatoire* – Pouvez-vous rappeler en quelques mots l'histoire du Festival et son projet ?**

Xavier Massé – Le festival *Premiers Plans* a été créé en 1989 par Claude-Éric Poiroux et un groupe de cinéphiles aussi actifs que militants. Fondateur des cinémas d'art et d'essai « Les 400 coups » à Angers, mais aussi producteur et distributeur, Claude-Éric Poiroux était très impliqué dans la filière et en connaissait parfaitement les nombreux aspects et différentes problématiques. Il a imaginé, à l'époque, un projet ambitieux et original entièrement consacré au cinéma européen alors en pleine expansion dans une Europe en pleine mutation. Il s'agissait de faire découvrir au plus grand nombre toute la diversité d'un cinéma d'auteur européen émergent et ce, à la lumière d'un patrimoine cinématographique incroyablement riche mais trop peu connu. La programmation s'organisa donc autour de deux axes : une sélection des films en compétition, intégralement consacrée aux premiers films européens (longs et courts métrages mais aussi films d'étudiants d'écoles de cinéma) et une programmation de films du patrimoine. La première édition mit en avant la Nouvelle Vague. En 2016, nous organiserons de nombreuses rétrospectives,

permettant ainsi à un large public de (re) découvrir les chefs-d'œuvre du cinéma européen. La première édition avait réuni 18 000 spectateurs. *Premiers Plans* rassemble aujourd'hui 75 000 cinéphiles autour de ses objectifs de découverte du cinéma d'hier et d'aujourd'hui.

Quelques éditions plus tard, compte tenu de l'intérêt porté par le public à notre proposition et grâce à la confiance et au soutien de ses partenaires – la Ville d'Angers au premier rang – *Premiers Plans* choisit de se structurer pour faire de son événement le point central d'une action s'inscrivant sur le territoire tout au long de l'année. L'équipe se professionnalise, se structure et développe, au fil des ans, une politique d'action culturelle tout au long de l'année, en construisant, accompagnant et soutenant de nombreux projets autour du Festival et de sa ligne éditoriale. Cet ancrage territorial se renforce en 2001, lorsque l'association *Premiers Plans* se voit confier par ses partenaires institutionnels et territoriaux (ministères de la Culture et de l'Éducation Nationale, DRAC Pays de Loire et Conseil régional des Pays de la Loire) la coordination régionale de deux dispositifs d'éducation à l'image (*Lycéens et apprentis au cinéma* et *Passeurs d'images* en Pays de la Loire).

Autre étape importante, en 2005 : la création des Ateliers d'Angers, sorte d'université d'été du cinéma souhaitée et impulsée par la comédienne Jeanne Moreau qui, présidente du jury deux ans auparavant, était tombée amoureuse du Festival, tant de ses thématiques que de sa dynamique. Depuis plus de dix ans sont accueillis à Angers une dizaine de jeunes cinéastes originaires de toute l'Europe. Ils viennent y préparer leur projet de premier long métrage. Ils sont formés et accompagnés par des réalisateurs expérimentés et reconnus, comme Faouzi Bensaïdi, Lucas Belvaux, Delphine Gleize et bien d'autres comédiens, compositeurs et techniciens de renom. Nous prolongeons ainsi le rôle du festival dans son soutien aux jeunes auteurs et à la valorisation des premières œuvres. Ces ateliers ont tout de suite été ouverts au public, en leur offrant la possibilité d'être « auditeurs libres » à de nombreuses masterclasses, mais aussi grâce à l'organisation de projections et de conférences destinées aux jeunes cinéastes comme au plus grand nombre. Nous organisons, à cette occasion, de nombreux ateliers et stages de pratique artistique : initiation au cinéma d'animation, réalisation de documentaires, écriture de scénarios et autres expériences encadrées par des professionnels du cinéma sont proposées à un large public de tous âges.



© Aubinaud

Festival Premiers Plans 2012

L'Observatoire – Un des aspects les plus singuliers du festival est l'importance de son ancrage territorial et sa capacité à mobiliser, chaque année, un nombre considérable d'acteurs de la ville dans son projet. Comment êtes-vous parvenu à stimuler cette implication ?

X. M. – D'abord, il faut rappeler que, depuis plus de quarante ans, il y a une très dense et active action de médiation autour du cinéma sur notre territoire. Le travail de diffusion et de formation des publics que conduit quotidiennement le cinéma « Les 400 coups », depuis plus de trente ans, est essentiel à cette dynamique cinéophile angevine si particulière. Une dynamique constamment enrichie, renforcée et développée par de nombreuses associations et organisations professionnelles, elles aussi très militantes et engagées et, là encore, depuis de très nombreuses années. C'est sur ce socle que s'est appuyé le Festival pour développer son projet. Ensuite, je pense que l'adhésion des publics au Festival est due à la cohérence du projet articulé autour de cette double découverte du jeune cinéma européen et du patrimoine cinématographique européen. Ces deux

axes de programmation ont été essentiels dans la réussite du Festival et dans la capacité des différents publics de s'approprier ses enjeux artistiques et culturels. L'intérêt de découvrir ce que de jeunes cinéastes contemporains nous disent du monde se renforce de l'envie de découvrir ou redécouvrir les chefs-d'œuvre des grands réalisateurs de l'histoire du cinéma inscrits dans un patrimoine cinématographique commun. Ce projet a ainsi, tout de suite, suscité l'enthousiasme des écoles, collèges, lycées et universités qui, à travers cette programmation croisée, ont pu sensibiliser les élèves et les étudiants à des sujets aussi divers que l'Europe dans sa diversité, l'histoire d'un art, les préoccupations de la jeunesse, le processus complexe de la création et de la production d'un film.

Troisièmement, l'équipe du Festival a toujours considéré ses partenaires comme des collaborateurs, capables d'être forces de propositions originales dans le respect du projet initial du Festival. Nous avons adopté un modèle de coopération dans lequel l'espace et le temps du Festival sont ouverts à qui veut s'en saisir.

Aujourd'hui, de très nombreuses associations, établissements sociaux, éducatifs, organismes publics ou privés et entreprises s'appuient sur *Premiers Plans* pour construire un projet qui leur est propre. Ce sont plus de 100 structures locales et régionales qui sont ainsi impliquées de près ou de loin dans le Festival. Il y a une forme d'appropriation du Festival, par les acteurs du territoire, tout à fait unique et enthousiasmante.

Un bel exemple de co-construction est cette longue complicité avec les maisons de quartiers de l'agglomération angevine. Nous avons réfléchi ensemble aux moyens d'associer concrètement un public éloigné de l'offre culturelle et nous avons imaginé le dispositif VIP (Video In Project) qui permet à des jeunes, encadrés par des professionnels, de faire des reportages sur le Festival, hors temps scolaire. Nous nous déplaçons aussi dans les hôpitaux, les prisons, les maisons de retraites pour organiser des projections et des rencontres avec les réalisateurs invités, de façon à ce que les gens, dans l'impossibilité de se rendre dans les salles, participent aussi à l'évènement.

Avec les acteurs culturels de la ville, nous avons développé des partenariats spécifiques croisant ainsi nos disciplines et mobilisant nos compétences respectives. Par exemple, des ciné-concerts avec le Chabada, scène de musiques actuelles (Smac) ou des lectures de scénarios avec le Quai, l'EPIC qui regroupe le Conservatoire National de Danse Contemporaine et le Centre Dramatique National. Avec l'Université, nous montons des cycles de conférences brassant chercheurs et professionnels sur des thématiques comme l'économie du cinéma. Mais on pourrait citer de très nombreuses autres initiatives.

L'Observatoire – On reproche souvent aux festivals d'être juste un moment éphémère dans la vie de la cité, sans réelle implication dans l'année. Avez-vous réussi à transformer un événement éphémère en une activité permanente ?

X. M. – Oui, en effet, à partir du moment où nous avons pu consolider et pérenniser une équipe professionnelle permanente nous avons réellement pu penser et entreprendre des actions tout au long de l'année, en étant en relation constante avec nos partenaires. Au-delà du Festival, il n'y a pas seulement le temps fort des ateliers pendant l'été. Il y a aussi les nombreuses reprises de films primés, dans

le département, en région et désormais à l'international, dans des villes associées à nos territoires. Cette proximité favorise une meilleure diffusion des films que nous accompagnons et permet de construire une relation privilégiée et enrichissante avec nos publics. Il y a également tous les projets qui naissent pendant le Festival ou qui préparent les éditions futures. *Premiers Plans* et son volet culturel s'élaborent de manière conjointe avec un large et très diversifié réseau d'intervenants, dont font bien sûr partie les enseignants et les médiateurs.

Cette appropriation du Festival par les acteurs de la cité n'est possible que parce que nous partageons, avec nos publics, le même désir pour un cinéma d'auteur, à la fois exigeant et accessible ; mais aussi parce que nous sommes conscients de la place qu'occupe le cinéma dans la société et de la force incroyable que représente le regard de jeunes cinéastes venant des quatre coins de l'Europe.

Ce principe de co-construction avec les personnes ou les organisations souhaitant s'impliquer autour de ce projet singulier et original qu'est *Premiers Plans* anime tous ceux qui œuvrent pour le Festival : membres de l'association, équipe professionnelle, partenaires et contributeurs et, bien

sûr, tous les médiateurs qui permettent l'émergence de tant d'initiatives. C'est cela qui donne toute son énergie à l'évènement. Le Festival est une sorte de *hub* où se croisent tous ces acteurs et où s'imaginent chaque année de nouveaux projets culturels et artistiques.

Entretien avec **Xavier Massé**
Directeur du festival *Premiers Plans*, Angers

Propos recueillis par **Dominique Sagot-Duvauroux**
Professeur à l'Université d'Angers



Affiche de l'édition 2016 du Festival *Premiers Plans*

DES SCÈNES ARTISTIQUES À L'ÉPREUVE DE L'ÉVALUATION

CE QUE RÉVÈLE L'IMPÉRATIF ÉVALUATIF DANS LE SECTEUR ARTISTIQUE ET CULTUREL

Chloé Langeard

En France, l'évaluation se déploie dans l'ensemble des secteurs d'intervention publique et irrigue désormais les politiques contractuelles avec les collectivités territoriales. Le double enjeu de l'évaluation réside dans la rationalisation des moyens publics alloués et la justification des choix, dans un souci de transparence nécessaire au débat public¹. Le milieu artistique et culturel, dans un jeu de différenciation infinie, est habitué aux opérations régulières d'évaluation, lesquelles légitiment la sélection des œuvres mais aussi la hiérarchisation des artistes.

À l'heure actuelle, les pouvoirs publics mobilisent deux dimensions de l'évaluation dans le secteur artistique et culturel : la valeur artistique de l'offre ramenée à l'excellence et la fréquentation fondée sur l'élargissement de la demande². Parallèlement, deux formes d'évaluation liées à l'action publique priment dans ce secteur : l'une, de type hétéronome et gestionnaire, est rattachée exclusivement à des indicateurs d'évaluation quantitatifs³ qui apparaissent dans les contrats, les conventions et les outils de gestion des établissements labellisés ainsi que dans les projets annuels de performance (PAP), suite à la mise en place de la loi organique relative aux lois de finances (LOLF) ; l'autre, de type autonome et professionnelle, est fondée sur l'appréciation artistique selon des critères peu explicites, laissée aux mains d'un comité d'experts statuant dans les commissions d'attribution des subventions. Aucune de ces deux dimensions et formes de l'évaluation ne semble suffire à prendre la mesure du rôle et des effets de l'art et de la culture. Les propositions alternatives formulées, notamment par certaines collectivités territoriales, paraissent se heurter aux formes de quantification actuellement dominantes, aux grilles d'évaluation provenant du ministère de la Culture qui s'ajustent mal aux contextes territoriaux et au développement

de projets artistiques et culturels de territoire qui font désormais partie intégrante du développement culturel territorial.

Au regard de ces constats, la notion de scène, comprise comme espace de production et de représentation d'une œuvre, est particulièrement intéressante, dès lors qu'elle inclut le concept de « territoire⁴ » et ne se réduit pas à l'espace théâtral. En effet, face aux changements que connaît le secteur artistique et culturel, elle permet : la prise en compte du contexte de production d'une action artistique et culturelle qui se déroule sur un territoire donné et donc les particularités locales de sa production⁵ ; l'élargissement du regard par-delà les murs d'un équipement culturel et les « mondes de l'art⁶ » institués ; la mise en lumière de la gouvernance territoriale à l'œuvre afin de rendre compte des rapports de force et de pouvoirs entre les différents acteurs impliqués.

**TERRITORIALISATION DE
L'ACTION CULTURELLE :
DES COLLECTIVITÉS QUI
S'IMPOSENT PAR LE JEU
DE L'ÉVALUATION**

Jusqu'ici les collectivités territoriales ont largement reproduit la logique d'action impulsée par l'État pour légitimer leur propre intervention publique dans le secteur culturel via divers cadres de régulation tels que les contrats, les conventions, les dispositifs d'aide, les labellisations, etc. Rien d'étonnant puisque les compétences culturelles des collectivités territoriales découlent plus d'une réalité historique que d'une volonté politique de délégation de compétences étatiques. Les collectivités territoriales ont donc, malgré leur poids dans le financement public de la culture, endossé le rôle de suiveur. Ce mouvement national de soutien aux arts et à la culture s'est traduit par le subventionnement massif des associations culturelles implantées sur les territoires, véritables bras séculiers de l'administration culturelle.

Parmi les cadres de régulation des politiques culturelles figure désormais l'évaluation qui s'est étendue aux collectivités territoriales, d'autant plus que la rationalité budgétaire devenait une préoccupation prégnante. Toutefois, les collectivités territoriales apparaissent beaucoup moins outillées que l'État en la matière, l'intervention publique dans ce domaine se réduisant bien souvent à une réponse à la demande de subventions

des acteurs du secteur. Et l'évaluation est surtout un enjeu important pour les scènes artistiques urbaines, lorsque la métropole régionale concentre l'essentiel de la vie culturelle avec une concurrence forte entre les projets et les équipements culturels.

Quoi qu'il en soit, l'évaluation devient pour les collectivités un instrument d'objectivation et de légitimation de leur choix : les critères d'attribution des subventions se précisent, les modalités de partenariat avec les acteurs culturels sont repensées, les attentes sont reformulées et les outils de contractualisation et de suivi des projets sont redéfinis. À tel point qu'on assisterait à une nouvelle régulation de l'action publique transformant l'association en prestataire de services.

Face à l'affaiblissement du poids de l'État et à la montée en puissance des collectivités territoriales dans les affaires culturelles, il en résulte que la légitimité du soutien à l'« art pour l'art » s'épuise. À mesure que l'État n'a plus le monopole de l'évaluation, la dimension artistique, portée surtout par ses agents, semble submergée par les nouvelles exigences des collectivités territoriales. Autrement dit, l'intervention dans la culture ne trouve plus de légitimité intrinsèque.

Les restrictions budgétaires auxquelles sont confrontées les collectivités les forcent à se focaliser sur leurs compétences définies par la loi et une approche transversale des questions culturelles. Ainsi la légitimation est-elle désormais recherchée dans l'articulation de la culture avec les compétences de la collectivité territoriale⁷. Cohésion sociale, développement économique et urbain, attractivité touristique, solidarité, éducation ou encore santé et bien-être, sont autant d'enjeux territoriaux pour lesquels la culture constitue un levier. Ils marquent le déploiement d'une nouvelle stratégie de légitimation politique. Ce mouvement actuel de justification de l'intérêt des propositions culturelles par des enjeux exogènes et transversaux permettent de mobiliser de nouveaux budgets (politique de la ville, développement durable, etc.), mettant en question l'autonomie de

l'art. Ainsi est-il désormais attendu des équipements et des projets culturels, de participer à la dynamique territoriale, dont l'enjeu est d'intégrer pleinement la population en tenant compte de ses singularités.

L'évaluation, qui reposait en particulier sur la fréquentation des publics, doit désormais composer avec une multiplicité de dimensions fortement liées aux contextes dans lesquels les projets s'élaborent. À une conception *top-down* et sectorielle de la mise en œuvre des politiques culturelles se substitue une conception plus territorialisée et transversale de la gouvernance. Celle-ci reconfigure la légitimité des politiques culturelles en les fondant dans d'autres catégories d'intervention publique, au profit d'une approche culturelle de l'action territoriale et de la planification urbaine.

LES IMPENSÉS DE L'ÉVALUATION

Infiltrant les territoires, les artistes et les publics se rencontrent dans des lieux et suivant des modalités, extérieurs aux « mondes de l'art ». Aux lieux légitimés, viennent s'ajouter d'autres espaces de diffusion tels que les entreprises, les prisons, les hôpitaux, le domicile, etc. Cette diversité de lieux pose autrement la question des publics en termes d'accessibilité, de pratiques et d'usages. Ce sont de nouveaux liens sociaux et de nouveaux rapports de proximité qui se tissent entre artistes et publics, posant différemment la question de la démocratisation de la culture. Les artistes, en jouant sur la forme et le contenu, le discours et les modalités de diffusion de leurs créations, interpellent des publics jusqu'ici déniés par l'évaluation et/ou disqualifiés par la catégorie de « non-public⁸ ».

Le développement de « démarches artistiques partagées⁹ » induit des modalités différentes de rencontre entre une diversité d'acteurs : les habitants, les artistes, les élus locaux, les agents des différents niveaux de collectivités publiques et les acteurs socio-économiques et associatifs

(opérateurs culturels, relais associatifs locaux, urbanistes, etc.). Leurs objectifs différents et leurs conventions et ressources matérielles et humaines s'éloignent de celles communément admises dans les « mondes de l'art » institués. Cela conduit aussi à de nouveaux rapports entre l'art et la question sociale, entre la culture et les enjeux urbains, etc.¹⁰ Ces formes d'intervention artistique ne sont plus seulement pensées « pour » un public mais « avec » les habitants. Cette nouvelle manière d'envisager la relation aux publics répond à l'impératif participatif comme au mode collaboratif, normes contemporaines de l'action publique traduisant l'évolution des modes de légitimation politique¹¹. Les publics sont ainsi appelés à devenir des partenaires, des coproducteurs, voire de possibles diffuseurs de formes artistiques où ce qui compte n'est pas tant l'œuvre aboutie que le processus collectif engagé dans un temps long et impliquant une diversité d'acteurs¹².

Ces projets artistiques et culturels de territoire sont devenus un « nouvel instrument d'action publique¹³ » dont l'enjeu réside dans l'implication d'une population sur un territoire par la mise en œuvre d'une démarche artistique répondant à des objectifs hétérogènes et hétéronomes. Les publics ne sont plus appréhendés comme de simples consommateurs, mais comme des acteurs à part entière du processus. En emmenant la création sur le terrain participatif, ces formes artistiques mettent à l'épreuve les modalités d'évaluation telles qu'elles ont pu être pensées jusqu'à présent, réduisant la définition du public à sa qualité de spectateur/visiteur et celle de l'œuvre à un produit artistique fini. En d'autres termes, la logique d'« infusion », qui vise la mise en œuvre d'une présence artistique en vue de produire une interaction avec les habitants du territoire, prend le pas sur la « diffusion ». Enracinés dans le contexte territorial, ces projets artistiques sont par définition uniques et non reproductibles, non transposables et donc difficilement diffusables en dehors du territoire. L'œuvre s'apparente davantage à un processus territorialisé inscrit dans le long terme, dont la qualité artistique résulte de l'interaction

entre les divers acteurs locaux impliqués. Se forment ainsi des scènes artistiques qui débordent les « mondes de l'art » ou augurent de la naissance de nouveaux « mondes de l'art » : l'œuvre s'adapte aux spécificités territoriales et est fonction d'un réseau de coopération inédit. En effet, de par leur ancrage territorial, ces créations *in situ* supposent un temps long d'imprégnation pour les artistes, qui sont amenés à devenir médiateurs de multiples partenaires aux cultures professionnelles, intérêts et objectifs distincts, voire parfois contradictoires, pour créer un climat de « confiance réciproque¹⁴ » propice à l'engagement. En ce sens, l'évaluation ne peut se focaliser exclusivement sur le produit artistique fini, ni même sur les publics initialement visés. Elle doit aussi porter attention au processus et aux effets en termes de transformation des pratiques, et ce, pour l'ensemble des acteurs impliqués¹⁵.

Enfin, lorsqu'un projet artistique intègre une dimension territoriale au sens plein du terme, la question de ce qui fait œuvre se pose. Notamment lorsque la production artistique d'un artiste semble davantage relever d'un processus territorialisé que d'un produit artistique fini. Où commence l'œuvre et où se termine-t-elle ? Qu'est-ce qui fait œuvre et quels sont les acteurs légitimes pour la définir ? Qui est l'auteur de l'œuvre ?

Ce bouleversement du statut de l'œuvre et de sa fonction sociale n'est pas anodin car envisager l'œuvre en tant que processus remet en question et brouille les catégories instituées de création, production, diffusion, médiation et réception. Elle remet en cause l'enchaînement supposé des diverses phases se rapportant à l'œuvre et sur laquelle se fonde encore le système standardisé des aides financières. Ensuite, quand l'œuvre devient un processus cela questionne l'évaluation de l'œuvre : comment prendre en compte et rendre compte (évaluer) de cette œuvre ? Faut-il évaluer le produit fini, le dispositif, la démarche artistique, les effets du dispositif ? Mais surtout, en tant que processus, les valeurs de l'œuvre se démultiplient en ce qu'elle génère du lien social, revalorise l'identité d'un territoire, marque des expériences de vie par définition singulière. Ceci interroge, là encore, la pertinence des indicateurs standardisés d'évaluation des politiques culturelles, lesquels s'accommodent mal d'une gestion différenciée des projets.

Ainsi, s'intéresser à la question de l'évaluation, en intégrant la notion de scène qui s'étend au territoire, révèle bien des changements à l'œuvre : la mise en question de l'autonomie de l'art – étant attendu des équipements et des projets culturels qu'ils participent à la dynamique territoriale – dont l'enjeu est d'intégrer

pleinement la population en tenant compte de ses singularités ; l'autonomisation des collectivités territoriales, lesquelles définissent leurs propres principes d'action culturelle, plus sensibles à l'intégration de la culture dans l'épaisseur et la diversité sociale dont elles ont la responsabilité ; l'extension d'une catégorie d'intervention publique où les publics incarnent tour à tour la figure du citoyen, de l'utilisateur ou encore de l'habitant ; l'individualisation de la relation à l'art, qui va de pair avec une territorialisation des politiques publiques ; une redéfinition du rôle de l'artiste, dont la fonction ne se limite plus à celle de producteur ; la reconfiguration de l'œuvre en tant que processus territorialisé. La prise en compte de ces multiples reconfigurations éviterait l'impasse de la rhétorique de l'échec déclaré de la démocratisation culturelle pour mieux repenser la place de l'art et de la culture dans les politiques publiques.

Chloé Langeard

Maître de conférences en Sociologie à l'Université d'Angers, Chercheuse au GRANEM (Groupe de Recherche Angevin en Economie et Management) - TEPP (Travail, Emploi et Politiques Publiques), FR CNRS n°3435

Des scènes artistiques à l'épreuve de l'évaluation. Ce que révèle l'impératif évaluatif dans le secteur artistique et culturel

NOTES

- 1- P. Duran, *Penser l'action publique*, LGDJ, coll. « droit et société », 2010 (1^{re} édition 1999), 246 p.
- 2- C. Langeard, F. Liot et S. Rui, « L'évaluation débordée par l'expérience artistique et culturelle », in *La Scène*, n°72, 2014, pp. 46-48.
- 3- Le taux de places vendues par rapport à la jauge mise en vente, le taux de la création par rapport au nombre de fauteuils mis en vente, le taux de fréquentation par le public scolaire, etc.
- 4- La notion de territoire est ici entendue selon deux perspectives : en tant que configuration de l'espace cadré par l'action publique et la représentation politique ; diverses formes de rapport à l'espace produites par les individus et les groupes sociaux permettant l'analyse d'une forme d'inscription spatiale du social. P. Alphandéry, M. Bergues, « Territoires en questions : pratiques des lieux, usages d'un mot », in *Ethnologie française*, 2004/1, Vol. 34, PUF, pp. 5-12.
- 5- Sur ce point, voir en particulier les travaux de Sylvia Girel sur la scène artistique marseillaise (S. Girel, *La scène artistique marseillaise des années 90. Une sociologie des arts visuels contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2003, 358 p. ; S. Girel, « Arts, territoires et action sociale : l'exemple marseillais », in *Vie sociale*, n°2, 2007/2, pp. 183-195) et de Jérôme Guibert sur les scènes locales concernant le secteur musical (G. Guibert, « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », in S. Dorin (dir.), *Sound Factory. Musique et logiques de l'industrialisation*, Paris, Éd. Seteun, 2012, 168 p.).
- 6- H.S. Becker définit un monde de l'art comme un réseau de coopération au sein duquel les mêmes personnes coopèrent de manière régulière selon un ordre établi. L'art est pensé comme le produit d'une action collective rendue possible par le partage de conventions permettant la coordination des activités. H.S. Becker, *Art Worlds*, California, University of California Press, 1982.

- 7- C. Langeard, F. Liot et S. Rui, « Comment mesurer ce que le théâtre fait au territoire ? Reconfiguration du public et évaluation », in *Espaces et Sociétés*, n°163, 2015/4, Éditions ÉRES 216 p.
- 8- L. Fleury, « L'invention de la notion de non-public », in P. Ancel et A. Pessin (dir.), *Les non-publics : les arts en réceptions*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2004, 274 p.
- 9- P. Henry, *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Éditions de l'Attribut, 2014, 256 p.
- 10- M.-C. Bordeaux, F. Liot (coord.), « La participation des habitants à la vie artistique et culturelle », in *L'Observatoire*, n°40, été 2012, Éd. Observatoire des politiques culturelles.
- 11- C. Blatrix, L. Blondiaux, J.-M. Fourniau, B. Hériard-Dubreuil, R. Lefevbre, M. Revel (dir.), *Le débat public : une expérience française de démocratie participative*, Paris, La Découverte, 2007, 416 p.
- 12- C. Langeard, F. Liot et S. Rui, (2015), *art. cit.*
- 13- C. Langeard, « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique », in *Revue Informations sociales*, « Arts, culture et cohésion sociale », n°190, juillet-août 2015.
- 14- P. Henry (2014), *op. cit.*
- 15- C. Langeard, F. Liot et S. Rui (2015), *art. cit.*

LES ATELIERS DES CULTURES NUMÉRIQUES #1 PROJETS CULTURELS DE TERRITOIRE À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE

Formation continue

6 jours du 7 au 12 mars 2016 à Paris



Cette formation aborde le numérique du point de vue de l'action publique culturelle : comment les cultures numériques et Internet transforment-ils les politiques et les projets de territoire ? Comment les collectivités et les opérateurs culturels peuvent-ils contribuer pleinement à cette transition numérique ?

La formation a pour objectif de transmettre des outils de réflexion et d'examiner les bonnes pratiques liées au numérique, du point de vue des collectivités territoriales, des institutions publiques et des opérateurs privés.

Les grands axes :

- Controverses et clivages autour du numérique
- Impact du numérique sur les pratiques et les comportements culturels
- Création artistique et industries créatives
- Usages numériques des jeunes générations
- Nouveaux enjeux pour l'éducation et la médiation
- Cultures libres
- Économie collaborative
- Programmes européens, nationaux et locaux en faveur du numérique
- Intervention des collectivités publiques : acteurs et expériences en cours
- Méthodologies de projet

Tarif : 2000 €

Recrutement en cours :

Dossier de candidature disponible en ligne : www.observatoire-culture.net
ou sur demande : formations@observatoire-culture.net

Date limite de candidature : 22 février 2016

UNE FABRIQUE D'HISTOIRES

Pronomade(s) ou la petite fabrique d'humanité, Daniel Conrod, Éditions Pronomade(s), 2015, 256 p., ISBN-978-2-7466-8198-9, 15 €.

C'est un bel objet jaune – de ce jaune que les familiers de *Pronomade(s)* associent immédiatement aux supports de communication de ce Centre national des arts de la rue (CNAR) basé dans un village de 300 habitants dans le Comminges en Haute-Garonne, dont l'action rayonne depuis maintenant 24 ans sur un territoire bien plus vaste. Outre ce jaune reconnaissable entre mille, visible jusque sur la tranche, il est d'un bon format (23 x 17 cm) et ses 256 pages associées à sa couverture cartonnée en font un ouvrage qui pèse agréablement entre les mains.

Cet ouvrage, *Pronomade(s) ou la petite fabrique d'humanité*, paru en septembre 2015, est le fruit d'une commande passée par Philippe Saunier-Borrell et Marion Vian, les codirecteurs de Pronomade(s), à Daniel Conrod¹. Pas d'occasion particulière mais plutôt, précisent-ils en avant-propos, la nécessité de « prendre (le temps) du recul et (d')analyser le sens et l'évolution du projet culturel » qu'ils mènent. Entre septembre 2013 et novembre 2014, l'auteur a passé de longs moments sur le terrain, allant à la rencontre des habitants, de l'équipe, des artistes en résidence, des partenaires impliqués, etc. Évacuons d'emblée l'épineux sujet : si Conrod a manifestement bénéficié d'une liberté totale, on échappe difficilement, dans ce genre d'entreprise, à l'éloge légitimant. C'est l'ambiguïté d'une commande passée à un auteur, par un opérateur culturel, d'une mise en récit de son propre projet². Cette ambiguïté n'est niée ni par l'auteur, ni par les commanditaires. Daniel Conrod, qui fut longtemps grand reporter puis rédacteur en chef adjoint chargé de la culture à *Télérama* (il a quitté le magazine en 2011 et est désormais auteur et journaliste indépendant), énonce clairement que s'il accepte la commande, c'est parce qu'il apprécie le projet de *Pronomade(s)* tout autant que le binôme qui le dirige. Plus encore, il partage avec eux un accord fondamental sur « la nécessité d'un service public des arts et de la culture, sur l'accessibilité de ce service public à l'ensemble du territoire, sur la dimension émancipatrice des arts et de la culture, sur l'égalité de tous face à l'expérience du sensible, de la beauté et de la connaissance, perçus comme participant des "communs" ». ³

Un état du monde

D'un point de vue méthodologique, l'ouvrage est un bricolage (au sens noble du terme) référentiel, mêlant sociologie, philosophie, politique... Comme en témoignent les citations en ouverture de chapitres de Marcel Mauss – dont Conrod convoque l'*Essai sur le don* – Guillaume Le Blanc ou Michel Houellebecq. Spécialiste de la question culturelle et de ses politiques publiques, Conrod combine son expertise à son regard singulier d'auteur. Comme il l'écrit lui-même, ce livre est « avant tout subjectif, inséparablement journalistique, littéraire, vagabond et solitaire ». Cette alliance des genres et des points de vue offre au lecteur de très vibrantes pages d'observation

des paysages traversés, de mise en situation de rencontres avec des artistes, des habitants et des partenaires du projet. D'une plume qui emprunte à la poésie autant qu'aux rigueurs de la description et de l'analyse, Conrod nous entraîne dans ses pas au pays du Comminges et nous fait découvrir les chemins buissonniers et les écueils du « projet pronomadien ».

La force de l'ouvrage, qui lui fait dépasser le strict exercice de l'éloge évoqué ci-dessus, est de nous livrer un état du monde, de la société et des arts et de la culture, soulignant l'évidente interpénétration entre les bouleversements qui les frappent. Mutation profonde de la ruralité et de sa population, impact des réformes territoriales (notamment du projet de loi portant sur la nouvelle organisation territoriale de la République dite loi NOTRe), bouleversement des modes de vie... L'auteur peint sur le vif la réalité économique et sociale au cœur de laquelle l'équipe de *Pronomade(s)* intervient et dont elle ne peut, ni ne veut, s'extraire. Conrod pointe notamment la rurbanisation grandissante des territoires ruraux ; « le grand Toulouse pavillonnaire et bétonnier (qui) n'en finit pas d'envahir et de dévorer le patrimoine naturel et les individus – tout le monde, nous inclus –, (qui) n'en finissent pas, eux, de prétendre vouloir se rapprocher d'une campagne dont ils accélèrent la disparition » (p.63). Cet état des lieux du monde est marqué par ces mutations, mais surtout par la peur – du changement, de l'autre, de l'étrange et de l'étranger.

Proposer des alternatives

Jamais l'auteur ne présente *Pronomade(s)* comme un rempart ou une solution magique contre cette peur qui colonise les corps et les esprits. Il montre plutôt comment, dans ses modalités d'action, l'équipe du CNAR tente de proposer des alternatives en faisant exister, même de manière éphémère, des représentations symboliques du monde portées par des artistes. Sans jamais se transformer en un manuel d'ingénierie culturelle, l'ouvrage passe en revue ces modalités d'agir caractéristiques des projets dits « de territoire », qui constituent un changement profond de paradigme dans la manière de faire. On y voit à l'œuvre une action culturelle foncièrement contextuelle (en témoignent par exemple les nombreux projets en lien direct avec

le paysage) qui prend son temps (certains projets s'échelonnent sur plusieurs années). Les multiples conséquences de ces façons de faire sont tout sauf anodines. « Pour un temps, il n'y a plus de franche séparation entre l'art et la culture, écrit Daniel Conrod, l'objet artistique *stricto sensu* et ses usages, ils vont de pair, s'arrangent autrement de leurs frontières, se recouvrent sans y perdre l'un et l'autre sa couleur ni son rôle propres. » (p.158) Concernant les projets au long cours impliquant des habitants, des amateurs, des scolaires, l'auteur pointe avec justesse leur part d'invisibilité. « Ce qui se voit n'est pas toujours ce qui a été ni ce qui s'est passé. » (p.33) Cette dimension insondable et insaisissable de certaines actions, qui les rend incompatibles avec les traditionnels critères d'évaluation qualitatifs de la puissance publique, est aussi leur grande force – si tant est que l'on accepte collectivement qu'il se passe quelque chose qui, précisément, échappe. Enfin, Jean-Raymond Lépinay, ancien maire de Saint-Gaudens, résume un autre bouleversement, et pas des moindres : « On pensait alors (dans les années 90) que la culture permettrait d'attirer les touristes sur ce territoire alors considéré comme abandonné ou sinistré. C'est un peu plus tard qu'on a réalisé que la culture devait au contraire se mettre au service des populations locales et s'inscrire dans une logique de territoire... » (p.84)

Faire naître de nouvelles mythologies

Pronomade(s) ou la petite fabrique d'humanité est une mise en abyme. En prenant en charge le récit du projet culturel développé par le CNAR, Daniel Conrod fait trace de ce qu'il appelle « le fracas des histoires » et contribue ainsi à son tour à donner vie à de nouvelles mythologies. Alors que Christian Salmon analysait, en 2007, dans son essai *Storytelling, La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, les méthodes du marketing consistant à nous raconter des histoires mêlant fiction et réalité pour nous vendre des objets, des programmes politiques, du rêve et beaucoup de vent, d'autres penseurs pointent quant à eux la crise des grands récits, caractéristique de notre société post-moderne. Qui aujourd'hui, pourtant, s'acharne davantage que les artistes à proposer de grands récits résolument en lien avec le monde tel qu'il va ? Et certains opérateurs culturels à leur donner les moyens et les contextes pour les faire émerger ? Dans le chapitre « Le fracas des histoires », Conrod décortique des projets artistiques développés par *Pronomade(s)* qui se coltinent le réel pour y faire émerger l'impensable, le merveilleux et, ce faisant, y laisser des traces aussi durables qu'imperceptibles.

Regarder en face le rejet

Outre ces aspects essentiels, l'ouvrage se penche sur une dimension rarement traitée : le rejet profond, radical, parfois violent, que la culture et les arts inspirent à certains. Conrod regarde cette vérité en face. On comprend, à le lire, que *Pronomade(s)* est foncièrement clivant et suscite autant d'enthousiasme que d'exaspération. Le reconnaître et le raconter a déjà une vertu : éviter l'angélisme. Daniel Conrod ne s'arrête pas là. En convaincu de la cause, il cherche à comprendre ce que cachent ces réactions épidermiques. Si l'auteur a manifestement délibérément choisi d'écarter Pierre Bourdieu du référentiel sociologique qu'il convoque, il aborde pourtant clairement en filigrane puis, à un moment donné de manière frontale, les

BRÈVES

MODES DE GESTION D'UN ÉQUIPEMENT CULTUREL

Les bonnes questions, les bons réflexes, Laurent Marchais, Yves Schwarzbach, Aël Tressard, Voiron, Territorial éditions, 2015, 144 p., ISBN : 13 : 978-2-8186-0927-9, 62 €.

La parution de ce dossier constitue une actualisation des outils juridiques de pilotage d'un projet au service des décideurs du champ culturel. L'OPC avait en effet été le premier à publier un guide sur ces questions¹, il a été également le fondateur du nécessaire dialogue entre des mondes qui s'ignoraient jusqu'alors : les gestionnaires et les saltimbanques. Dans un paysage où l'aménagement culturel du territoire est à peu près achevé, les défis auxquels sont confrontés les décideurs se situent dorénavant davantage dans la transformation d'activités ou d'équipements. Reprise d'une association par une collectivité publique, filialisation, fusion, absorption, partenariats public-privé, diversification des sources de financements, le repositionnement vers plus de transversalité répond à l'injonction d'ouverture du secteur culturel vers une économie plurielle. Les difficultés de choix de mode de gestion n'en sont pas moins élevées, bien au contraire. À cet égard cet ouvrage constituera à n'en pas douter une boussole utile pour éclairer les décideurs publics.

1- Mode de gestion des équipements culturels, Éric Baron, Michèle Ferrier-Barbut, Grenoble, PUG, 2003.

LA GRATUITÉ, À QUEL PRIX ?

Circulation et échange de biens culturels sur Internet, Joëlle Farchy, Cécile Méadel et Guillaume Sire, Paris, Presses des Mines, 2015, 132 p., ISBN : 978-2-35671-201-1, 15 €.

De nombreux biens culturels sont aujourd'hui accessibles à tous par Internet au travers de différents outils comme les moteurs de recherche, les réseaux sociaux, les plateformes d'échanges... Une grande partie de cet accès n'a en apparence aucun coût pour l'internaute. Cependant, il passe en réalité par un continuum de pratiques, usages et modèles économiques imbriqués les uns aux autres. Dans cet ouvrage, les auteurs nous aident à décortiquer les logiques économiques qui se cachent derrière ces différents modèles. Quels sont en fait les coûts réels pour l'internaute ? Cette accessibilité profite-t-elle à de nombreux acteurs économiques sans forcément contribuer à l'industrie créative. Comment alors garantir un juste partage de la valeur entre les acteurs économiques du net qui profitent de cette accessibilité et les producteurs de biens culturels ?

problématiques du pouvoir et de la domination. Il faudrait être naïf pour penser que l'art en espace public, les spectacles dans la rue, accessibles à tous, librement, ont la capacité de dissoudre, comme par magie, les rapports de domination que l'art et la culture instaurent inmanquablement. Conrod n'est nullement naïf – Philippe Saunier-Borrell et Marion Vian pas davantage. Il pointe en quoi les artistes peuvent, à leur corps défendant, incarner une violence symbolique immense du fait de la possibilité qui leur a été donnée, ou qu'ils se sont attribuée, « de choisir leur vie et de s'y mouvoir avec aisance et légèreté ». La « colère au bord de l'explosion, provoquée par la culture, les arts, les artistes et toutes les formes d'aide qu'ils peuvent recevoir de la sphère publique » tiendrait, notamment, à des « couches et des couches d'entraves sédimentées » (pp.137-138). Se nichent au creux des projets culturels « la question de l'égalité » et « la redistribution du pouvoir », dont il pointe qu'elle est « presque toujours l'angle mort des projets et des institutions culturels » (p.226). L'enjeu n'est rien moins que démocratique. Voilà ce qui se trame au plus profond d'un projet culturel en lien direct avec le territoire, et qui surgit au détour d'un élan de rejet viscéral. Voilà la réelle mesure sociale et politique de l'action culturelle.

Et tel est le voyage dans lequel nous embarque Daniel Conrod en « terres pronomadiennes ». En chemin, on accumule quelques cailloux dans la chaussure. Bien que les citations des personnes rencontrées soient souvent intéressantes, leur longueur, leur multiplication par endroit et la modalité de leur insertion dans le texte rompent parfois trop la grande fluidité du style de l'auteur. Au chapitre des regrets, on ajoutera le traitement de l'iconographie (toutes les photos ne sont pas d'égal intérêt, les effets de superposition les annulent un peu et leurs légendes consignées dans les rabats les condamnent à être très décontextualisées). On conseillera au voyageur une pause salutaire après la lecture du chapitre « Paysage avant et après la bataille, Essai sur l'état du monde occidental contemporain » qui, outre le fait qu'il constitue une nette rupture avec le terrain d'observation, bien que décrivant sa toile de fond, nous laisse assommé par un état des lieux qui pourrait désespérer. Une fois remis de cet uppercut, on en conclut que Daniel Conrod est un ravissement à lire et que c'est, en soi, un geste d'opérateur culturel que de donner à un auteur aussi pertinent et sensible les moyens et le temps de nous livrer un tel ouvrage mêlant récit personnel, analyse et mise en perspective.

Anne Gonon

Journaliste et auteure, spécialiste des pratiques artistiques hors les murs

Une fabrique d'histoires

NOTES

1- L'ouvrage est auto-édité par *Pronomade(s)*.

2- J'ai fait l'expérience de cette ambiguïté, qui constitue une contrainte d'écriture en soi mais n'empêche nullement indépendance et liberté d'écriture, dans le cadre de deux commandes de récits de projet : l'ouvrage *Bienvenue chez vous ! Culture O Centre, aménageur culture de territoire* (l'Attribut, 2013) et le livret *Une utopie de proximité, Petites et grandes histoires d'un territoire* (Derrière Le Hublot, 2014).

3- pp.14-15. Le terme de « communs » fait référence, comme l'indique Daniel Conrod en note de bas de page, « à la pensée de l'économiste et politologue américaine Elinor Ostrom (1933-2012) concernant le concept et la gouvernance des biens communs (« commons »), ou ensemble de ressources matérielles ou immatérielles partagées par un groupe de personnes ou par des populations (océans, eau, air, numérique...) en vue de leur usage raisonnable et de leur préservation. »

BRÈVES

L'INNOVATION FRUGALE

Comment faire mieux avec moins, Navi Radjou & Jaideep Prabhu, Paris, Les Éditions Diatino, 2015, 377 p., ISBN : 978-2-35456-176-5, 24 €.

Comment faire mieux avec moins ? Dans un contexte de rareté des ressources, quelles nouvelles solutions pour répondre aux questions environnementales et aux impératifs de baisse des prix que recherche le consommateur ? Innover c'est être à l'écoute d'un monde qui change. L'innovation frugale, décrite dans cet ouvrage, est intéressante dans la mesure où elle met en œuvre des approches : développement durable, consommation collaborative, économie circulaire, mouvement des makers et numérique. Les auteurs mettent en perspective des exemples d'entreprises pionnières en la matière (trop peu nombreuses) qui ont pour finalité de développer des produits et services durables, porteurs de valeurs, moins gourmands en ressources naturelles. La multitude de contributions permet de dégager des principes fondamentaux et des bonnes pratiques. L'innovation frugale mobilise, tour à tour, consommation directe (AMAP), occasion, location, recyclage, troc, partage. Dans ce processus, ce ne sont ni le code informatique ni les robots qui mènent l'innovation mais l'ingéniosité humaine.

L'IMAGE PEUT-ELLE TUER ?

Marie-José Mondzain, Paris, Bayard, 2015, 154 p., ISBN : 978-2-227-48852-6, 13 €.

Marie-José Mondzain nous propose une réflexion d'actualité sur le rapport entre image et violence guerrière. Renforcé par la présence des écrans, le déferlement d'images choquantes semble soit paralyser, soit déclencher un passage à l'acte violent. L'auteur doute que les images puissent être en soi responsables de la violence qu'on leur prête et insiste sur la « formation des regards » pour les mettre à distance et permettre de les penser. Elle revient sur la crise du visible et de l'invisible qui a déchiré l'Église des siècles plus tôt, puis illustre son propos en prenant des exemples dans l'histoire de l'art et des médias. Cet ouvrage peu facile d'accès aide à prendre du recul et à penser la mise en scène d'images de guerre dans nos sociétés contemporaines. Avec cet essai sur la violence du visible, Marie-José Mondzain cherche aussi à ouvrir des pistes d'une réflexion plus approfondie sur le destin politique des émotions collectives.

DÉCRYPTER, COMPRENDRE ET MAÎTRISER SA PRÉSENCE EN LIGNE

Identités numériques. Expressions et traçabilité, Jean-Paul Fourmentraux (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2015, 238 p., ISBN : 978-2-271-08702-7, 8 €.

Tout ce que nous faisons sur le Web laisse des traces. L'identité numérique est constituée de nos contributions sur Internet, des traces numériques que nous laissons au passage, consciemment ou inconsciemment. Il s'agit également des traces que d'autres laissent sur nous et qui parfois peuvent nous réserver quelques surprises. Il suffit de taper son nom et son prénom sur le moteur de recherche Google, autrement dit s'« auto-googlier », pour vérifier l'état de notre identité numérique. Le résultat est souvent surprenant. Ces traces concourent à bâtir notre identité numérique et peuvent servir à dresser notre portrait, elles définissent le périmètre de notre e-réputation. Plusieurs questions se posent après la lecture de l'ouvrage *Identités numériques. Expressions et traçabilité* : Comment construire, maîtriser, protéger nos identités numériques ? Comment mesurer et prendre soin de notre réputation en ligne ?

L'ouvrage coordonné par Jean-Paul Fourmentraux propose, à partir de la relecture des textes issus des sciences de la communication et de l'anthropologie des techniques¹, de mettre en lumière les ressorts et dilemmes de la présence en ligne et de l'« être ensemble » à l'ère numérique. Il présente la complexité de la notion d'identité numérique et ses enjeux en ayant recours à l'analyse de chercheurs contemporains qui, à travers leurs travaux de recherche, dévoilent les différentes modalités d'expression et de revendications identitaires, individuelles et collectives. En scrutant les réalités numériques, les auteurs soulèvent plusieurs questionnements liés à la création, la gestion, le contrôle, la surveillance et l'utilisation à des fins économiques et politiques de nos traces en ligne.

Les processus identitaires en ligne se fondent sur un vaste ensemble de supports. Il n'existe pas une identité, mais des identités. L'identité n'est pas un produit figé ou fini, mais un processus en perpétuelle évolution. Et, comme l'identité réelle, l'identité numérique est, elle aussi, plurielle, active et changeante. Elle témoigne du caractère profondément instable de la construction identitaire. C'est justement pour cette raison qu'il devient difficile de la maîtriser et de la gérer.

Présentation de soi, dimension interactive, renouvellement permanent des statuts pour témoigner de nouveaux détails, multiplication des activités narcissiques..., sur les réseaux sociaux en ligne, les internautes développent une « culture de soi » mais, comme le constate Alexandre Coutant, ils n'en prennent pas soin : le déploiement de soi n'est pas bien maîtrisé et consciemment orchestré, la capacité d'évaluer et de sélectionner des éléments de son expérience n'est pas forte. Les réseaux socionumériques poussent à abandonner la réflexivité et les tentatives de stabilisation du soi, ce sont davantage des outils d'expression que des vraies « techniques et arts de soi » définies et développées par Michel

Foucault. Dominique Cardon, quant à lui, met en lumière la tendance « expressiviste » en ligne qui transforme une identité numérique en une vraie stratégie relationnelle marquée par la volonté d'agir sur les autres en affichant et en masquant certains traits d'une réelle identité.

Nous évoluons dans un monde virtuel de plus en plus ouvert et participatif qui a révolutionné l'accès aux informations, mais a également bouleversé notre rapport aux autres. Cette participation nous amène à nous dévoiler chaque jour un peu plus à travers la production de traces. En lisant cet ouvrage, nous découvrons que l'identité numérique prend des formes variées et a des objectifs distincts sur les différents supports. Par exemple, sur les sites de rencontres, étudiées par Marc Parmentier, elle doit faire l'objet d'une construction, voire d'un bricolage, tenant compte de l'effet de séduction à exercer sur l'autre. Ici, l'identité numérique est marquée par une forte tension entre désir de plaire et désir d'être soi. Alors que dans les jeux vidéo et les mondes virtuels, un avatar, décrypté par Franck Beau, concerne le façonnage d'une présence spécifique aux médias en réseau : il a pour but d'atteindre ses objectifs d'interaction plutôt que de dépeindre la réalité.

L'identité numérique recouvre plusieurs enjeux : relationnels, psychologiques, juridiques, éthiques, sociaux, techniques, économiques et industriels. Sur Internet, la frontière entre la vie privée et la vie publique devient floue. Les inquiétudes des individus augmentent, de plus en plus sensibilisés à la propension virale qu'ont leurs données personnelles à se disséminer en ligne. La protection des données personnelles est évoquée à plusieurs moments dans cet ouvrage. Michel Arnaud dévoile ainsi les enjeux d'identification et d'authentification des traces numériques et montre comment les organismes juridiques et éthiques se sont engagés dans la sauvegarde et la protection de ces données.

Quant à la maîtrise des traces en ligne, Louise Merzeau relève la connaissance approximative de notre identité numérique disséminée sur Internet. Elle explique la déliaison des traces qui permet d'en faire une exploitation administrative ou commerciale : détachées de la personne qu'elles identifient, elles sont ouvertes à d'infinies « refabrications » en fonction des stratégies et des besoins. Olivier Ertzscheid précise que sur Internet l'homme est un document comme les autres, manipulable, transformable, partageable, et bien entendu commercialisable comme n'importe quelle autre donnée en ligne. Les chercheurs constatent que la première protection contre « l'expropriation identitaire » consiste à reprendre la main sur la gestion de notre présence en ligne pour ne pas être la cible de l'économie de l'attention. Dans ce contexte, à l'ère numérique, la valeur de l'information et des biens culturels est conditionnée par la somme d'attention et d'interaction qu'ils peuvent attirer.

Selon Emmanuel Kessous et Bénédicte Rey, aujourd'hui, sur Internet, l'individu perd une partie du contrôle de son identité. Les chercheurs interrogent le concept de *privacy* et prétendent qu'il faudrait obliger les moteurs de recherche et autres portails mondialisés à fournir des moyens de gérer leur capital numérique. Il s'agit donc non seulement de la protection mais aussi de la nécessaire formation à l'acquisition de compétences d'utilisation et d'administration des traces en ligne chez les internautes. Comme nous le rappelle Milad Doueihi, à l'occasion de l'entretien publié dans l'ouvrage, le réseau ne peut qu'effacer, il ne sait pas oublier. Il devient donc crucial de se former à entretenir son identité numérique et à soigner son e-réputation.

Laura Brochet

Docteure en Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Vilnius (Lituanie) & Université Bordeaux-Montaigne (équipe de recherche MICA)

Décrypter, comprendre et maîtriser sa présence en ligne

NOTES

1- Branche de l'anthropologie qui s'intéresse à l'histoire, à l'usage et aux rôles des objets techniques, y compris leur rôle symbolique.

BRÈVES

LE RETOUR DES COMMUNS

La crise de l'idéologie propriétaire, Benjamin Coriat (dir.), Paris, Les liens qui libèrent, 2015, 297 p., ISBN : 979-10-209-0272-6, 21,50 €.

Plateformes de partage, logiciels libres, copyleft... le développement de nouvelles modalités d'accès à des ressources partagées bouleverse la notion de propriété. C'est ce processus qu'analyse en profondeur l'ouvrage dirigé par Benjamin Coriat – cofondateur du collectif des *Économistes atterrés* –, à travers de multiples dimensions qui touchent les domaines de la biologie et de la santé, de l'agriculture, du logiciel, de l'art et de la culture, etc. Distincts des biens publics, les communs reposent sur des ressources (tangibles comme le foncier ou intangibles comme les connaissances) en accès partagé, un ensemble de droits (d'accès, de prélèvement, d'utilisation, de transformation, etc.) et obligations pour les acteurs/usagers, ainsi qu'un mode de gouvernance partagé du commun garantissant sa préservation. Riche des travaux de chercheurs d'horizons divers, l'ouvrage décrypte les potentialités ouvertes par les communs, leurs modèles, ainsi que les paradoxes dans lesquels ils s'inscrivent. Les usages du numérique et les plateformes en ligne bouleversent par exemple le rapport du créateur à son public, sans toutefois faire disparaître le modèle marchand traditionnel. C'est un riche éclairage sur l'essor d'une nouvelle économie du partage et les transformations sociales qui l'accompagnent et qu'apporte *Le Retour des communs*.

OPÉRATION CULTURELLE ET POUVOIRS URBAINS

Instrumentalisation économique de la culture et luttes autour de Marseille-Provence Capitale européenne de la culture 2013, Nicolas Maisetti, Paris, L'Harmattan, 2014, 172 p., ISBN : 978-2-343-04931-1, 17 €.

La dilution des politiques culturelles dans le projet urbain est une tendance que l'on peut observer dans de nombreuses métropoles européennes et nord-américaines. Elle s'accompagne souvent de la constitution de nouveaux modes de gouvernance culturelle élargis à des acteurs extérieurs au secteur des arts et de la culture : entreprises et groupes industriels, promoteurs immobiliers, universités, etc. Aux pourfendeurs de l'instrumentalisation des activités culturelles à des fins d'attractivité et de leur assujettissement à des objectifs principalement économiques s'opposent les apôtres des vertus territoriales de la culture. Le label Capitale européenne de la culture s'est imposé comme le symbole de cette forme de métropolisation culturelle et des controverses qu'elle suscite. L'ouvrage de Nicolas Maisetti autour de Marseille-Provence 2013 en est une excellente illustration. Son enquête de terrain, finement documentée, témoigne parfaitement de la collusion entre acteurs publics et privés au sein de la gouvernance du label européen et également de l'insertion des acteurs économiques dans le cadre de coalitions urbaines hétérogènes qui orientent (au moins ponctuellement) les décisions culturelles.

CULTURE, TERRITOIRES ET DÉVELOPPEMENT : DES IMPLICATIONS HÉTÉROGÈNES

Arts et territoires à l'ère du développement durable. Vers une nouvelle économie culturelle ? Myrtille Roy-Vallex et Guy Bellavance (dir.), Laval, Presses de l'Université Laval, 2015, 375 p., ISBN : 9782763726199, 37,95 €.

Restituer les multiples formes et stratégies de développement territorial s'appuyant sur la culture : voilà l'objet des nombreuses contributions, détaillées et critiques, qui composent cet ouvrage, articulé en trois parties.

Une première partie de l'ouvrage traite de la recomposition des politiques culturelles territoriales, notamment au niveau urbain et local (Paquette, Guillon et Werquin), à l'exception de l'article de Thomas Perrin qui met en perspective les eurorégions. Le second pan du livre, à travers six études de cas, illustre le lien entre actions locales et économies territoriales (Bélanger, Gatin, Fortin, Ambrosino, Mbaye et Roberge). Les derniers chapitres, enfin, mettent en exergue, par l'illustration de quatre exemples différents (Jacob, Sauboua, Gravereau et Paquet), de nouvelles formes et fonctions de l'art et des artistes en milieu urbain. Si la plupart des exemples concerne les contextes français et québécois, certaines études de cas traitent du continent africain (Maroc et Sénégal), du monde anglo-saxon, de la Grande Région et de l'Eurorégion Alpes-Méditerranée. Le grand absent reste le niveau régional, si ce n'est pour une contribution (Fortin), ce qui reflète la tendance soulignée par les auteurs en début d'ouvrage : « l'atonie lancinante de la réflexion engagée sur ce thème par la science régionale » (p.1).

Partant du principe que le débat sur l'instrumentalisation de la culture est désormais dépassé, Myrtille Roy-Valex et Guy Bellavance font référence à la nouvelle économie culturelle des territoires qui permettrait de considérer les « nouvelles perspectives de développement territorial par la culture » (p.2). La culture est alors analysée comme un instrument de développement, au-delà de l'association culture/événement, elle est de plus en plus conçue comme un bien commun, mobilisée pour la construction d'un avenir ou d'une identité. Les auteurs font également appel à une approche en termes d'écologie culturelle, à une économie « sociale et symbolique » qu'ils opposent à une approche purement économique. À ce propos, il est intéressant de remarquer la diffusion récente d'approches écologiques du secteur culturel, comme en témoignent certains rapports (entre autres, Holden 2004, Rand 2005, Knell 2007, DMCS 2008, Markussen 2011) ainsi que le dernier texte de John Holden *Ecology of culture* (2015).

En considérant la recomposition de l'action et des politiques culturelles, l'ouvrage illustre la trajectoire de la formation des idées des logiques d'action culturelle au Royaume-Uni et dans le monde anglo-saxon, l'émergence de nouveaux modes

de gouvernance culturelle dans certaines villes françaises et québécoises ainsi que de nouveaux acteurs eurorégionaux. Le rôle joué par les artistes est au cœur de l'ouvrage. Ce dernier est au centre de plusieurs démarches de régénération territoriale, souvent en lien étroit avec des logiques entrepreneuriales et touristiques, dans des quartiers artistiques, au cœur du mouvement hip-hop ou de la culture numérique. Comme l'ouvrage se concentre sur les artistes, on peut regretter peut-être l'absence de prise en compte d'autres acteurs qui auraient pu nourrir la réflexion, surtout en raison de la volonté de « s'interroger sur les rapports qui se jouent entre arts, territoires et sociétés » (p.3). Cependant, par un regard critique porté sur un développement exclusivement fondé sur les équipements et les événements culturels, l'œuvre, dans sa dernière partie, focalise l'attention sur de nouveaux processus de médiation culturelle, les effets de la territorialisation des actions culturelles, la gentrification et un urbanisme exclusivement centré sur l'image.

BRÈVE

LES ÉTUDES CULTURELLES

Anne Chalard-Fillaudeau, Saint-Denis, Presses universitaires de Rennes, 2015, 159 p., ISBN : 978-2-84292-438-6, 10 €.

L'essor important des études culturelles en France ces dernières années fait écho à celui des *Cultural Studies* dans les pays anglo-saxon et des *Kulturwissenschaften* dans le monde germanique. Ces champs de recherche, prolifiques et touffus, ont en commun de proposer une manière nouvelle d'appréhender les sociétés sous l'angle culturel, interdisciplinaire et souvent critique voir polémique de par les angles d'attaque et les problématiques traitées. Cet ouvrage analyse ce phénomène, en explique la genèse et apporte des éléments de repères et de compréhension de cette « constellation scientifique ». Il se penche également sur les apports théoriques et méthodologiques ainsi que sur les spécificités de ces « sciences de la culture » selon leurs traditions d'origine, soulignant de ce fait et dans un effet de miroir le caractère éminemment culturel de ces productions intellectuelles.

Le territoire présenté ici est à géométrie variable, qu'il s'agisse d'une place (Place Jemaa el Fna de Marrakech), d'un quartier (Quartier des spectacles à Montréal, South Shoreditch à Londres, Belleville à Paris), d'un « espace aléatoire » (p.99) (les eurorégions), virtuel (territoires 2.0), ou encore d'une ville (Montréal, Lyon, Lille, Dakar). L'importance des Capitales européennes de la culture émerge à plusieurs reprises. L'actualité de ces expériences est liée surtout à leur évolution qui, comme souligné par le Parlement et le Conseil européen dans la Décision N° 445/2014/Eu pour l'avenir de l'initiative dans la période 2020-2033, inscrit le projet culturel dans une plus large stratégie de développement avec des impacts à plusieurs échelles. À ce propos, comme différents auteurs le soulignent, l'évaluation des politiques et des actions s'avère cruciale, comme « un outil d'aide à la décision » (p.121).

Les contributions n'amènent pas à une conclusion univoque mais ouvrent plutôt la voie à plusieurs pistes de réflexion et à des questions, par exemple liées à l'interdépendance grandissante de la culture avec d'autres secteurs, aux conditions pouvant assurer la durabilité des processus de développement par la culture (comme le titre le laissait entendre) et, bien sûr, à la nécessité de développer une même réflexion au niveau régional. L'hétérogénéité des études de cas demande une lecture exigeante, l'effort de généralisation restant difficile. Mais c'est bien là que réside l'intérêt de l'ouvrage qui, par sa richesse, montre et reflète les nombreuses implications qu'il met en exergue.

Maria Elena Santagati

Docteur en science politique de l'Université Grenoble-Alpes

à signaler

Politique culturelle, fin de partie ou nouvelle saison ?

Françoise Benhamou, Paris, la Documentation française, 2015, 149 p., ISBN : 978-2-11-009927-3, 7, 90 €.

Seuls ensemble. De plus en plus de technologies de moins en moins de relation humaines, *Sherry Turkle*, Paris, Éditions L'Échappée, 2015, 523 p., ISBN : 978-29158309-1-0, 22 €.

Mutations de la culture patrimoniale, *Jean-René Morice, Guy Saupin et Nadine Vivier* (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 270 p., ISBN : 978-2-7535-4211-2, 19 €.

En finir avec les idées fausses sur les professionnels du spectacle *Vincent Edin*, Ivry-sur-Seine, Les Éditions de l'Atelier, 2015, 154 p., ISBN : 978-2-7082-4319-4, 8 €.

Magic. Une métaphysique du lien. *Laurent de Sutter*, Paris, PUF, 2015, 111 p., ISBN : 978-2-13-073089-7, 12 €.

Quand les musiques actuelles entrent en scène. Pour un ancrage territorial d'une filière musiques actuelles en Pays d'Aix, *Édina Soldo* (dir.), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, 214 p., ISBN : 979-10-320-0005-2, 21 €.

L'assassinat des livres. Par ceux qui œuvrent à la dématérialisation du monde, *Cédric Biagini* (coord.), Paris, L'Échappée, 2015, 397 p., ISBN : 978-29158309-9-6, 25 €.

Une autre histoire de l'édition française, *Jean-Yves Mollier*, Paris, La fabrique éditions, 2015, 429 p., ISBN : 978-2-35872-074-8, 15 €.

Kokolampos. Un théâtre école plurilingue dans les Guyanes, *Pierre Chambert*, Laverune, éditions l'Entretemps, 2015, 190 p., ISBN : 978-2-35539-216-0, 20 €.

La sociologie à l'épreuve de l'art. Entretien avec Julien Ténédos, *Nathalie Heinrich*, Les Impressions Nouvelles, 2015, 213 p., ISBN : 978-2-87449-301-0, 20 €.



LES DROITS CULTURELS DANS LA LOI NOTRE

QUELLE MISE EN ŒUVRE ?

QUELLE PARTICIPATION DES HABITANTS ?

RENDEZ-VOUS TERRITORIAL / JOURNÉE DE RÉFLEXION ET D'ÉCHANGES

**à destination des élus de collectivités territoriales en charge de la culture
et des agents des directions et services culturels des collectivités**

Jeudi 25 février 2016 de 9h à 17h à Lorient (La Balise - Quartier de Kervénanec)

« La responsabilité en matière culturelle est exercée conjointement par les collectivités territoriales et l'État dans le respect des droits culturels énoncés par la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles du 20 octobre 2005 ».

En adoptant l'article 103 de la loi NOTRe, les parlementaires ont offert aux acteurs culturels une assise sur laquelle les politiques culturelles vont désormais pouvoir se développer en donnant une nouvelle place à chacun.

On constate en effet que la seule logique de l'offre culturelle (proposer des contenus à des publics) a montré ses limites en matière de démocratisation culturelle : les salles de spectacles, les médiathèques, les musées, n'ont jamais été aussi fréquentés... par les mêmes gens. Une partie de la population tourne le dos à des références culturelles qui ne lui conviennent pas. "Ce n'est pas fait pour moi".

Cette journée a pour objectifs :

- ▶ de sensibiliser élus et techniciens à la co-construction et la mise en œuvre de politiques culturelles locales basées sur la participation des habitants et les droits culturels,
- ▶ d'interroger les conditions de réussite d'une telle démarche

Inscriptions :

- ▶ Si vous êtes élu : www.aric.asso.fr
- ▶ Si vous êtes agent territorial : <https://inscription.cnfpt.fr> (Code stage : N1PAR)

Partenaires :

La Ville de LORIENT et ses partenaires du quartier de Kervénanec nous accueillent à la Balise - fabrique artistique et culturelle.

Cette journée est organisée avec le soutien de la FNCC (Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture) et de l'Observatoire des politiques culturelles (Grenoble).

Quelle lecture faire de l'article 103 de la loi NOTRe ?
Comment passer de "travailler pour des publics" à "construire avec des habitants" ? Quels pas de côté nécessaires dans le positionnement de chacun des acteurs concernés (élus, professionnels, artistes et habitants) ?
Comment redonner du souffle aux politiques culturelles locales ?

La participation des habitants à la construction et à la mise en œuvre des projets culturels est au cœur de ces questions. Elle peut prendre plusieurs formes complémentaires : participation à la création d'œuvres aux côtés d'artistes professionnels, participation aux choix de programmation des équipements culturels aux côtés des professionnels, co-construction et co-évaluation du projet politique. Elle fabrique de la citoyenneté culturelle...



I'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

- N°46** Les enfants, les jeunes et l'art : perspectives internationales. *Automne 2015*
- N°45** L'Inventaire général du patrimoine culturel : bilan d'une décentralisation. *hiver 2014-2015*
- N°44** Vie et statuts de l'artiste. *été 2014*
- HORS SÉRIE **N°5** La politique culturelle universitaire en question(s). *été 2014*
- N°43** Décentralisation et culture : vers un grand chambardement ? *hiver 2013*
- N°42** Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable. *été 2013*
- N°41** Art, culture et philosophie : matière à penser. *hiver 2012*
- N°40** La participation des habitants à la vie artistique et culturelle. *été 2012*
- N°39** Multidisciplinarité, interdisciplinarité, indisciplinarité.
Comment comprendre les tendances actuelles des arts ? *hiver 2011-2012*
- HORS SÉRIE **N°4** Politiques publiques, culture et territoires : quels nouveaux enjeux ? *juillet 2011*
- N°38** Ce que disent les artistes *hiver 2011*
- N°37** L'ère numérique : un nouvel âge pour le développement culturel territorial *hiver 2010*
- HORS SÉRIE **N°3** Art, culture et société de la connaissance *septembre 2010*
- N°36** La ville créative : concept marketing ou utopie mobilisatrice ? *hiver 2009-2010*
- N°35** Les rapports public/privé dans la culture ? *été 2009*
- HORS SÉRIE **N°2** Cinéma et audiovisuel : action publique et territoires *hiver 2009*
- N°34** Comment les métropoles font-elles vivre la culture ? *hiver 2008*
- HORS SÉRIE **N°1** Premières assises nationales des directeurs des affaires culturelles
des collectivités territoriales – les actes *hiver 2008*
- N°33** La culture populaire : fin d'une histoire ? *printemps 2008*

EN TÉLÉCHARGEMENT SUR LE SITE DE L'OPC :

- N°31** Éducation artistique et culturelle : perspectives internationales *hiver 2007*
- N°30** Les défis de la diversité culturelle – 2^e partie *été 2006*
- N°29** Les défis de la diversité culturelle – 1^{re} partie *hiver 2006*
- N°28** Compétences et modes d'action de l'État et des collectivités territoriales
en matière culturelle *été 2005*
- N°27** Décentralisation culturelle : nouvelle étape *hiver 2005*
- N°26** Ce que les artistes font à la ville *été 2004*
- N°25** Les politiques culturelles au tournant *hiver 2003-2004*
- N°24** Cultures d'Outre-mer : regards croisés *été 2003*
- N°23** Portrait d'un passeur culturel *hiver 2002-2003*
- N°22** Débattre de la culture, plus que jamais *printemps 2002*

L'Observatoire des politiques culturelles (OPC) est un organisme national, conventionné avec le Ministère de la Culture et de la Communication. Il bénéficie également du soutien de la Région Rhône-Alpes, du Département de l'Isère, de la Ville de Grenoble, de l'Université Pierre Mendès France et de l'IEP de Grenoble. Son projet se situe à l'articulation des enjeux artistiques et culturels et des politiques publiques territoriales, du local à l'international. Il accompagne les services de l'État, les collectivités territoriales – élus, responsables de services et d'équipements –, les acteurs artistiques et culturels dans la réflexion sur les politiques culturelles territoriales et leur mise en œuvre. Son positionnement singulier entre le monde de la recherche, de l'art et de la culture et des collectivités publiques lui permet d'être un interlocuteur pertinent pour éclairer la réflexion, suivre et impulser les innovations et le développement de l'action publique. À la fois force de proposition et d'analyse, l'OPC a acquis depuis sa création, en 1989, une expérience significative des politiques territoriales en Europe comme en région.

I'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

1, rue du Vieux-Temple 38 000 Grenoble
Tél. : +33 (0)4 76 44 33 26
Fax : +33 (0)4 76 44 95 00

Courriel : contact@observatoire-culture.net

Site : www.observatoire-culture.net

Président de l'association : Michel Fontès

Directeur de la publication : Jean-Pierre Saez

Rédactrice en chef : Lisa Pignot

Secrétariat : Hélène Monin, Samia Hamouda, Sylvie Lamy

Comité de rédaction : Pascale Ancel / Karine Ballon / Françoise Benhamou / Luis Bonet / Marie-Christine Bordeaux / Biserka Cvjeticanin / François Deschamps / Aurélie Doulmet / Michèle Ferrier-Barbut / Vincent Guillon / Bertrand Legendre / Cécile Martin / Raymonde Moulin / Philippe Mouillon / Bruno Péquignot / Élisabeth Renau / Ferdinand Richard / Guy Saez / Philippe Teillet / Emmanuel Wallon.

Iconographie de couverture : © Alice-Anne Jeandel

Conception graphique : pixelis-corporate.fr

Relecture et mise en page : Cnossos

Secrétariat de rédaction : Lisa Pignot, Aurélie Doulmet

Ont collaboré à ce numéro : Charles Ambrosino, Jérôme Binet, Catherine Bizouarn, Sébastien Boisseau, Laura Brochet, Alexandre Chemetoff, François Delarozière, Aurélie Doulmet, Sandrine Emin, Michèle Ferrier-Barbut, Marcel Freydefont, Emmanuelle Gangloff, Anne Gonon, Gêrôme Guibert, Vincent Guillon, Elsa Grzeszczak, Lazare Herson Macarel, Alice-Anne Jeandel, Frédéric Jessua, Chloé Langeard, Maud Le Floc'h, Cécile Martin, Xavier Massé, Jérémie Molho, Hêlène Monin, Hêlène Morteau, Christian Mousseau-Fernandez, Xavier North, Danielle Pailler, Emmanuel Parent, Samuel Périgois, Lisa Pignot, Julien Romelard, Jean-Pierre Saez, Dominique Sagot-Duvaurox, Maria Elena Santagati, Jean-Sébastien Steil, Caroline Urbain

Fabrication : Imprimerie du Pont de Claix

Tél. : 04 76 40 90 38

N°ISSN : 1165-2675

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2016

Architectes et urbanistes réfractaires Marcel Freydefont / **Les possibilités d'un « dépaysement »** entretien avec Alexandre Chemetoff / **Art et aménagement des territoires** entretien avec Maud Le Floc'h / **La scénographie urbaine, émergence d'une fonction** Emmanuelle Gangloff / **Du spectacle à l'aménagement urbain, des machines pour transformer la ville** entretien avec François Delarozière / **Du cluster culturel à la scène ? Glissements sémantiques dans le cas nantais** Jérémie Molho, Hélène Morteau / **Le Quartier de la Création à Nantes : un laboratoire des transformations des politiques urbaines** entretien avec Jean-Luc Charles / **Scènes, hors scènes, (non)publics : comment faire œuvre(r) ensemble artistes, professionnels de la culture, acteurs du champ social et citoyens ?** Danielle Païller, Caroline Urbain / **Les liens au public depuis une scène nationale** entretien avec Catherine Bizouarn / **Du hors-scène vers la scène : la musique jazz improvisée s'invite au salon** entretien avec Sébastien Boisseau / **« L'important c'est de participer », reste à savoir comment** Jérôme Binet / **Le Nouveau Théâtre Populaire : une utopie ?** entretien avec les comédiens du NTP / **Comment faire d'un festival un acteur permanent d'une scène urbaine ? L'exemple de Premiers Plans à Angers** entretien avec Xavier Massé / **Des scènes artistiques à l'épreuve de l'évaluation** Chloé Langeard / **Une fabrique d'histoires** Anne Gonon / **Décrypter, comprendre et maîtriser sa présence en ligne** Laura Brochet / **Culture, territoires et développement : des implications hétérogènes** Maria Elena Santagati



© Alice-Anne Jeandel

22 €

N° 47 HIVER 2016

Observatoire des politiques culturelles
1, rue du Vieux Temple, 38000 Grenoble
contact@observatoire-culture.net
Tél. +33 (0)4 76 44 33 26
Fax +33 (0)4 76 44 95 00
www.observatoire-culture.net

Ce numéro de *L'Observatoire* a reçu le soutien de :