

N° 40 ÉTÉ 2012

# L'Observatoire

## LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

De la participation Jean-Pierre Saez / Les arguments pour une culture publique Kevin V. Mulcahy / La participation des habitants à la vie artistique et culturelle Marie-Christine Bordeaux, Françoise Liot / Non, le « participant » n'est pas un amateur Marie-Madeleine Mervant-Roux / Pour un « théâtre autrement » au plus près des populations : décaler le quotidien Cyril Jaubert / L'expérience toulousaine de démarche consultative : un récit performatif ? Alain Lefebvre / Attention aux voisins. Pour une éthique des arts mitoyens Jean-Paul Rathier / Créer des théâtres à l'intérieur de l'homme Danielle Bellini / Villeneuve-sur-Lot. Participation et transversalité : au-delà d'une programmation, investir le territoire Dominique Monnoyeur, Serge Borrás / L'« œuvre participative » en droit d'auteur Xavier Daverat / Le patrimoine, possible champ du partage Jean Guibal / De la muséographie participative Jean-Claude Duclos / Co-construire une

Dossier coordonné par Marie-Christine Bordeaux et Françoise Liot

## LA PARTICIPATION DES HABITANTS À LA VIE ARTISTIQUE ET CULTURELLE

OBSERVATOIRE  
DES  
POLITIQUES  
CULTURELLES  
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

## SOMMAIRE

### ÉDITO (1 – 2)

p.1 : Jean-Pierre Saez  
**De la participation**

### DÉBAT (3 – 6)

p.3 : Kevin V. Mulcahy  
**Les Arguments pour une culture publique**

## LA PARTICIPATION DES HABITANTS À LA VIE ARTISTIQUE ET CULTURELLE

### DOSSIER (7 – 77)

Un dossier coordonné par **Marie-Christine Bordeaux** et **Françoise Liot**

p.7 : Marie-Christine Bordeaux, Françoise Liot  
**Introduction au dossier**

p.13 : Marie-Madeleine Mervant-Roux  
**Non, le « participant » n'est pas un amateur**

p.16 : Cyril Jaubert  
**Pour un « théâtre autrement » au plus près des populations :  
décaler le quotidien**

p.20 : Alain Lefebvre  
**L'expérience toulousaine de démarche consultative :  
un récit performatif ?**

p.25 : Jean Paul Rathier  
**Attention aux voisins. Pour une éthique des arts mitoyens**

p.30 : Danielle Bellini  
**Créer des théâtres à l'intérieur de l'homme**

p.35 : Serge Borrás, Dominique Monnoyeur  
**Villeneuve-sur-Lot. Participation et transversalité :  
au-delà d'une programmation, investir le territoire**

p.38 : Xavier Daverat  
**L'« œuvre participative » en droit d'auteur**

p.43 : Jean Guibal  
**Le patrimoine, possible champ du partage**

p.45 : Jean-Claude Duclos  
**De la muséographie participative**

p.50 : Olivier Cogne  
**Co-construire une muséographie.  
L'exemple du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère**

p.53 : Philippe Mouillon  
**De la désorientation**

p.55 : Annie Agopian  
**Conduire à l'émancipation.  
« L'art est une turbulence, un éveilleur qui met en branle la pensée »**

p.58 : Theresa Schmitz  
**« Nous sommes allés à l'Opéra pour donner un spectacle ».  
Les productions participatives pour et avec le jeune public en Europe.**

p.62 : Sarah Montero  
**Logique d'accessibilité et enjeux participatifs :  
l'exemple des *Parcours de découvertes culturelles***

p.67 : Patricia Balletti, Marie Camoin  
**Un quartier au cœur du théâtre**

p.70 : Nicolas Loubet  
**Les communautés émergentes de la culture scientifique et technique**

p.73 : Geneviève Goutouly-Paquin, Claude Paquin  
**La participation des habitants dans les études commanditées**

### BIBLIO (78 – 86)

p.78 : François Deschamps, Alain Lefebvre  
Chronique de l'ouvrage **Le fil de l'esprit. Augustin Girard, un parcours  
entre recherche et action**, Guy Saez (dir. Scientifique), Geneviève  
Gentil, Michel Kneubühler (coord.)

p.80 : Martial Gabillard  
Chronique de l'ouvrage **René Rizzardo et l'invention de l'Observatoire  
des politiques culturelles, 1988-2002**, Pierre Moulinier

p.82 : Elizabeth Auclair  
Chronique de l'ouvrage **Culture et développement durable. Il est temps  
d'organiser la palabre...**, Jean-Michel Lucas

p.84 : Emmanuel Wallon  
Chronique de l'ouvrage **Pour une histoire des politiques culturelles dans  
le monde**, Philippe Poirier

### SYNTHÈSES D'ÉTUDES (87 – 102)

p.88 : Mariette Sibertin-Blanc, Cécile Martin, Samuel Périçois  
**Les agences départementales au cœur de la vie culturelle territoriale.  
L'exemple de la Mission départementale de la Culture de l'Aveyron**

p.94 : Pierre Le Quéau, Vincent Guillon  
**Les pratiques culturelles dans la communauté urbaine de Lille :  
la métropolisation en marche**

# DE LA PARTICIPATION

Depuis un certain nombre d'années, la question de la participation des habitants à la vie artistique et culturelle revient de manière plus insistante dans de nombreuses discussions, séminaires et rencontres évoquant les finalités de l'action artistique et culturelle. Mais le débat qu'appelle ce vaste sujet, régulièrement remis à l'ordre du jour depuis... plusieurs décennies, a-t-il vraiment eu lieu ?

L'histoire des politiques culturelles, y compris dans leur période actuelle, montre que les arguments s'entrechoquent parfois au détriment d'une intelligence plus globale des différentes manières de vivre sa relation à l'art et à la culture.

Le vocabulaire même pour évoquer cette relation a connu des inflexions sensibles. Il ne s'agit plus seulement d'élargir l'*accès à la culture* et aux biens culturels – il s'agit aussi de cela – mais plus généralement de reconnaître les droits culturels dans une large acception de cette notion.

C'est ainsi que se construit la transition du principe du droit à la culture à celui de droits culturels. Ceux-ci ont vocation à sécuriser les choix culturels de tout individu, de toute association ou groupe, en toute liberté, dès lors qu'ils respectent les droits fondamentaux de l'être humain tels qu'ils sont codifiés dans les conventions internationales. Dans cette perspective, il importe d'identifier, de comprendre, de reconnaître les différentes façons de nouer un lien avec ce que l'on nomme la culture de manière générique. Les droits culturels sont censés faire partie intégrante des droits de l'être humain. Entrent alors dans cette catégorie le droit de prendre part de quelque manière que ce soit à la vie culturelle aussi bien que celui de bénéficier de la protection des intérêts moraux et matériels des œuvres dont on est l'auteur. Les droits des minorités, des langues, des peuples menacés aussi bien que les droits de culte ou le droit à l'information sont partie prenante de la même catégorie. Ainsi les droits culturels décrivent un ensemble de droits universels mais le questionnement auquel ils renvoient varie fortement d'une région du monde à l'autre.

Autrement dit, le débat sur la participation des habitants à la vie artistique et culturelle n'est pas un débat franco-français. Il trouve son écho en bien des endroits du monde. Les publications sur le sujet en Europe, dans les Amériques, en Afrique se sont multipliées ces dernières années. Cependant, si l'un des enjeux de cette discussion consiste à dépasser les limites de l'esprit académique, il est tout aussi essentiel de ne pas tomber dans le piège du relativisme intégral. Les problèmes qu'elle soulève doivent par conséquent être clairement contextualisés.

La notion de droits culturels sollicite une ouverture d'esprit quant à la façon d'aborder la participation à la vie artistique et culturelle. Pour autant, il convient de discerner les problématiques et d'adapter les réponses. Ainsi les pratiques amateurs, longtemps tenues aux franges des politiques culturelles gagnent de plus en plus clairement leur place dans leur espace symbolique. Mais leur accompagnement exige une bonne dose de jugement pour distinguer ce qui relève d'un accompagnement du service public de ce qui échoit à la seule société civile ou aux individus de manière autonome. Par ailleurs, il existe différentes formes d'amateurat et il ne s'agit pas de tout traiter de manière uniforme, même s'il faut interroger les valeurs qui inspirent nos manières de faire. Enfin, pratiques amateurs et activités professionnelles ne sont pas du même ordre. Les réponses à leur apporter doivent tenir compte de leurs contraintes respectives.

L'idée de participation suppose une forme d'engagement. Mais comment « mesurer » celui-ci ? Peut-on en décider la gradation, d'une forme présumée passive à une forme qui serait plus active ? Aller au concert, visiter une exposition est déjà une forme de participation. On peut être spectateur, se situer dans une posture de contemplation et se sentir profondément impliqué dans sa relation à l'art. D'autres façons de prendre part à la vie artistique et culturelle se développent, que ce soit à travers l'éducation artistique et culturelle, les pratiques amateurs, les pratiques numériques, des démarches de création plus ou moins participatives ou par des comportements contributifs aux débats culturels. De ce point de vue, artistes et institutions n'ont cessé de faire preuve de créativité, les un élargissant leur gamme de pratiques, les autres ouvrant, par exemple, leurs scènes aux danseurs de rue qui utilisaient le parvis du théâtre comme d'un espace de répétition. Comment interpréter cette ouverture ? Simple stratégie occupationnelle ou témoignage d'une évolution des valeurs ? Le fait est que les idées bougent, à condition de créer les conditions du dialogue. Relevons aussi combien l'espace public ouvert est devenu une scène artistique toujours plus prisée. Paradoxalement, cette ouverture de l'art sur la place, dans la rue, ne poursuit-elle pas le vœu – l'illusion ? – d'un art sans médiation ?

Dans un autre registre, les potentialités d'internet conduisent de plus en plus d'utilisateurs à se comporter en créateurs individuels et collectifs, *via* des réseaux sociaux diversifiés. Ils se veulent inventifs, contributifs. Ils ont la possibilité d'échanger, de produire, de valoriser, de distribuer leurs œuvres en demeurant de purs amateurs ou pour certains en se frayant, de manière très autodidacte, une voie vers des formes de professionnalisation.

L'une des questions posées par ce mouvement de fond est celle de l'appropriation de son rapport au monde, et donc notamment à l'art et à la culture dans la mesure où ils suscitent des lieux et des moments de sociabilité où la recherche de l'autre et l'affirmation de soi constituent deux tendances complémentaires et somme toute paradoxales. Le défi à relever est autant individuel que collectif : re-créer constamment les conditions d'une culture choisie, consciente, et non d'une culture subie.

Le besoin d'expressivité et d'expression se traduit de multiples façons. Le souci d'être *et* d'être ensemble est au cœur de la participation "affirmative". D'où l'appel à la reconnaissance qu'elle renvoie. En outre, on peut lire en elle une volonté de manifester son existence, d'échapper au rouleau compresseur de l'uniformisation des goûts et des valeurs, dans un monde qui tend à faire plus de place à l'individu-consommateur qu'à l'individu-sujet.

La culture a toujours été le lieu du débat public. Ce qui se joue aujourd'hui dans l'espace culturel n'est rien d'autre que le reflet d'une demande d'approfondissement des règles du jeu de la démocratie. Au demeurant, l'idée de décentralisation participe de ce processus historique tout comme la problématique de la gouvernance cherche à traduire l'idée que la décision publique ne peut se construire que dans la recherche de solutions convergentes. Saisis par ce mouvement de fond, les pouvoirs locaux organisent de plus en plus de concertations cherchant à mêler professionnels, créateurs, associations et habitants, tout comme les acteurs eux-mêmes se réunissent en réseaux et autres forums. Une nouvelle page d'histoire de la citoyenneté culturelle est-elle en train de s'élaborer ? Dans le monde marchandisé, individualisé et accéléré qui est le nôtre, comment devons-nous nous mobiliser pour penser un nouvel acte culturel, qui fasse toute sa place au rêve, et qui se méfie des illusions, des certitudes, des choix univoques et des anathèmes ? Pour avancer dans ce sens, la seule équation pertinente – nous l'affirmons ici comme une conviction – est celle qui cherche à concilier, conjuguer, hybrider des principes fondamentaux, parfois caricaturés ou opposés de manière simpliste : démocratisation *et* démocratie culturelle.

*Jean-Pierre Saez*

# LES ARGUMENTS POUR UNE CULTURE PUBLIQUE<sup>1</sup>

Kevin V. Mulcahy

**Il est clair que la nécessité sans cesse croissante d'obtenir des revenus d'activités – par exemple au moyen de concerts pop, de présentations à grand déploiement et d'activités auxiliaires comme les galas privés et les boutiques de cadeaux – détourne inévitablement les institutions culturelles de leur but premier qui est de servir l'intérêt public.**

En général, ces institutions accomplissent leur mission en favorisant l'excellence artistique et la diversité esthétique sans être obnubilées par la rentabilité et la popularité. C'est en ce sens qu'il existe une politique culturelle publique, afin d'atténuer les distorsions dans les représentations et les déficiences des présentations, lorsque celles-ci sont associées à un système culturel exclusivement déterminé par le marché. Afin de compenser la mise en marché de la culture dans le monde du spectacle, les politiques de démocratie culturelle et de démocratisation de la culture formulent publiquement leur expertise culturelle. En résumé, le financement public permet à davantage de sphères de discours d'exister, et donc donne aux voix les plus marginalisées davantage de possibilités de se faire entendre que ne le ferait une culture exclusivement privatisée.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler d'ores et déjà qu'il existe un certain nombre de présupposés excessivement optimistes

au sujet des bénéfiques qui seraient censés s'accroître du fait d'une approche plus « entrepreneuriale » de l'administration des arts et de la culture. Il y a des avantages certains à ce que les entreprises culturelles adoptent les modèles du secteur privé pour une meilleure budgétisation et un meilleur marketing institutionnel (Rentschler et Guersen, 2001 et 2002, Rentschler, 2002). Cependant, nous soulignerons ici qu'il existe un certain nombre d'exemples des « pires cas » d'acceptation sans condition des promesses de la privatisation et d'une mise en œuvre erronée de la gestion entrepreneuriale (Mulcahy, 2003).

## LE SYSTÈME UNIQUE DU MÉCÉNAT AMÉRICAIN

Premièrement, l'importance de la philanthropie dans le système américain de mécénat culturel n'est pas forcément reproductible ailleurs. Une étude récente des schémas de donation en dehors des États-Unis

indique un phénomène plus largement observé par ailleurs, à savoir que la vigueur de la philanthropie ne dépend pas uniquement du code d'imposition. Elle implique des attitudes plus générales voulant que la philanthropie privée s'oppose aux dépenses publiques dans le soutien qu'elle apporte au bien public. Cette découverte corrobore l'observation de Mark Schuster (1989), à savoir que les modifications apportées au code d'imposition pour favoriser la philanthropie n'atteignent pas nécessairement leur but. Une nation doit avoir une culture du don pour que la philanthropie y ait une présence significative.

## LES EFFETS MERCANTILISTES DU SYSTÈME AMÉRICAIN

Deuxièmement, si les revenus d'activités deviennent une fin en soi, le mercantilisme risquera indéniablement de dicter les décisions esthétiques des entreprises culturelles à but non lucratif.

“ Il n’est pas sans intérêt de rappeler qu’il existe un certain nombre de présupposés excessivement optimistes au sujet des bénéfiques qui seraient censés s’accroître du fait d’une approche plus "entrepreneuriale" de l’administration des arts et de la culture. ”

Accorder trop d’importance aux revenus d’activités dans le secteur culturel à but non lucratif présente d’évidentes limites. Aux États-Unis, on assiste à l’apparition d’un nombre croissant d’expositions « de grande envergure », qui se concentrent essentiellement sur l’impressionnisme, le postimpressionnisme et l’égyptologie, ou qui ont une approche du type « Les trésors de... ». Il est incontestable que de telles expositions présentent des chefs-d’œuvre du monde de l’art, mais elles le font en général sur un mode résolument spectaculaire. De même, les arts de la scène tendent forcément à programmer des œuvres à « succès garanti » – c’est-à-dire les œuvres que préfèrent traditionnellement leurs souscripteurs – pour plaire à leurs publics habituels et à leurs donateurs (McCarthy, 2001, p.96). Les œuvres contemporaines, autant que celles « réputées difficiles », sont moins susceptibles d’être montrées de peur d’offenser la masse des souscripteurs, de s’aliéner de nouveaux membres potentiels et de dissuader les dons privés et le mécénat d’entreprise.

En analysant la liste des opéras présentés en Amérique du Nord au cours des années 1990, l’économiste culturel Richard Heilbrun a démontré le déclin significatif de la diversité du répertoire de l’opéra aux États-Unis, sans qu’au même moment ce déclin se soit produit au Canada (Heilbrun, 2001). De plus,

le rapport de la RAND Corporation sur l’état des arts de la scène aux États-Unis émettait l’observation suivante : « Bien que plusieurs explications soient possibles, les résultats d’Heilbrun corroborent l’idée que les compagnies d’opéra aux États-Unis ont orienté leurs programmations vers un répertoire plus populaire, moins exigeant, pour répondre au changement des schémas de financement. Au Canada, où le financement public de l’opéra est bien plus généreux, ce glissement ne s’est pas produit. » (traduit de McCarthy, 2001, p. 96).

Il est clair que la relation entre la diversité du répertoire et le financement public, d’une part, et la philanthropie en tant que source principale de soutien, d’autre part, mérite d’être analysée plus en profondeur. Cependant, il suffit de comparer l’étendue et la diversité de ce que présente le Staatsoper de Vienne (une institution d’État) avec le répertoire bien plus limité de son plus proche homologue américain, le Metropolitan Opera, qui dépend des ventes de billets et de la philanthropie.

### LE MÉCÉNAT D’ENTREPRISE : DE LA PUBLICITÉ

Troisièmement, le mécénat d’entreprise est de la publicité, pas de la philanthropie.

Lorsqu’une entreprise fait un don charitable, elle se pose en membre responsable de la communauté qui agit comme un philanthrope en accordant quelques-uns de ses bénéfiques à un organisme culturel. D’un autre côté, le mécénat d’entreprise provient des budgets de marketing et de publicité qui relèvent des relations publiques de l’entreprise (Dorfman, 1998, p.51). Un don philanthropique est versé à un organisme culturel en tant qu’institution ; le mécénat d’entreprise, par contre, s’associe à une production particulière, à certaines séries de représentations ou d’expositions. Dans le premier cas, l’organisme culturel remercie l’entreprise philanthrope en même temps que tous les autres donateurs ; dans le second cas, la visibilité du logo de l’entreprise dans tout ce qui est imprimé ou publicisé revêt une importance capitale. Le mécénat d’entreprise est considéré par les institutions culturelles comme un revenu d’activités puisque, contrairement à la philanthropie, il implique une relation de compensation.

Il n’est pas étonnant que les entreprises préfèrent s’associer aux productions et aux expositions « populaires », c’est-à-dire celles qui drainent le public le plus nombreux. Dans la mesure où leurs budgets le leur permettent, les organisations artistiques recherchent de plus en plus les stratégies où figurent des vedettes qui leur assureront des succès de box-office et les « grands spectacles » à

succès garanti pouvant être le plus largement publicisés (McCarthy, 2001, p.95). Il est compréhensible qu'une entreprise qui se fait mécène veuille atteindre le plus large public possible et toucher les segments de population correspondant à ses impératifs de marketing, qui seront ravis de voir leurs spectacles préférés et familiers. On présume que la satisfaction du public rejaillira sur les bénéfices de l'entreprise. Dans cette quête du plus grand succès possible, on recherche ce qui est sûr et familier, en évitant ce qui est risqué ou trop novateur ; par exemple, on préférera l'impressionnisme au maniérisme, *La Bohème* à *Lulu*.

Au cours des dernières années, les radios publiques américaines ont quasiment renoncé à la musique classique à la suite d'études de marché indiquant que les informations et les nouvelles « sont ce qui attire le public et ses contributions, tandis que la musique classique tend à dissuader les auditeurs potentiels » (*New York Times*, 5 février 2002). La radio non commerciale de Denver, KCFR (qui, comme la grande majorité, est à but non lucratif et financée par ses auditeurs), a utilisé des recherches menées auprès

de son public pour découvrir comment faire en sorte que ses auditeurs des informations matinales restent à l'écoute du programme de musique classique qui suivait. Selon le *U.S. News and World Reports*, il paraît souhaitable que les programmes classiques « [...] diffusent des morceaux choisis du genre « pastoral » – choix mélodiques légers, aériens – en rotation rapide, et qu'ils évitent les morceaux dissonants. Les listes de diffusion [devraient être] remplies d'extraits symphoniques enlevés, tandis que les voix et les cordes – voire parfois des œuvres standard comme les quatuors de Beethoven ou les sonates de Bach – [devraient être] plus rares (Koerner, 1998). »

## LA PRIVATISATION OU LE DARWINISME CULTUREL

Quatrièmement, sans financement public, le darwinisme culturel est inévitable.

Les organismes culturels sont de plus en plus incités à développer des innovations susceptibles d'augmenter leurs revenus non gouvernementaux sans compro-

mettre leurs standards esthétiques. De fait, pour la plupart des organismes culturels, les compromis esthétiques sont inévitables dans un environnement soumis au marché. Cependant, seuls les organismes les plus solides auront la possibilité d'investir dans des acteurs vedettes, des productions rentables et la publicité pour réussir dans le monde du spectacle. « Dans le but d'attirer un large public, les organismes doivent investir massivement dans la publicité et le marketing. Mais se reposer de plus en plus sur le marché coûte cher : il faudra dépenser plus d'argent pour le marketing, les spectacles clinquants et les programmes constellés de vedettes. En retour, cette stratégie exige un public de plus en plus large pour soutenir cette augmentation des coûts, et ainsi de suite – ce qui crée une spirale ascendante d'augmentation des publics et des budgets. Comme dans les entreprises vouées à la rentabilité, dans un tel environnement, seules les entreprises les plus fortes survivront. » (traduit de McCarthy, 2001, p.95).

Corroborant ce que suggère ce darwinisme organisationnel, l'étude, mentionnée plus haut, effectuée par la RAND Corporation sur les arts de la scène aux États-Unis, reconnaît que certaines productions pourront probablement s'adapter sans renoncer notablement à leur mission. Il s'agit des petits groupes d'amateurs qui reposent presque exclusivement sur le bénévolat. Ces groupes d'amateurs n'ont pas de personnel salarié ni de bureaux, et elles donnent leurs représentations dans des locaux mis à leur disposition par des églises ou des écoles. De plus, un grand nombre de ces groupes de bénévoles des arts de la scène se vouent aux formes d'art expérimentales ou à celles qui se fondent sur les cultures non majoritaires « sont fortement opposés à l'idée de conformer leurs programmes aux vœux de la majorité, ce qui leur serait pourtant nécessaire pour attirer des publics plus larges et plus diversifiés » (traduit de McCarthy, 2001, p.102).

D'un autre côté, ce sont les organismes d'arts de la scène de taille moyenne qui risquent d'avoir l'avenir le plus sombre.

“ Les œuvres contemporaines, autant que celles "réputées difficiles", sont moins susceptibles d'être montrées de peur d'offenser la masse des souscripteurs, de s'aliéner de nouveaux membres potentiels et de dissuader les dons privés et le mécénat d'entreprise. ”

L'étude RAND fait remarquer que le déclin des financements publics et de la philanthropie incitera ces organismes à présenter des programmes plus traditionnels et des œuvres artistiques convenant plutôt à la majorité, afin de conserver leur public en misant sur le fait qu'ils pourront ainsi attirer de nouveaux spectateurs. Cependant, « puisque la plupart [des institutions] sont dépourvues des ressources qui leur permettraient d'investir dans de grands spectacles [...] on ne sait comment elles pourront rivaliser avec des institutions mondialement reconnues et regorgeant de célébrités, situées dans les plus grands régions métropolitaines » (traduit de McCarthy, 2001, p.105).

## CONCLUSION

Il ne faut pas oublier que ces institutions de taille moyenne constituent les fondations de l'infrastructure culturelle de la nation. En tant que garantes de la diversité culturelle, elles sont les terrains d'entraînement des grands artistes de demain, des lieux d'expérimentation artistique, des points centraux du développement de la fierté communautaire et les symboles de l'excellence culturelle. Ces organisations artistiques de taille moyenne ont un rôle vital à jouer dans la mosaïque artistique de n'importe quel pays. Les possibilités de revenus d'activités étant très limitées à l'avenir, voire contre-productives à long terme, les institutions culturelles de taille moyenne doivent plaider pour une augmentation, ou au moins une stabilisation, des largesses publiques et privées si elles veulent survivre en tant que valeur communautaire.

Malgré son pessimisme à propos de l'aptitude des institutions artistiques de petite et moyenne taille à attirer les dons privés, David Fishel formule un truisme

particulier à la philanthropie : « Les gens donnent aux causes qui les touchent directement ou indirectement ou qui sont liées aux valeurs et aux croyances auxquelles ils tiennent le plus. Puisque les organisations artistiques mettent l'accent sur l'attractivité émotionnelle et les valeurs exprimées par les arts, elles ne peuvent qu'attirer un maximum de dons philanthropiques. » (Fishel, 2002, p.14).

On peut évoquer cette même pierre angulaire des valeurs au sujet des gouvernements lorsqu'ils prennent leurs décisions relativement au financement des arts et de la culture. Le critique de théâtre Michael Phillips nous le rappelle avec insistance : « Il ne s'agit que d'argent bien dépensé, le fait de financer généreusement les objectifs culturels de notre pays, cela fait partie de toute idée raisonnable de ce qu'est une bonne société » (*Los Angeles Times*, 15 juillet 2001). En résumé, si l'on considère qu'ils font progresser les occasions de dialogue civique, les investissements dans le domaine des arts relèvent du bon sens politique.

Pour tout cela, il paraît nécessaire de clarifier certains des points de vue intellectuels qui sous-tendent la plupart des arguments exposés ici. L'idéologie du marché a régné de manière quasiment incontestée dans la politique publique américaine, surtout durant les trois dernières décennies, et elle a fini par atteindre le rang de sagesse conventionnelle. L'hyperpuissance de cette idéologie a concédé au marché le rôle de déterminer non seulement la répartition des biens, mais aussi celle des valeurs, y compris les valeurs culturelles. Le présupposé concomitant est de croire que la privatisation entraîne nécessairement une plus grande possibilité de choix personnels ainsi qu'une meilleure efficacité. En un sens, le but de cette discussion est de remettre en question certains de ces présupposés

et de réaffirmer l'importance de l'intérêt public en matière de politique culturelle.

**Kevin V. Mulcahy**

professeur de sciences politiques,  
Louisiana State University, Baton Rouge, Louisiana

## BIBLIOGRAPHIE

- Dorfman, Marc (1998). « Patronage Made in the USA ». Communication présentée au symposium « The Festival in the 21st Century ». New York, NY.
- Fishel, David (2002). « Australian Philanthropy and the Arts : How Does It Compare ? » *International Journal of Arts Management*, 4, 2, pp. 9-15.
- Heilbrun, James (2001). « Empirical Evidence of a Decline in Repertory Diversity Among American Opera Companies 1991/92 to 1997/98 ». *Journal of Cultural Economics*, 25, 1, pp. 63 – 72.
- Koerner, Brendan I. (1998). « Eine Kleine NachtMuzak ». Dans *U.S. News & World Report*, 6 avril.
- *Los Angeles Times*, 15 juillet 2001.
- McCarthy, Kevin F. (2001). *The Performing Arts in a New Era*. Santa Monica, RAND.
- Mulcahy, Kevin V. (2003). « Entrepreneurship or Cultural Darwinism ? » *Journal of Arts Management, Law, and Society*, 3, 4, pp. 32-35.
- *New York Times*, 5 février 2002.
- Rentschler, Ruth (2002). *The Entrepreneurial Arts Leader : Cultural Policy, Change and Reinvention*. Brisbane, University of Queensland Press.
- Rentschler, Ruth, et Gus M. Guersen (2001). « Unlocking Art Museums : Myths and Realities in Annual Report Analysis ». *International Journal of Arts Management*, 2, 1, pp. 19-21.
- Rentschler, Ruth, et Gus M. Guersen (2002). « Is Creativity a Matter for Cultural Leaders ? » *International Journal of Arts Management*, 3, 3, pp. 13-24.
- Schuster, J. Mark Davidson (1989). « The Search for International Models : Results from Recent Comparative Research in Arts Policy ». Dans Milton C. Cummings Jr., et J. Mark Davidson Schuster (dir.), *Who's to Pay for the Arts ?* New York, American Council for the Arts.

### Les Arguments pour une culture publique

#### NOTE

1- Adapté de « La politique culturelle dans le système américain : des dangers de la privatisation » in Diane Saint-Pierre et Claudine Audet (dir.), *Tendances et défis des politiques culturelles : cas nationaux en perspective*. France - Angleterre - États-Unis -

Allemagne - Belgique - Suisse - Suède - Québec - Pays de Galles et Écosse - *Les organisations internationales*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010: 89-130. Recherches supplémentaires complétées par mon assistante, Kate Youngblood.

# LA PARTICIPATION DES HABITANTS À LA VIE ARTISTIQUE ET CULTURELLE

Un dossier coordonné par **Marie-Christine Bordeaux** et **Françoise Liot**

**La participation des citoyens à la vie publique correspond à un changement de référentiel des politiques publiques aux niveaux national et local. Dans notre esprit, l'habitant n'est pas seulement un usager, un public potentiel, mais est également un citoyen susceptible de s'engager dans la vie culturelle locale dans toutes ses dimensions. L'idée que celles-ci ne peuvent plus être produites par le haut gagne du terrain, et la concertation occupe désormais une place centrale dans tous les champs de la vie publique. Comme le développe Sandrine Rui dans son ouvrage *La démocratie en débat. Les citoyens face à l'action publique*, il s'agit d'articuler expression individuelle et intérêt général et de retrouver un mode de légitimation de l'action publique en reconnaissant les compétences de la plus grande diversité d'acteurs.**

De ce point de vue, la participation correspond à une volonté de renouvellement des normes démocratiques. Elle procède à la fois d'un pragmatisme dans la prise de décision en étant au plus proche du terrain et d'une volonté de mettre à plat les divergences inhérentes à toute démocratie en visant le dépassement des conflits. Comment le champ culturel s'empare-t-il de ce changement de paradigme ? Comment intègre-t-il les nouvelles normes d'action qui résultent de l'institutionnalisation de la participation dans la vie démocratique ? En quoi des données contextuelles propres au champ culturel, telles que la crise du système culturel mis en place depuis Malraux, la contestation de ce système par les acteurs de terrain et au sein même de l'appareil d'État, ou les mutations de la représentation des publics dans les discours institutionnels, entrent-elles en résonance avec des mutations profondes dans les attentes des citoyens vis-à-vis du fonctionnement de la démocratie et des changements marginaux, mais significatifs, dans les procédures concrètes de la vie démocratique ?

## LES ENJEUX DE LA RÉFÉRENCE À LA DÉMOCRATIE PARTICIPATIVE

Il faut tout d'abord noter que la recherche de la participation n'est pas nouvelle. Les tentatives pour relier l'art et la vie comme

p.7 :  
**Marie-Christine Bordeaux, Françoise Liot**  
Introduction au dossier

p.13 :  
**Marie-Madeleine Mervant-Roux**  
Non, le « participant » n'est pas un amateur

p.16 :  
**Cyril Jaubert**  
Pour un « théâtre autrement » au plus près des populations : décaler le quotidien

p.20 :  
**Alain Lefebvre**  
L'expérience toulousaine de démarche consultative : un récit performatif ?

p.25 :  
**Jean Paul Rathier**  
Attention aux voisins. Pour une éthique des arts citoyens

p.30 :  
**Danielle Bellini**  
Créer des théâtres à l'intérieur de l'homme

p.35 :  
**Serge Borrás, Dominique Monnoyeur**

Villeneuve-sur-Lot. Participation et transversalité : au-delà d'une programmation, investir le territoire

p.38 :  
**Xavier Daverat**  
L'« œuvre participative » en droit d'auteur

p.43 :  
**Jean Guibal**  
Le patrimoine, possible champ du partage

p.45 :  
**Jean-Claude Duclos**  
De la muséographie participative

p.50 :  
**Olivier Cogne**  
Co-construire une muséographie. L'exemple du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère

p.53 :  
**Philippe Mouillon**  
De la désorientation

p.55 :  
**Annie Agopian**  
Conduire à l'émancipation. « L'art est une turbulence, un éveillé qui met en branle la pensée »

p.58 :  
**Theresa Schmitz**  
« Nous sommes allés à l'Opéra pour donner un spectacle ». Les productions participatives pour et avec le jeune public en Europe.

p.62 :  
**Sarah Montero**  
Logique d'accessibilité et enjeux participatifs : l'exemple des Parcours de découvertes culturelles

p.67 :  
**Patricia Balletti, Marie Camoin**  
Un quartier au cœur du théâtre

p.70 :  
**Nicolas Loubet**  
Les communautés émergentes de la culture scientifique et technique

p.73 :  
**Geneviève Goutouly-Paquin, Claude Paquin**  
La participation des habitants dans les études commanditées

# “ Les formes actuelles de la participation interrogent autrement la sphère culturelle, non pas seulement dans le cadre d’un discours artistique articulé à un discours militant, mais aussi dans celui d’une rencontre avec la politique comme pratique, comme façon d’envisager le lien aux publics, reconfigurés en citoyens. ”

celle de Robert Filliou ou du mouvement Fluxus, mais aussi l’art comme agitateur social, comme porteur de transformations sociales qui traverse la démarche d’Armand Gatti ou du Théâtre Forum sont, dès les années soixante, des manières de solliciter, souvent de façon militante, la participation. Toutefois, les formes actuelles de la participation interrogent autrement la sphère culturelle, non pas seulement dans le cadre d’un discours artistique articulé à un discours militant, mais aussi dans celui d’une rencontre avec la politique comme pratique, comme façon d’envisager le lien aux publics, reconfigurés en citoyens. Ces nouveaux référentiels occupent un espace politique laissé, sinon vacant, du moins ouvert par l’affaiblissement de l’idéal de démocratisation culturelle, dont la réalisation se fait attendre, et qui est fortement mis en doute au fur et à mesure des résultats d’enquêtes menées régulièrement sur les pratiques culturelles des Français. De plus en plus, le rôle prescripteur des institutions culturelles, agents privilégiés de la démocratisation de la culture légitime est remis en question, ainsi que leur capacité à définir la valeur et la légitimité de ces choix.

Cependant, alors que le secteur culturel est traditionnellement structuré, en tant que champ de forces en présence, par

une opposition entre démocratisation et démocratie culturelle, c’est-à-dire entre des modèles contraires, voire antagonistes, de politique culturelle, force est de reconnaître que la notion de démocratie culturelle reste, encore aujourd’hui, en dehors du référentiel traditionnel des politiques culturelles : la démocratie culturelle fait l’objet de discours et de pratiques qui se situent majoritairement dans le secteur de l’Éducation populaire et de l’animation socioculturelle, et sert de vecteur, en tant que notion structurante sur le plan politique, à des revendications formulées à l’extérieur du système culturel et souvent contre celui-ci. L’intégration des normes de la démocratie participative dans la culture se heurte donc à une spécificité : le modèle de démocratisation culturelle imposé depuis plus de cinquante ans (entendue comme la facilitation de la diffusion de la culture légitime) non seulement n’a jamais intégré la notion de participation, mais a constitué un élément important du vaste mouvement qui a transformé le « peuple » en « public », c’est-à-dire les acteurs possibles de la vie culturelle en destinataires de celle-ci. Ce faisant, ont été éliminés de la politique culturelle certains acteurs majeurs de la vie culturelle, tels les amateurs. Pour le dire rapidement, bien que l’opposition entre démocratisation et démocratie

culturelles soit de plus en plus jugée dépassée et contre-productive, elle reste encore largement structurante, alors que paradoxalement les acteurs culturels font preuve d’une certaine ignorance ou d’un déficit de réflexions et de pratiques liées à la notion de démocratie culturelle.

Jusqu’à présent, la politique culturelle est pensée en France comme une politique de l’art avec l’idée sous-jacente que les artistes sont les principaux acteurs des missions de service public culturel. Cette politique est marquée par la tension entre un discours où domine l’impératif de démocratisation de la culture et une action publique très fortement orientée vers le soutien aux artistes et aux porteurs de projets artistiques. Ces acteurs culturels se sentent souvent garants de la construction de l’intérêt général. C’est sans doute pour cela que la question de la participation, comme nous l’avons constaté en faisant l’état des lieux des pratiques actuelles, se joue le plus souvent dans le domaine artistique. On assiste ainsi à une sorte de déplacement de la question politique vers le champ de l’art : les dispositifs participatifs se développent de manière significative dans des entreprises artistiques, tandis que la participation citoyenne dans la vie publique culturelle reste, à quelques exceptions près, une vue de l’esprit. Si cela renvoie aux rapports entretenus en France

entre champ politique et champ artistique, la thématique de la participation est aussi un moyen de maintenir la négociation avec le politique. En effet, dans un contexte de questionnement de l'institution culturelle dans ces missions, alors que celle-ci a longtemps protégé l'artiste et sa revendication légitime d'autonomie et de liberté, le champ culturel est de plus en plus traversé par des enjeux exogènes, non culturels, que les artistes ne peuvent que subir s'ils ne s'en emparent pas. On assiste ainsi à une réinterprétation de ces problématiques, notamment celle du lien au public, par des formes artistiques et par des expériences de type esthétique.

## LES TROIS FORMES DE LA PARTICIPATION DANS L'ART ET LA CULTURE

Les pratiques qui se réclament, de manière plus ou moins directe, de la participation, peuvent être regroupées selon trois dimensions : les formes délibératives et argumentatives, les formes dialogiques et les formes esthétiques.

Les formes délibératives et argumentatives désignent les nombreux forums, états généraux, assises, grands entretiens, débats nationaux ou locaux qui se sont multipliés depuis le débat national sur l'avenir du spectacle vivant (2003-2004) ; on peut en mesurer les différentes dimensions territoriales en citant les Entretiens de Valois (2008-2009), la concertation menée, par étapes successives, par la Région Rhône-Alpes dans l'ensemble des secteurs culturels (2005-2011), la concertation publique menée durant 6 mois à Toulouse en vue de la définition du programme culturel de la Ville (« Culture en mouvement 2009-2014 »). Ces formes délibératives accompagnent le sentiment de crise qui conduit les acteurs de terrain à réclamer une concertation sur les priorités politiques et qui contraint les décideurs à mettre en discussion, afin de les justifier publiquement et éventuellement de les infléchir, le bien-fondé de leurs choix au regard de l'intérêt général. Elles peuvent aussi être mises en place pour

accompagner le changement et refonder la politique culturelle du territoire, comme cela a été le cas en Rhône-Alpes et à Toulouse. Contrairement à d'autres formes délibératives, que l'on peut observer dans le domaine de l'environnement, de l'urbanisme ou des grands débats menés à l'initiative du gouvernement dans le cadre de la Commission nationale du débat public, on constate que, dans la culture, les débats sont étroitement liés aux crises, aux impasses et aux situations de changement. Ils ne sont donc pas inscrits dans l'ordinaire de la vie culturelle. De plus, ces débats n'ont de public que le nom : ils sont dans leur grande majorité semi-publics, c'est-à-dire réservés, parfois de manière tout à fait explicite, aux professionnels. Ils n'accueillent donc pas de représentants de la société civile, en grande partie parce qu'il n'existe pas d'associations ou de regroupements susceptibles de représenter les intérêts des publics ou des populations. Le cas de Toulouse, inscrit dans une démarche d'Agenda 21 de la culture, et mettant en œuvre la participation des professionnels, des associations et des habitants, est assez rare en France pour être ici souligné. On constate aussi l'absence de recours à des contre-expertises citoyennes, exception faite de la contre-proposition commanditée par l'Association des amis des intermittents et précaires, rendue publique en 2005<sup>1</sup>. La mise en œuvre des débats est peu professionnalisée, s'appuyant essentiellement sur les services des collectivités publiques concernées, avec une ingénierie réduite et un recours assez faible aux savoir-faire d'organismes capables de mettre en œuvre le débat public culturel. Il en résulte une grande hétérogénéité de pratiques, et une faible capitalisation des savoir-faire.

Les formes dialogiques désignent les nombreux types de rencontres-débats organisés pour les publics avec des artistes, des professionnels de la culture et des experts (critiques d'art, journalistes, universitaires), la pratique majoritaire étant la rencontre sous forme de dialogue avec un artiste à l'occasion de la création de son œuvre ou de sa diffusion. Ces pratiques sont anciennes, et on en trouve une forme idéaltypique dans les débats du Festival

d'Avignon qui s'ancrent dans l'histoire du Festival, lieu d'art et de débat, créé en 1947 simultanément par un artiste, Jean Vilar, et par Henri Laborde, puis Paul Puaux, responsables d'une fédération d'Éducation populaire : les Ceméa. Le modèle historique des débats du Verger, initié par Jean Vilar, qui permettait un échange direct entre artistes et publics, s'est progressivement transformé et dénaturé avec des débats d'experts, retransmis sur France Culture et atteignant ainsi une large audience, mais avec une participation de plus en plus faible des publics présents. En 2001, une partie de ces débats a été confiée à l'animation des Ceméa, toujours très présents au Festival d'Avignon, dans le but d'en revitaliser, par les pratiques propres à l'Éducation populaire, la fonction dialogique et de redonner la parole aux publics. Comme l'ont montré Emmanuel Ethis, Jean-louis Fabiani et Damien Malinas dans leurs ouvrages sur Avignon, le Festival peut être considéré comme une forme médiatrice où art et débats publics sont indissolublement mêlés et où se forge, dans le temps même de l'activité artistique, avec l'ensemble des acteurs en présence, une opinion publique sur les œuvres et sur l'état de l'art théâtral. Ce qui est vrai d'Avignon peut se vérifier dans d'autres festivals dont la programmation est exigeante et qui rassemblent des spectateurs assidus et connaisseurs. Toutefois, si on met en perspective ces débats et les types de rencontres dialogiques avec des artistes qui sont organisées dans de nombreuses autres circonstances, on ne peut que constater l'écart entre des situations qui sont en apparence comparables, mais en réalité profondément différentes en raison de leur contexte. À Avignon, outre la formation permanente mise en œuvre par les Ceméa auprès de leurs adhérents et des personnes qui fréquentent leurs lieux de séjour, le public est habitué à trouver, dans un même espace, une diffusion de l'art et les conditions de sa mise en débat ; la prolifération de lieux d'échanges, institutionnels et spontanés, met en place, au fil des années, les conditions d'une expertise partagée, qu'elle soit convergente ou divergente, qui fonde ce qu'Habermas, à propos de l'espace public,

désignait par la notion de « situation idéale de parole ». En revanche, dans les institutions culturelles, qui ont longtemps privilégié les formes pédagogiques (cycles de conférences sur l'histoire des arts plastiques ou des arts scéniques, ateliers de préparation à des spectacles, ateliers de lecture de spectacles, rencontres de type explicatif avec des artistes), la question de la compétence des publics est un véritable point aveugle, du simple fait que le public est considéré comme le destinataire d'une offre qui se construit dans une sphère professionnelle conçue comme distincte par nature des activités ordinaires de la population. L'intensité des échanges entre artistes, responsables d'institutions et publics, permise par la forme festivalière, a peu d'équivalent dans le déroulement ordinaire des programmations culturelles locales.

Les formes esthétiques désignent des expériences données à vivre à des publics ou à des membres de la population, souvent considérés comme éloignés de l'offre culturelle, qui quittent leur statut pour revêtir celui de participant, dans des œuvres dites « participatives ». Il n'y a rien de véritablement nouveau dans ces pratiques : Armand Gatti et bien d'autres ont depuis longtemps intégré dans leurs créations des non-professionnels, leur faisant partager des aventures parfois magnifiques ; dans l'art contemporain, Nicolas Bourriaud situe au début des années 90 l'émergence d'œuvres fondées sur l'activité du public, et théorise, dans son ouvrage de 2001, *Esthétique relationnelle*, le « courant » de l'esthétique relationnelle, qui regroupe des artistes très divers dans leurs approches, mais reliés par une préoccupation commune fondée sur l'interrelation et l'art comme terrain d'expérimentation sociale. On constate toutefois la prolifération de ces formes depuis le début des années 2000, notamment dans le spectacle vivant. En 2009, dans un article du *Monde* intitulé « La vraie vie et les vraies gens s'invitent sur les plateaux de théâtre », Rosita Boisseau évoquait ce phénomène dans ces termes : « De plus en plus de metteurs en scène et de chorégraphes collectent des

témoignages de gens ordinaires sur leur intimité, leur vécu lors de conflits sociaux ou armés, pour en faire le matériau de leurs pièces. Récemment, le chorégraphe Xavier Lot a donné la parole à des ouvriers de la biscuiterie LU pour *Ay Pepito*. On a vu des muezzins du Caire dans *Radio Muezzin*, du metteur en scène Stefan Kaegi, tandis que ce sont des entretiens avec Francine Demichel, professeure de droit public, qui ont nourri le monologue *Suzanne, une femme remarquable*, de Laurence Février. Les confidences des personnes interrogées font l'objet de textes ou de bandes-son. Elles sont souvent filmées ou photographiées pour le spectacle. Parfois même, ces « vraies gens » grimpent sur scène. À l'affiche du Festival d'automne, à Paris, plusieurs artistes s'inscrivent dans cette veine documentariste. Le metteur en scène polonais Jan Klata a invité cinq ouvriers mineurs de son pays à partager le plateau de *Transfer* ! Le chorégraphe Rachid Ouramdane a rencontré des victimes de torture, en Tchétchénie, au Rwanda ou au Chili pour sa pièce *Des témoins ordinaires*. Au Musée du Louvre, la chorégraphe sud-africaine Robyn Orlin présente *Babysitting Petit Louis*, un spectacle dansé par huit gardiens du musée parisien ». Cette prolifération de démarches et d'œuvres participatives s'accompagne d'un certain flou sémantique : les participants, dont le point commun est d'être non-spécialistes du champ de l'art, sont parfois qualifiés d'amateurs. C'est un abus de langage, la condition d'amateur étant de nature différente, fondée sur l'engagement conscient dans une démarche artistique et sur la maîtrise de ce projet. Le terme « participant » désigne donc une vaste palette de modes de participation, dont les deux pôles seraient d'une part des œuvres engagées qui permettent à leurs acteurs, même non-spécialistes, de conscientiser sur divers plans (esthétique, politique, relationnel) le sens de leur participation et de rendre publiques les questions dont ils sont porteurs, et d'autre part des œuvres qui font appel à de simples figurants, témoins de leur condition sociale ou de leur culture particulière et instruments d'un projet artistique qui les dépasse.

## LA PARTICIPATION COMME ILLUSION DÉMOCRATIQUE ?

Quelles réflexions tirer de ce rapide examen des trois dimensions de la participation dans la culture et des contributions à ce dossier ? La première réflexion est relative à la conception dominante du participant, telle qu'elle se dégage des pratiques les plus fréquemment constatées : il s'agit d'un acteur sans qualités, dans la mesure où l'absence de qualification artistique, loin d'être un problème, est recherchée et parfois même entretenue ; un acteur sans attaches divergentes, c'est-à-dire sans revendications possibles au sein du champ artistique ; un acteur, enfin, convoqué pour exposer un élément de sa biographie ou bien un problème de société, si bien que les participants, dont le profil est fortement sociologisé et ethnicisé, souvent recrutés dans des groupes sociaux « à problème », renvoient une image assez tronquée de la société. Cette figure de l'acteur sans qualité n'est pas sans rappeler celle du « citoyen » telle que la décrit Jean-Michel Fourniau dans l'ouvrage collectif qu'il a codirigé avec Loïc Blondiaux, *Le débat public : une expérience de démocratie participative* (2007), en l'opposant à celle du « riverain » : le second est un acteur défini avant tout par ses droits privés face à une question d'intérêt général, toujours suspecté de défendre des intérêts à courte vue, tandis que le premier, détaché de ses intérêts particuliers, est considéré, dans les dispositifs de démocratie participative, comme le « bon participant ».

La deuxième réflexion est relative aux pratiquants amateurs : les artistes recherchent rarement des amateurs de bon niveau dans le domaine artistique qui est le leur, sauf s'il s'agit d'amateurs dans un domaine original, ou qui relève de la culture populaire : modélisme ferroviaire, broderie, karaoké, danse de salon, culturisme, etc. L'engouement actuel pour les dispositifs participatifs ne sert donc pas de vecteur à un rapprochement entre amateurs et professionnels, bien au contraire, et sert souvent de soubassement à un discours qui, confondant amateurs

“ Jusqu’à présent,  
la politique culturelle  
est pensée en France  
comme une politique  
de l’art avec l’idée  
sous-jacente que  
les artistes sont les  
principaux acteurs  
des missions de service  
public culturel. ”

et figurants inexpérimentés, renvoie les amateurs à leur ignorance et à leur manque de talent supposés et les maintient en dehors du champ culturel.

La troisième réflexion est de nature politique : la prolifération d'œuvres participatives est une alternative qui ne dit pas son nom – et qui ne peut en tenir lieu – à un déficit de démocratie culturelle. Ces œuvres sont indéniablement consensuelles et même plébiscitées, acceptées aussi bien par les pouvoirs publics, les scènes subventionnées, les participants eux-mêmes et les publics auxquels elles s'adressent. Elles peuvent être belles et touchantes, mais elles constituent une illusion démocratique. La question de la diversification des publics et du partage de la culture, qui est de nature politique et non pas artistique, ne peut en effet être résolue par le passage de la salle à la scène, même lorsque ce passage se fait plutôt entre la cité et la scène, car les participants sont le plus souvent des membres de la population et non des membres des publics. Certes, il ne faut pas négliger la fonction symbolique accomplie par ces œuvres et l'impact direct et indirect qu'elles peuvent avoir sur le social en montrant comment des personnes, souvent éloignées de l'offre culturelle, peuvent tenir leur rôle dans des configurations artistiques. Cependant, la faible progression de dispositifs politiques, et

“ La prolifération d'œuvres participatives est une alternative qui ne dit pas son nom – et qui ne peut en tenir lieu – à un déficit de démocratie culturelle. ”

non purement artistiques, ayant pour rôle de mettre non seulement l'art en partage, mais également la vie culturelle en débat, risque, dans le contexte actuel d'engouement pour les œuvres participatives, de faire de celles-ci, non seulement un alibi destiné à démontrer que le public est présent, y compris dans l'art, mais encore de ralentir l'avènement d'un processus de nature politique. La thématique de la diversité culturelle, dans laquelle ils disent se reconnaître davantage, a supplanté celle de la démocratisation et de la démocratie dans les discours des acteurs culturels.

### NOUVEAUX RÔLES, NOUVELLES CONFIGURATIONS DES RELATIONS ENTRE ARTISTES, POPULATIONS ET POLITIQUES

À quelles conditions ces démarches ne se contentent-elles pas d'être un renouvellement des formes artistiques pour devenir de véritables lieux d'expérimentation d'autres modes de diffusion et d'autres modes de gouvernance, capable de transformer durablement les hiérarchies dans lesquelles le milieu culturel s'est enfermé ?

Tout d'abord, à condition qu'elles accordent une place à l'expression individuelle, qu'elles n'évacuent pas la parole des acteurs, en tout cas qu'elles ne s'y substituent pas. De ce point de vue, elles portent la possibilité de dépasser l'opposition entre pratique en amateur et pratique professionnelle, en transformant les hiérarchies et en prenant au sérieux les pratiques des amateurs, les pratiques vernaculaires ou populaires, en les intégrant au champ si sélectif de ce qui est digne d'être appelé culture, autrement dit en réinventant un lien non hiérarchique entre les différents champs culturels.

Ces démarches participatives permettent de travailler une autre frontière, celle qui s'est construite entre le social et le culturel, posée souvent elle aussi comme insurmontable sans risquer l'instrumentalisation. Elle donne l'opportunité de créer une passerelle en dépassant la dichotomie entre l'art comme œuvre et l'art comme outil pour interroger la place de chacun, l'inclusion de chacun.

Pour cela, il est sans doute nécessaire que ces démarches ne viennent pas seulement se glisser dans les modes de diffusion actuels sans les déranger mais qu'elles donnent une nouvelle place, peut être une nouvelle fonction à l'artiste, non plus seulement comme un producteur de spectacle mais comme quelqu'un capable de repositionner l'art, dans sa valeur symbolique et sensible, dans le quotidien.

Enfin, ces formes participatives portent en elle une possibilité d'expérimenter de nouveaux modes de partenariat entre acteurs culturels et acteurs politico-administratifs. En incluant les projets dans un territoire, en travaillant dans une logique de proximité, ils peuvent conduire à sortir d'un malentendu actuel entre porteur de projet (qui propose au nom d'une compétence artistique) et collectivité publique (qui finance en attendant ou non une contrepartie) pour aller vers une véritable concertation et une définition partagée du bien commun.

**Marie-Christine Bordeaux**  
Maître de conférences,  
Université Stendhal Grenoble 3 / GRESEC

**Françoise Liot**  
Maître de conférences en sociologie,  
Université Michel de Montaigne Bordeaux III

#### La participation des habitants à la vie artistique et culturelle

##### NOTE

1- « Enquête socio-économique sur l'intermittence dans le secteur du spectacle », Expertise d'initiative citoyenne. *Intermittents du spectacle, du cinéma et de l'audiovisuel* :

les « annexes 8 et 10 », cas particulier d'une problématique plus générale, AIP / Matisse-Isys – UMR 85-95 CNRS, Rapport juin 2005

# NON, LE « PARTICIPANT » N'EST PAS UN AMATEUR

Entretien avec **Marie-Madeleine Mervant-Roux**.  
Propos recueillis par **Marie-Christine Bordeaux**

**Dans ses ouvrages pionniers consacrés au théâtre amateur, Marie-Madeleine Mervant-Roux invite à repenser la place des compagnies d'amateurs dans le monde de l'art théâtral, et leur rôle essentiel dans la fonction esthétique du théâtre. Interrogée sur l'engouement actuel pour les amateurs au travers de la figure du participant, elle met en garde contre les amalgames liés à une vision floue et expansionniste de l'amateur, sur le plan esthétique aussi bien que politique.**

**L'Observatoire – Dans les spectacles qui font appel à des non-professionnels, les participants peuvent-ils être considérés comme des amateurs ?**

**Marie-Madeleine Mervant-Roux** – Depuis la publication au CNRS de notre premier ouvrage sur le théâtre des amateurs en 2004, on observe un développement spectaculaire de la confusion entre la figure de l'amateur, d'une part, c'est-à-dire celui qui pratique le théâtre sous toutes ses formes sans en faire son métier, et une autre figure qui n'a pas de nom précis, précisément parce qu'elle n'a pas de relation précise à la scène : celle du débutant, qu'on peut aussi qualifier d'« innocent », au sens étymologique du terme, ou de *espontáneo* pour reprendre le terme de la chorégraphe La Ribot, ou encore, comme on le fait ordinairement, de « participant ». De plus en plus fréquemment, des professionnels du théâtre – ou de la danse – invitent des personnes vierges de toute pratique théâtrale à intervenir dans leurs spectacles. Ces « participants », figures scéniques éphémères, se distinguent des figurants traditionnels dans la mesure où ils ne restent pas dans l'ombre : on leur apprend des gestes et des mots qu'ils interprètent au côté des professionnels et leur présence est affichée comme l'un des

traits importants du spectacle. Autour de ces figures scéniques se développe aujourd'hui toute une rhétorique du naturel, du vrai, une sorte d'esthétique « non-professionnelle » ou « amateur », parfois accompagnée par un discours militant à prétention démocratique, se réclamant du théâtre populaire lorsque ceux qu'on recrute, comme c'est parfois le cas, sont issus de zones urbaines défavorisées ou de groupes sociaux stigmatisés d'une façon ou d'une autre (sur cette base, dans un contexte devenu de plus en plus difficile pour le financement de la création, leur présence peut aider à l'obtention de subventions spécifiques).

De telles pratiques peuvent avoir du sens et être fructueuses pour tous, à condition de ne pas prétendre être autre chose que ce qu'elles sont et d'offrir à leurs participants autre chose qu'un feu de paille spectaculaire, un moment de célébrité factice, avec les rêves que cela suscite, notamment chez les adolescents. Ainsi, les mots utilisés doivent être plus sérieusement pesés. Ces interprètes occasionnels, encadrés quelques semaines ou quelques mois par des professionnels, ne doivent pas, selon moi, être appelés « amateurs », comme les journalistes le font souvent, ainsi que les professionnels. Similaires sur ce point aux enfants et aux jeunes qui font

du théâtre en milieu scolaire, ils ne sont pas (ou pas encore) engagés dans l'un des deux grands univers du travail théâtral : l'univers professionnel et l'univers amateur, qui ont chacun leurs spécificités. Peut-être le feront-ils, mais au stade où ils en sont, ils ne sont pas plus *amateurs* que *professionnels*. Le pratiquant amateur, en effet, n'est pas une image inversée du professionnel, comme certains chercheurs le redécouvrent dans les pratiques numériques, croyant voir en lui une figure typique de la modernité. Le théâtre fait par des amateurs, c'est-à-dire par des sujets qui ont, de manière collective, la maîtrise de leur projet artistique et esthétique, est l'autre grand mode d'expression et d'accomplissement de la fonction dramatique en Europe. Au rebours des discours convenus tenus dans certains milieux culturels, ce théâtre n'ignore pas le théâtre professionnel : le travail de recherche que nous faisons depuis maintenant une dizaine d'années montre que, contrairement aux idées reçues, il a des liens réels, parfois profonds et ancrés dans une longue histoire, avec la sphère professionnelle. Nous avons par exemple montré récemment que la collaboration avec des professionnels à l'occasion de projets de création théâtrale n'est ni rare ni exceptionnelle. Mais il s'agit d'entreprises fort différentes de celles évoquées plus haut, car ce théâtre possède ses propres règles,

et sa propre beauté, un « art » singulier, tant dans sa *praxis* scénique que dans le mode de relation entre l'aire de jeu et les spectateurs.

Le fait d'accorder autant d'importance médiatique aux performeurs passagers – voir *Télérama* ou d'autres médias –, et si peu d'importance à ceux qui travaillent dans la durée, est pour moi le signe de la domination du seul modèle professionnel dans l'imaginaire des journalistes et de tous ceux qui contribuent à forger les imaginaires culturels aujourd'hui. Et cela se fait aux dépens du grand modèle de l'amateur, très important dans notre histoire. Cette figure n'existe pas médiatiquement, puisqu'on peut confondre avec elle la silhouette de celui qui aborde la scène pour la première fois. Cette ambiguïté dans les représentations sociales crée des effets négatifs et contribue d'une certaine façon à la stérilisation des formes théâtrales. Je ne pense pas que ce soit de ces pratiques très encadrées que puisse advenir un renouvellement des formes.

Il arrive que, dans les entreprises professionnelles qui engagent des non-professionnels, certaines accueillent de

véritables amateurs et qu'elles aient le souci général d'éduquer aux exigences de l'art théâtral les débutants accueillis. Je pense en particulier au travail que Jean-Pierre Vincent avait fait à Nanterre en 2001, invitant une cinquantaine de personnes de tous âges et de toutes conditions vivant dans la commune à interpréter *Le drame de la vie*, de Novarina. J'ai recueilli le témoignage de pratiquants amateurs qui y avaient participé. Il y avait là un vrai travail théâtral, une poétique scénique originale, et une intensité des représentations données devant un public en partie composé de proches, comme dans les séances d'amateurs. D'autres offrent aux participants une expérience très riche. Je pense à *Inferno* de Romeo Castelluci (spectacle d'après *La Divine Comédie* de Dante, créé au Festival d'Avignon en 2008). Le spectacle montrait régulièrement une foule de cinquante personnes : leur présence avait du sens, dramaturgique et esthétique, elle créait une ampleur de mouvement et d'émotion, sans qu'il y ait tromperie sur leur fonction. Je pense aussi, puisque nous l'avons évoqué, au spectacle *40 espontaneos* de La Ribot (2004), qui était une pensée en acte sur la spontanéité et la figuration. On peut espérer qu'à partir de ces expériences, certains d'entre eux

rejoignent des groupes d'amateurs (de théâtre, de danse, de musique, etc.), ou bien en créent, ou qu'ils amorcent une démarche professionnelle, ou en deviennent de meilleurs spectateurs. Mais je crains que dans de nombreux cas, les effets d'image ne l'emportent. Il y aurait tout un travail d'analyse à faire sur les photographies qui paraissent dans la presse, focalisant la vision sur l'origine sociale et ethnique des participants et sur les signes – vrais ou faux – de leur éloignement par rapport à la culture, idéalisant ces clichés. Cela fait, à mon avis, reculer le véritable traitement de la question démocratique dans le champ de l'art.

### **L'Observatoire – De quelle question démocratique s'agit-il ?**

**M-M. M-R.** – La notion de participation n'est pas neuve dans le théâtre. Dans les années 1970, il y avait déjà ce rêve d'un public devenant acteur lui aussi de manière spontanée et naturelle. Ainsi, on a longtemps cru que les grands spectacles d'Ariane Mnouchkine, tels que *1789*, étaient des spectacles « participatifs ». En réalité, tout était réglé au mot près, il n'y avait aucune improvisation dans ces spectacles, rien de malhabile, mais de nombreux spectateurs avaient (et cultivaient) l'illusion de contribuer collectivement à quelque chose de spontané, issu d'une énergie collective brute. Il y avait en ce cas un *effet participatif*, limité et contrôlé par le metteur en scène, rien de comparable à ce que nous voyons se développer aujourd'hui, qui relève souvent de l'exposition de la sphère intime et tient peu compte des capacités et du besoin qu'ont les individus de maîtriser les langages symboliques.

J'évoque ici cet autre leurre de la participation, à destination du public, cette fois-ci, parce qu'il relève de la même confusion que celui qui touche la notion d'amateur et parce qu'ils ont ensemble des effets sur le statut du spectateur et le sens de sa présence, notamment lorsqu'il

“ Autour de ces figures scéniques se développe aujourd'hui toute une rhétorique du naturel, du vrai, une sorte d'esthétique "non-professionnelle" ou "amateur", parfois accompagnée par un discours militant à prétention démocratique. ”



© Cécile Martin

est invité à se lever et à participer physiquement au spectacle. Lorsqu'il franchit ainsi, sans préparation, la barrière de la scène, sa participation ne devient pas plus riche, elle change de nature : les gens bougent, agissent, se voient mutuellement participer, mais ce qui fait la fonction du spectateur – de théâtre, de danse ou de musique – a disparu. On fait comme si l'activité visible était supérieure, et pouvait se substituer à l'activité intense, très engagée, que constituent ensemble l'écoute et le regard. Ce n'est qu'un mensonge. Plus profondément, on remet ainsi en cause l'un des éléments constitutifs de la fonction dramatique en Europe : la position de spectateur. Des acteurs arrivent, sortant de nulle part, jouent quelque chose qu'ils ont travaillé, qui apporte une forme de beauté, peut-être de scandale. En face, il y a des individus qui cessent toutes leurs activités

ordinaires, et ne font rien d'autre que regarder, écouter, réagir. Puis ils s'en vont, et ce qu'ils ont perçu travaille en eux, se mêle à leur vie, et ce qu'ils en font prend des formes très diverses, imprévisibles. C'est alors à travers eux que le spectacle vit. Il faut donc prendre garde à l'effet de mode des discours et des images faisant appréhender comme plus « performante » une activité certes observable en tant que telle, qui ne s'inscrit ni dans le temps long du travail théâtral ni dans le temps long de l'activité spectatrice. Les formes de participation offertes aux « spontanés » d'une part, aux « publics acteurs », de l'autre, parfois plaisantes et poétiques, pas nécessairement nocives, ne sauraient se substituer aux pratiques théâtrales de base, puisque ces figurants modernes, quelle que soit la beauté et la force des créations, ne sont plus véritablement acteurs, ni véritablement spectateurs.

Entretien avec **Marie-Madeleine Mervant-Roux**

Directrice de recherche au CNRS, laboratoire ARIAS, directrice scientifique de l'ouvrage Du théâtre amateur.

Approche historique et anthropologique, Paris, CNRS Éditions (coll. Arts du spectacle / Spectacles, histoire, société), 2004, et co-directrice scientifique, avec Marie-Christine Bordeaux et Jean Caune, de l'ouvrage Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie, Paris, L'Entretemps (coll. Champ théâtral), 2011.

Propos recueillis par **Marie-Christine Bordeaux**

Maitre de conférences,  
Université Stendhal Grenoble 3 / GRESEC

# POUR UN « THÉÂTRE AUTREMENT » AU PLUS PRÈS DES POPULATIONS : DÉCALER LE QUOTIDIEN

Entretien avec **Cyril Jaubert**,  
propos recueillis par **Françoise Liot**

**La compagnie Opéra Pagaï est un collectif à dimension variable qui expérimente depuis une dizaine d'année une autre manière d'aborder le théâtre en tissant un lien étroit au territoire qu'il investit. Le contexte et le quotidien des personnes qui l'habitent deviennent une matière de création. En créant des situations décalées, en embarquant les gens dans des aventures dont ils sont parfois eux-mêmes les héros, Opéra Pagaï propose une lecture sensible de nos réalités quotidiennes. Il expérimente ainsi de nouvelles façons de faire du théâtre mais aussi de nouvelles manières d'être spectateur.**

**L'Observatoire – Comment pourriez-vous définir la démarche d'Opéra Pagaï ? Est-ce qu'il y a un fil conducteur, une philosophie qui anime l'ensemble de vos spectacles ?**

**Cyril Jaubert** – La question qui sous-tend tout notre travail est celle-ci : « Qu'avons-nous à dire ici, que nous ne pourrions pas dire ailleurs ? ». Nous pratiquons un « théâtre de la réalité », que certains qualifient parfois de « théâtre documentaire », qui s'affranchit des « formats classiques » de temps et de lieu de la représentation. Nos spectacles et nos interventions sont souvent des aventures au long cours sur un territoire où nous écrivons *in situ*. Ils sont toujours contextuels dans le sens où ils prennent en compte à la fois la réalité physique, géographique, architecturale d'un territoire (ou d'un lieu) mais aussi sa dimension culturelle, humaine, sociale (les deux étant bien entendu liés...). Nous aimons étudier chaque ville et ses singularités, partir à la découverte de son « patrimoine humain », dénicher dans l'anodin, le singulier et l'universel. Nous nous amusons à introduire de la fiction dans la réalité pour mieux la révéler. En

jouant de l'ambiguïté entre le véritable et le factice, nous impliquons le public et/ou la population pour l'interpeller, l'impliquer, voire le mettre en scène... En toute complicité ou par surprise, nous posons un autre regard sur le « quotidien », en habitant l'espace public, nous interrogeons l'« art de vivre ». Les territoires urbains ou ruraux sont des endroits à dimensions variables qui sont pour nous des espaces de liberté sans cesse renouvelés. En investissant les lieux publics ou privés, entre théâtre et faux-semblants, avec humour, impertinence mais pertinence, nous créons à partir du vivant pour garder les yeux ouverts...

**L'Observatoire – Comment les spectacles se préparent-ils ? Il semble qu'il s'agisse toujours de résidences assez longues ?**

**C. J** – Nécessairement, nous avons besoin de prendre notre temps, de nous immerger, de saisir les enjeux socioculturels des territoires. Nous pratiquons deux grands types de propositions artistiques. Des interventions non annoncées que nous appelons *Entreprises de détournement*. Ce sont de fausses histoires parfaitement réalistes racon-

tées à l'échelle d'une ville qui peuvent ne durer que dix jours. Nous habitons en permanence l'espace public dans des installations décalées qui viennent interroger les habitants dans leur trajet quotidien, sur leur propre art de vivre. Ainsi, *Les Sans-Balcons*, *L'Appartement cultivable*, *Mobil Home Container*, *L'Île de Bretagne*, *La maison sur l'Eau* sont des créations uniques *in situ*. Pour cela, nous faisons une résidence de 8 jours d'immersion, une de huit jours d'écriture dans les mois qui suivent et huit jours de préparation finale en moyenne. À chaque fois, nous sommes très discrets pour ne pas être reconnus mais nous nous appuyons fortement sur des complicités locales (municipalité, associations, presse locale, etc.). Ces formes font appel à une douzaine de comédiens, mais les résidences sont toujours confiées à un groupe d'écriture de quatre personnes.

Nous proposons aussi des spectacles où le public est convoqué mais qui se réadaptent, se réécrivent à chaque fois comme *Safari intime*. Là, nous avons besoin de quatre périodes assez courtes (trois ou quatre jours à chaque fois) de travail préparatoire. Une première pour sillonner

# “ En jouant de l’ambiguïté entre le véritable et le factice, nous impliquons le public et/ou la population pour l’interpeller, l’impliquer, voire le mettre en scène... En toute complicité ou par surprise, nous posons un autre regard sur le "quotidien" ”

la ville afin de trouver le quartier, l’atmosphère, l’architecture, les rues empruntées, le parcours dans la ville qui conviendra à notre *Safari*. Puis une deuxième pour aller à la rencontre des habitants de ces rues et leur exposer individuellement notre projet. Parallèlement, nous faisons une première rencontre avec les comédiens amateurs qui vont participer. La troisième résidence est consacrée à l’écriture. Elle se déroule lorsque nous connaissons les maisons ou appartements qui nous seront prêtés et les singularités de tous les comédiens, professionnels et amateurs. Ensuite, une seule période de répétition courte sur place est nécessaire et le *Safari* peut commencer. Le spectacle implique au final plus de soixante comédiens, pour moitié amateurs, sans compter les familles qui prêtent leurs intérieurs et qui, parfois, jouent elles-mêmes... Nous prenons le temps mais sur des périodes courtes parce qu’elles sont toujours très intenses.

Enfin, certaines de nos créations sont de véritables aventures comme *Des rives, la nuit*. Sur une invitation de Pronomade(s) en Haute-Garonne, nous avons créé un spectacle pour quatre cents spectateurs, toute une nuit, du crépuscule à l’aube, un spectacle de 8 heures sur 10 km<sup>2</sup>, à l’échelle de deux communes. Il impliquait plus de quatre-vingt comédiens répartis dans les bourgs, les hameaux et les fermes par

petits groupes en bus, en tracteur, à pied. Une véritable épopée nocturne dont le spectateur était le héros. Dans ce cas, les premières résidences ont eu lieu un an et demi plus tôt et se sont renouvelées toute l’année à raison de quelques jours par mois. Il s’agissait d’écrire un spectacle, de surcroît très long, s’appuyant sur les réalités et les fantasmes de ce territoire, de les mettre en scène dans les lieux de vie et de travail même des habitants, des agriculteurs. C’est un spectacle qui mettait en scène leur propre vie. Des habitants qui,

pour certains, participaient eux-mêmes à l’élaboration du projet, ou y étaient partie prenante, en promenant – par exemple – les spectateurs dans les remorques de leurs tracteurs...

**L’Observatoire – Les partenaires qui vous accompagnent sont des festivals, des salles de spectacles, des opérateurs culturels qui œuvrent dans le milieu urbain ou rural, est-ce qu’il y a, selon vous, des contextes qui se prêtent plus que d’autres à votre démarche ?**



Opéra Pagã, *Safari intime*

© Vincent Muteau



© Opera Pagai

Opera Pagai, *Entreprise de Détournement* – Mobilhome Container, avril 2006

**C. J** – Nous sommes plutôt « trans-réseaux ». Après avoir fait nos armes, découvert et approfondi notre recherche dans le réseau des festivals de théâtre de rue, depuis trois ans, nous sommes quasi exclusivement partenaire de scènes nationales, de scènes conventionnées, de théâtres municipaux et nos propositions s'intègrent dans les programmations de saison de ces structures (propositions annoncées ou non). Dans les « festivals traditionnels » de théâtre de rue, il est difficile pour nous de travailler sur des territoires vierges, sur le quotidien d'une ville, par exemple, car celle-ci est envahie de public. Ce sont des rassemblements populaires auxquels se prêtent finalement assez peu nos formes non animatoires. Je dirai que le contexte le plus propice dépend des projets mêmes des acteurs culturels qui nous invitent, de leur état d'esprit. Ces projets compliqués, atypiques que nous menons nécessitent une vraie volonté des opérateurs, tant politique qu'artistique, un réel engagement, une vraie capacité à les accompagner et surtout une confiance et complicité réciproque. En effet, et c'est consubstantiel à nos écritures, nous savons rarement quelle forme prendra l'intervention avant d'avoir pris le temps de l'immersion. Les opérateurs culturels avec lesquels nous collaborons peuvent venir de tous les réseaux, mais ce sont ceux qui portent une attention particu-

lière aux projets « à hauteur d'homme » qui se posent la question du rapport au public, de leur implication au-delà du simple fait de la consommation culturelle. Bref, ceux avec lesquels nous partageons nombre de points de vue. On retrouve des structures comme des Centre nationaux des arts de la rue qui se sont affranchis des formats de festival pour développer un travail permanent sur le territoire (comme Pronomade(s) en Haute-Garonne co-dirigé par Philippe Saunier-Borell ou le Festival Excentrique en région Centre dirigé par Christophe Blandin Estournet, mais aussi Les Tombées de la Nuit dirigées par Claude Guinard à Rennes) ou alors des Scènes nationales comme Le Channel à Calais dirigé par Francis Peduzzi, Le Grand T à Nantes dirigé par Catherine Blondeau (avec lequel nous sommes « associés » pour les trois prochaines années), certaines structures développent ce genre de projet pour la première fois (comme Le Volcan au Havre qui nous donne les clefs de la ville pour deux ans). Nous commençons aussi à collaborer avec des biennales d'art contemporain notamment pour nos opérations de *Détournement* et nos mises en scène urbaines.

Suivant le point de vue qu'on adopte, on peut soit qualifier les opérateurs qui nous accompagnent de « marginaux »

dans leurs domaines respectifs, soit de « pionniers ». En tout cas, ils mènent un travail de fond et de réflexion sur le contexte de la proposition artistique. Actuellement, on sent plus qu'un frémissement chez les opérateurs culturels sur ces sujets, ils manifestent une curiosité et une envie accrue !

**L'Observatoire** – Quelles sont les difficultés que vous rencontrez pour produire vos spectacles ou les diffuser, est-ce différent ou plus compliqué au fond qu'une démarche classique de production/diffusion ? Le rapport aux institutions culturelles est-il le même ?

**C. J** – Pour chacun de ces projets, l'opérateur est à la fois coproducteur et acheteur de la proposition, puisque la plupart du temps, elle sera non reproductible. Nous ne sommes pas dans un rapport production-diffusion classique. Chaque réalisation a sa propre économie qui s'adapte au projet artistique. Chaque aventure implique un suivi régulier entre équipe artistique et administrative et nécessite une réelle collaboration sur le long ou moyen terme avec les opérateurs. C'est pourquoi, sans cohérence d'état d'esprit, je dirai même sans affinités humaines au-delà de l'artistique, tout ceci peut devenir difficile, voire impossible.

Ces projets nécessitent un engagement des acteurs culturels car ils ne sont pas toujours faciles à monter, notamment pour des raisons de temporalité. Souvent, ces opérations longues sont à cheval sur plusieurs saisons administratives et peuvent générer des difficultés d'un point de vue comptable. Mais les solutions se trouvent au cas par cas. En développant ces formes, nous sommes sortis de toute logique de tournée. Nos rapports avec les opérateurs diffèrent des propositions de spectacle clefs en main. Rien à vendre, mais tout à partager. Nous ne sommes pas dans une logique commerciale mais dans une logique d'échange, de collaboration sur du moyen ou du long terme avec nos inter-

locuteurs. Ceux-ci, bien plus que nous confier les clefs de la ville, nous font bénéficier de leur connaissance du territoire, du contexte et de tout le « travail socio-culturo-politique » qu'ils mènent au quotidien. Peut-être que les tutelles, les pouvoirs publics qui ont souhaité nous subventionner, ou nous conventionner comme la DRAC, se sentent parfois « désemparés » face à notre manière de fonctionner relativement atypique. Mais, en même temps, c'est justement notre originalité artistique qui a permis d'obtenir leur reconnaissance.

Au final, la plus grosse difficulté que nous rencontrons est l'aspect « chronophage » des projets. Nous ne pouvons répondre à toutes les sollicitations. Il nous arrive fréquemment de refuser des propositions, même intéressantes, pour pouvoir mener à bien celles que nous avons choisies. Et comme chaque proposition s'apparente à une « carte blanche », à un espace de liberté, c'est toujours une petite frustration de ne pouvoir approfondir notre recherche, nos expérimentations sur un nouveau terrain... Les projets que nous réalisons n'en sont que plus intenses.

### **L'Observatoire – Quel est le sens de l'implication des spectateurs dans vos spectacles ?**

**C. J** – L'implication des spectateurs est différente selon les propositions et c'est cet éclectisme qui nous nourrit, qui est le résultat même de notre souhait d'explorer des rapports différents au public ou à la population. Dans l'*Entreprise de détournement*, l'habitant ne sait pas qu'il est spectateur. D'ailleurs, l'est-il vraiment ? Il est impliqué dans un moment de vie partagé, même si une partie de celle-ci relève de la fiction. Il est du coup totalement impliqué « en esprit », car la proposition finit par faire partie de son paysage quotidien, il est obligé de se positionner intellectuellement pour comprendre ou appréhender ce qu'il voit ou ce qu'il vit.

Dans des projets comme *Safari intime*, le spectateur est impliqué parce qu'il doit se déplacer, regarder par les fenêtres ouvertes, et donc se positionner pour choisir son point de vue à chaque fois. Il est aussi maître de sa temporalité. Il peut faire le parcours en une heure comme en trois, s'arrêter, revenir en arrière et, quelque part, c'est lui-même qui compose son propre spectacle. Il ne peut être passif, sinon il n'y a pas de spectacle. Dans d'autres spectacles ou propositions comme *80 % de réussite* ou *Des rives, la nuit*, le spectateur se retrouve être un élément central de la proposition artistique et

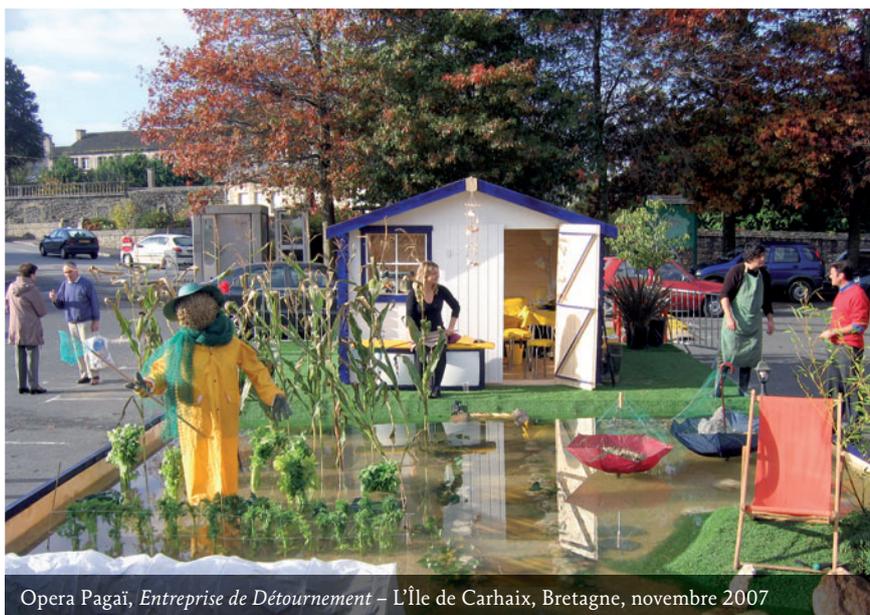
sa présence est le moteur essentiel de l'action. Il est mis en situation au cœur de l'intrigue et « joue son propre rôle » en quelque sorte (celui d'élève dans une école avec « 80 % », celui de naufragés de la route dans *Des rives, la nuit*, et même dans nos spectacles jeune public, il est spectateur de concert avec *High Dolls*).

### **L'Observatoire – Quel effet produisent vos pièces sur les spectateurs, habitants, usagers, quel est l'impact de ce travail ? Savez-vous ce qu'il provoque, déclenche, induit, à court ou long terme ?**

**C. J** – Nous ne menons pas d'étude pour connaître l'impact de nos propositions sur les habitants. Il y a des gens avec qui on a noué de vrais liens parce qu'ils ont vécu des choses incroyables mais ça n'est pas calculé, calibré. Ce travail-là n'est pas rentable, on n'est pas là pour gagner plus d'argent ou avoir plus de reconnaissance mais pour être libre de faire ce qui nous touche, ce qui nous parle, ce qui nous paraît intéressant à dire. De la même manière, peu importe que l'effet sur les populations soit non quantifiable ou non évaluable. On est dans l'éphémère, on ne garde que des bulles de ce que l'on fait.

Entretien avec **Cyril Jaubert**  
Metteur en scène de la Compagnie Opéra Pagai

Propos recueillis par **Françoise Liot**  
Maître de conférences en sociologie,  
Université Michel de Montaigne Bordeaux III



© Opéra Pagai

Opéra Pagai, *Entreprise de Détournement* – L'Île de Carhaix, Bretagne, novembre 2007

# L'EXPÉRIENCE TOULOUSAINE DE DÉMARCHE CONSULTATIVE : UN RÉCIT PERFORMATIF ?

Alain Lefebvre

**De nombreuses expérimentations de démocratie participative en matière culturelle ont été menées dans les collectivités locales françaises (surtout communes et départements) depuis le milieu des années 2000. Sous des appellations non dénuées d'emphase (« Assises culturelles », « Assises de la culture », voire « États généraux », etc.), des rencontres ont été organisées à l'initiative des élus avec l'ambition affichée de redéfinir les politiques culturelles locales à partir d'une concertation publique impliquant les habitants et le milieu associatif au-delà des seuls acteurs culturels.**

Ce mouvement a largement traversé l'échiquier politique. S'agirait-il d'une victoire du référentiel de la démocratie culturelle sur celui, devenu obsolète, de la démocratisation ? Une telle conclusion serait pour le moins hâtive quand on sait que le ministère de la Culture n'est plus en mesure aujourd'hui d'élaborer des référentiels reconnus par les acteurs du champ culturel.<sup>1</sup> En l'absence de boussole incontestée, il revient à chacun des pouvoirs locaux de produire des « récits » censés représenter l'intérêt général et de le faire avec la plus grande participation possible des habitants du territoire. Les quatre objectifs énoncés dans le projet culturel pour Toulouse 2009-2014, projet élaboré à la suite d'une phase de concertation intensive au cours de l'année 2008, sont emblématiques de cette recherche d'un imaginaire culturel vertueux, puisqu'il s'agit de faire de Toulouse rien moins qu'une métropole qui soit à la fois « solidaire, créative, équilibrée et participative » !

Le cas de Toulouse n'a rien de particulier du point de vue des thématiques énoncées dans ce texte : on les retrouve, avec une terminologie très proche, dans la plupart des projets culturels des

grandes villes. En revanche, la méthode adoptée dans la ville rose pour conduire ce processus de démocratie participative est suffisamment originale pour que l'on s'y arrête un moment, même si l'expérience est trop récente et son évolution trop incertaine pour qu'il soit possible d'en tirer des conclusions définitives.

Le lancement de ce processus s'inscrit dans un contexte de changement de majorité municipale (passée à gauche, en 2008, après 35 ans de mandature de droite). Par ailleurs, ce changement intervient à un moment où la majorité des observateurs évoquent le « retard culturel » de Toulouse. Un retard qui se caractérise principalement par le décalage entre la vitalité des émergences culturelles au cours des dix années précédentes et une politique municipale peu lisible, peu affirmée, souvent en décalage avec ces émergences, même si par ailleurs la Ville avait mené, avec l'aide de l'État, un effort significatif en matière d'équipements et de soutien aux grandes institutions dans le domaine du spectacle vivant. On remarque également qu'aucun document de référence indiquant les orientations de la politique culturelle de la Ville n'a été élaboré à

l'initiative des élus depuis... la création du ministère de la Culture ! Absence soulignée *a contrario* par l'élaboration d'un Livre Blanc en 1983, sous la forme d'un cahier de doléances, rédigé par une association citoyenne proche de l'opposition d'alors. Un autre indice, plus significatif encore, de ce « retard » est l'absence d'une direction générale des affaires culturelles et d'un(e) élu(e) ayant autorité sur l'ensemble du domaine, ce qui constituait certainement, en 2008, une exception parmi l'ensemble des métropoles régionales et tranchait avec le mouvement de professionnalisation du champ culturel alors en plein développement.

Bref, au moment du lancement de la campagne pour les élections de 2008, l'impression d'une coupure entre la Ville et les milieux culturels (hormis les institutions les plus emblématiques) est patente, ne serait-ce que par le manque de dialogue avec nombre de celles et ceux qui font la culture. Le candidat Pierre Cohen est de son côté favorable à une concertation élargie dans tous les domaines de l'action municipale, sans qu'il soit question pour autant de « co-construction » avec les acteurs de la société civile.

## SIX MOIS DE CONCERTATION À MARCHÉ FORCÉE

La nouvelle municipalité engage un processus de consultation des habitants dès le printemps 2008, simultanément sur trois domaines : transports, seniors et culture. La mise en musique du dispositif culturel est assurée par Nicole Belloubet, alors première adjointe en charge de la culture, qui s'adjoint, dès le mois de mai, les services d'Éric Fourreau, journaliste-éditeur spécialiste des politiques culturelles.

La feuille de route de l'adjointe comporte l'organisation d'Assises mais leur mise en place est précédée de plusieurs réunions d'un groupe de travail de 25 personnes comportant des représentants des grandes institutions culturelles de la ville (théâtre, musique, bibliothèques, cinémathèque, etc.) ainsi que des représentants du secteur socioculturel et des milieux culturels alternatifs (le COUAC<sup>2</sup>). Premières réunions sans grande chaleur, semble-t-il : « Les gens ne se connaissent pas et se regardaient en chiens de faïence »<sup>3</sup>.

L'architecture proposée, suite à ces premières réunions, comprend trois volets : *Lundis de la culture*, groupes de travail technique et réunions de quartier plus orientées vers le grand public.

Les *Lundis de la culture* débutent en juin 2008, après une première journée de lancement des Assises. La Ville s'appuie sur 5 principes de base, rappelés en ces termes par Eric Fourreau<sup>4</sup> :

- « nécessité d'un temps de parole libérée, pour toutes celles et ceux qui veulent s'exprimer ;
  - travailler dans la durée ;
  - favoriser la transversalité par le choix des thématiques proposées et impliquer à cette occasion des élus non culturels ;
  - regrouper autour de la table, à chaque réunion, un(e) élu(e) culture, un(e) élu(e) d'un autre domaine, un artiste, un acteur culturel et un représentant de la société civile ;
  - ne pas faire toutes les réunions en centre-ville. »
- Le programme de ces rendez-vous hebdo-

madaires (entre juin et septembre) est défini à partir des sujets abordés lors de la journée de lancement et organisé autour de cinq grandes thématiques :

- L'art et la culture dans le projet urbain (les articulations centre-ville et quartiers, la culture dans les projets urbains, les équipements culturels).
- La valorisation et la transmission de la mémoire (patrimoine, mémoire et diversité culturelle).
- La présence artistique dans la cité (l'accompagnement à la création, la formation et la diffusion, nouvelles pratiques et innovation, culture scientifique et technique).
- La culture, vecteur de lien social (espaces culturels ouverts, éducation artistique et médiation culturelle, les événements culturels dans la ville).
- La gouvernance culturelle (construire ensemble le projet culturel).

Parallèlement aux *Lundis de la culture*, des groupes de travail sectoriels se réunissent à partir de la rentrée de septembre 2008 pour faire des propositions plus opérationnelles, ainsi que six réunions de quartier qui, de l'aveu même des responsables de la Ville, n'attirent qu'un public assez clairsemé en dehors des acteurs culturels directement concernés.

Au total, 30 réunions publiques sont organisées entre juin et novembre 2008. Une dernière réunion plénière autour d'une première esquisse du projet culturel se tient en novembre avant la phase d'écriture du projet final au cours de laquelle les rédacteurs recueillent l'avis de quelques experts extérieurs et d'élus non culturels. Ce projet est rendu public le 12 mars 2009<sup>5</sup>. L'ensemble de ces rencontres aura rassemblé, selon la Mairie, plus de 5000 participants (entrées multiples comprises !).

## À LA RECHERCHE D'UNE CONCERTATION PERMANENTE

L'histoire de la démocratie participative « à la toulousaine » aurait pu s'arrêter là, mais la Ville a souhaité poursuivre

l'expérience au-delà des Assises, d'abord en prolongeant le dialogue instauré entre acteurs culturels avec de nouveaux *Lundis de la culture* organisés à un rythme moins soutenu (un par trimestre en moyenne), puis en mettant sur pied, dès juin 2009, un Conseil consultatif des arts et de la culture (CCAC).

Présidé par le maire et/ou par l'adjointe au maire en charge de la Culture, le CCAC est composé de 30 membres, pour la plupart tirés au sort sur des listes de candidatures spontanées et répartis en quatre collèges : établissements culturels municipaux, opérateurs culturels, artistes, société civile. Sa mission, définie par la municipalité, consiste à « suivre l'application du projet culturel de la ville et contribuer à la construction d'outils d'évaluation de la politique culturelle. C'est un lieu de concertation, de proposition mais pas de décision »<sup>6</sup>. Le CCAC vient compléter le panel d'instances de participation citoyenne que sont le Conseil des seniors, le Conseil de la vie étudiante, le Conseil des résidents étrangers, le Parlement du sport, la Conférence du commerce et de l'artisanat.

En dépit de l'impressionnant arsenal de moyens de concertation mis en œuvre, un certain nombre de reproches ont été formulés à l'encontre des Assises. Par exemple, le fait que la procédure de concertation se soit concentrée sur le territoire municipal sans prendre en compte la dimension métropolitaine (pas même le périmètre de la communauté urbaine) ou le fait qu'elles ont été davantage un forum des acteurs culturels plutôt que le lieu d'une participation citoyenne au sens large. Il reste que le scénario des Assises s'est déroulé sans incident, qu'il a été habilement conduit et que l'opération, malgré les critiques que l'on peut lui apporter et les interrogations qu'elle soulève<sup>7</sup>, peut être considérée comme un succès pour la municipalité : succès interne d'abord, même si le dialogue engagé entre acteurs n'a peut-être pas débouché sur la « communauté d'esprit » vantée par Nicole Belloubet ; succès à l'extérieur aussi et surtout, à en juger par le très grand nombre de références faites, un peu partout

“ En l’absence de boussole incontestée, il revient à chacun des pouvoirs locaux de produire des "récits" censés représenter l’intérêt général et de le faire avec la plus grande participation possible des habitants du territoire. ”

en France, à l'expérience toulousaine des Assises, aussi bien par des élus que par des professionnels de la culture ou des observateurs extérieurs.

*A contrario*, après deux années d'existence, l'expérience du CCAC s'avère nettement plus problématique. Plusieurs raisons à cela :

- Tout d'abord, des incertitudes pèsent sur les missions du Conseil. S'il est vite apparu que le dispositif était inapproprié pour mener un travail d'évaluation à visée opérationnelle, les débats des premières séances ont montré la diversité des registres de discussion en séance (informations données par la mairie, discussions sur les projets municipaux, débats autour de questions soulevées par certains membres du CCAC, échanges de vues sur les orientations générales de la politique culturelle municipale), mais aussi la difficulté à positionner le curseur entre ces quatre registres et une tendance à l'éparpillement des thèmes abordés.

- Bien que les objectifs affichés des *Lundis de la culture* soient distincts de ceux du CCAC, les deux instances qui ont, à des échelles différentes, le même type de composition, ont tendance à se télescoper.

- Notons également la difficulté pour les membres du Conseil de savoir quelle posture adopter dans les débats entre une attitude de défense de l'intérêt général (malaisé à définir) et une position plus autocentrée sur les intérêts ou les points de vue supposés de leur structure d'appartenance. Les représentants de la société civile (12 sièges sur 30), particulièrement, ont bien du mal à trouver leur place dans une assemblée qu'ils fréquentent d'ailleurs fort peu.

- On remarque, enfin, une implication *a minima* de la municipalité dans le dispositif. L'attachement proclamé du maire et de son adjointe à ce type de structure de participation citoyenne ne s'accompagne manifestement pas d'une adhésion forte et continue de la part des services culturels municipaux.

Pour tenter de corriger les défauts de fonctionnement mentionnés ci-dessus, il a été décidé, au début de l'année 2011,

de renforcer quelque peu la structure du CCAC et de traiter les sujets abordés de façon plus approfondie. Il est difficile de savoir aujourd'hui si ces aménagements seront de nature à lui donner un nouveau souffle qui serait bien nécessaire.

Il n'en demeure pas moins que cette instance reste fondamentalement fragile. Il est vrai que, du point de vue de la démocratie participative, son statut est assez ambigu. Ce n'est pas un « espace de co-construction », mais un « lieu de concertation » comme le rappellent périodiquement les responsables municipaux qui ne souhaitent pas s'inspirer de certains exemples étrangers, notamment celui de Barcelone avec son Conseil de la culture représentant les structures professionnelles et une soixantaine d'associations et qui dispose d'un budget autonome de 4,5 M d'euros pour la création artistique (4 % du budget culturel municipal). Le CCAC, instance officielle pilotée d'en haut, n'est pas non plus une scène d'action citoyenne directe à la manière du « mouvement des indignés » ou d'autres formes d'énergie civique qui s'inscrivent délibérément en dehors des organigrammes de la démocratie représentative. Entre ces deux modèles participatifs de référence, l'option médiane de la concertation choisie pour le CCAC semble souffrir d'un certain déficit d'attractivité auprès des acteurs culturels et, plus encore, des habitants, susceptible de remettre en cause sa légitimité.

### OPÉRATION DE COMMUNICATION OU RÉCIT (PARTIELLEMENT) PERFORMATIF ?

Sans préjuger de l'évolution prochaine de cette instance, l'expérience conjointe des Assises et du CCAC est suffisamment avancée pour pouvoir proposer quelques éléments d'analyse de l'expérience toulousaine.

Une première approche consiste à y voir un bon exemple de communication politique réussie. La logique signalétique (faire savoir le plus largement possible

qu'une expérience originale et ambitieuse de démocratie participative a été menée à Toulouse) l'emporterait sur la logique fonctionnelle (refonder la gouvernance locale en matière culturelle). À l'appui de cette hypothèse, on peut faire référence au communiqué de l'ancienne adjointe à la Culture, en novembre 2008<sup>8</sup>, triomphalement titré « Un laboratoire de démocratie culturelle participative est né ! » parlant de « nouveau souffle culturel » et qualifiant l'expérience des Assises comme « une première en France ».

Cette interprétation, si elle reste univoque, n'est pourtant pas satisfaisante étant donné qu'une logique essentiellement signalétique aurait dû conduire les responsables municipaux à interrompre le processus de démocratie participative après l'opération des Assises qui a connu un fort retentissement, sans prendre le risque de chercher à lui donner des prolongements hasardeux.

À Toulouse comme ailleurs, la question de la gouvernance culturelle est posée. À Toulouse plus qu'ailleurs peut-être, compte tenu du hiatus déjà évoqué entre le monde des institutions culturelles traditionnelles – très éclaté mais bien établi et largement financé – et celui des « émergences » (un monde très diversifié du point de vue des propositions artistiques, du statut des équipes, des lieux investis ou des moyens disponibles). La mise en cohérence de ces éléments disparates n'est pas une mince affaire, pas plus qu'une réorganisation en profondeur des façons de faire dialoguer les divers acteurs du champ culturel avec les sphères de la décision publique. Néanmoins, si la Ville n'attend pas de solution miracle en provenance d'une consultation citoyenne permanente menée en petit comité, elle peut au moins se targuer de ne pas avoir renoncé prématurément aux éventuels bénéfices – aussi hypothétiques soient-ils – d'un exercice continu d'intelligence collective !

Entre la simple opération de communication et l'invention incertaine d'un nouveau mode de gouvernance, on peut

tenter une sorte de synthèse explicative de l'expérience de démocratie culturelle à Toulouse en faisant appel aux notions de « récit performatif » et de « prophétie auto réalisatrice »<sup>9</sup>.

Il est difficile aujourd'hui de différencier les villes en termes de fonctionnalités. Toutes les grandes villes veulent avoir un rang européen et s'appuient sur le même type de ressources : industries de haute technologie, instituts universitaires et de recherche, sans oublier la culture qui est portée au premier plan depuis une dizaine d'années comme un des signes d'adhésion à la modernité urbaine et à la métropolisation. La différenciation des situations procède désormais essentiellement de l'image et de l'imaginaire beaucoup plus que des réalisations urbaines. Le récit sur le « laboratoire de démocratie culturelle participative » vient s'inscrire dans ce travail de valorisation de l'imaginaire urbain. Sans doute n'est-il pas de nature à donner à Toulouse un avantage concurrentiel décisif dans la compétition des territoires, mais l'écho positif suscité est, aux yeux d'un observateur extérieur, l'indice qu'« il faut garder un œil sur la Garonne »<sup>10</sup>. Y compris, lorsque le récit, incarné dans le document de référence habilement construit qu'est le projet culturel pour Toulouse 2009-2014, ne s'interrompt pas avec la publication de ce dernier.

Il reste à évaluer le degré de performativité de ce récit. Tâche difficile et sans doute prématurée. Cette performativité reste limitée, du fait déjà que plusieurs réalisations promises dans le projet culturel sont d'ores et déjà retardées en cette période

d'austérité budgétaire. Mais aussi par ce que tout récit n'est performatif que s'il sait, à un moment ou un autre, s'effacer au profit d'actions concrètes : procédures, méthodes, engagement des acteurs, moyens humains et financiers. De ce point de vue, le renouvellement de paradigme annoncé dans le projet culturel toulousain n'est pas encore au rendez-vous, même si le récit démocratique sur la culture a sans doute contribué à enclencher certains changements :

- un dialogue sans doute irréversible s'est instauré entre des acteurs culturels appartenant à des champs autrefois éloignés ;
- une politique venue d'en haut sans concertation préalable semble désormais difficile à mener de la part des autorités municipales ;
- une large volonté s'est affirmée pour tisser des passerelles entre les structures culturelles, entre les institutions et les équipes indépendantes, entre le secteur culturel et les équipements socioculturels ;
- enfin, et de façon paradoxale, le prolongement du récit à travers l'expérience incertaine du CCAC peut permettre aux responsables politiques de dissimuler certains retards pris dans la mise en œuvre du projet culturel municipal, tant du point de vue de la création de nouveaux équipements que de la mise en place d'une nouvelle gouvernance. À défaut d'être le pivot d'un véritable renouvellement de cette gouvernance, le CCAC pourrait servir de structure tampon, destinée à « calmer le jobard » selon l'expression de Goffmann<sup>11</sup>, en laissant perdurer le (mince) espoir d'une phase ultérieure de concertation plus dynamique auprès d'acteurs culturels aujourd'hui quelque peu désabusés.

En conclusion, le processus démocratique mis en œuvre à Toulouse en matière de politique culturelle municipale rencontre ses limites dans la notion même de « démocratie participative ». La question dépasse largement le cas toulousain et le cadre des politiques culturelles : au moment où des formes de « démocratie activiste » se développent dans plusieurs pays en réaction à la crise économique profonde et au malaise social qui l'accompagne, avec des modalités d'expression directe qui ne doivent rien à un encadrement municipal ou institutionnel quel qu'il soit, la démocratie participative et consultative proposée fait un peu pâle figure et peine à mobiliser, aussi bien les habitants qui ont du mal à se situer dans ce qu'ils considèrent comme des débats d'initiés, que les professionnels du domaine qui préfèrent utiliser des canaux plus administratifs pour faire entendre leur voix. Il reste que ces limites sont connues et reconnues par les acteurs concernés, à commencer par les responsables municipaux. Le mérite des initiateurs de l'expérience toulousaine aura été au moins de ne pas en rester à une fugace opération médiatique et de continuer à chercher d'autres voies de concertation, même si les moyens mis en œuvre ne sont pas à la hauteur des ambitions affichées, compte tenu de la difficulté de l'entreprise.

**Alain Lefebvre**

Université de Toulouse Le Mirail  
LISSST-CIEU

### **L'expérience toulousaine de démarche consultative : un récit performatif ?**

#### **NOTES**

1- Voir le débat rapidement avorté sur la « culture pour chacun » durant l'hiver 2010-2011.

2- Collectif Urgence d'Acteurs culturels, le Couac est un collectif transdisciplinaire fédérant des structures d'initiative indépendante, implantées à Toulouse et sa région, agissant dans le secteur culturel, qui ont décidé de s'organiser pour réfléchir et agir sur la définition des politiques culturelles.

3- Entretien avec Éric Fourreau, juin 2011.

4- Idem

5- Mairie de Toulouse, *La Culture en mouvement – le projet culturel pour Toulouse 2009-2014*, mars 2009

6- <http://www.toulouse.fr/vos-quartiers/conseil-consultatif-des-arts-et-de-la-culture>. Consulté le 13 juin 2011.

7- Interrogations bien mises en évidence dans le texte de Balti S. et Sibertin-Blanc M., « Les Assises de la culture à Toulouse : pour une approche renouvelée de l'action culturelle locale ? »

[http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/41/97/05/PDF/Communication\\_Colloque\\_Grenoble.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/41/97/05/PDF/Communication_Colloque_Grenoble.pdf) (consulté le 13 juin 2011)

8- [http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:w74cT\\_Z1y3kj:echo-culture.ouvaton.org/IMG/doc/COMMUNIQUE\\_PRESSE\\_NOVEMBRE08.doc](http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:w74cT_Z1y3kj:echo-culture.ouvaton.org/IMG/doc/COMMUNIQUE_PRESSE_NOVEMBRE08.doc)

9- Voir à ce sujet Jean-François Staszak, « Prophéties autoréalisatrices en géographie », *L'Espace Géographique*, n°29, 2000.

10- Jean-Gabriel Carasso, *La culture en mouvement...*, op. cit.

11- Erving Goffman, in *Le Parler frais*, 1990, Éditions de Minuit, collection « Arguments », 1990.

# ATTENTION AUX VOISINS. POUR UNE ÉTHIQUE DES ARTS MITOYENS<sup>1</sup>

Jean-Paul Rathier

**Crise oblige, les politiques publiques de la culture se soucient toujours davantage de proximité. Louable intention, rarement traduite en orientations budgétaires significatives. Cependant, cette inflexion du discours n'est pas sans effets : elle conforte des rapprochements entre le secteur de la culture et ceux de l'éducation, de la justice, de la santé, de l'action sociale... Elle fournit aussi un petit supplément de légitimité aux acteurs culturels et aux artistes qui associent des habitants à une démarche de création.**

Pour qualifier ces pratiques, les professionnels de l'art et de la culture utilisent parcimonieusement le terme de *proximité*. Ils préfèrent ceux de : *participation, contribution, collaboration, coopération, co-construction, co-création...* Jugé plus interactif, ce vocabulaire, malgré ses imprécisions, exprime une aspiration à réinvestir et réactiver l'espace public comme espace d'expression de la diversité des sensibilités et des opinions, de confrontation argumentée des points de vue et de délibération démocratique sur les valeurs du *vivre-ensemble*. De manière implicite, souvent sans le savoir, les initiateurs de ces dispositifs s'affranchissent de la doxa du « droit à la culture », héritée de Malraux, pour mettre en jeu la question des « droits culturels »<sup>2</sup>.

Apparemment, cette forme d'engagement s'inscrit dans la continuité des avant-gardes artistiques qui, au cours du xx<sup>e</sup> siècle, ont rudement questionné les rapports entre art et politique, art et société, art et existence : les Surréalistes dans les années 20 et 30, les Situationnistes dès les années 50 et le groupe Tel Quel dans les années 60 et 70. À y regarder de plus près, on s'apercevra que les enjeux et les modalités du débat actuel ne sont plus les mêmes. Qui ose encore aujourd'hui se prévaloir de la qualité d'avant-garde ? Le basculement a eu lieu dans les années 80 à 90, période où l'avènement planétaire du néolibéralisme a

imposé une logique économique ouvertement hostile à l'humain et destructrice du bien commun<sup>3</sup>. La préservation du lien social est alors apparue comme une priorité, tant pour certains politiques que pour certains artistes. Non sans quelques malentendus entre eux. S'agit-il de rendre désirable un lien de soumission à un ordre économique et social existant ou de faire advenir un lien de fraternité qui puisse donner chance à une politique de société, plus respectueuse de la dignité des personnes et faisant droit à la diversité culturelle constitutive de notre commune humanité ?

À partir des années 80, le « poético-politique » promu par les avant-gardes prend une nouvelle direction. L'horizon d'attente n'est plus celui d'un hypothétique « grand soir » mais plutôt, au ras du quotidien, celui de « petits matins » plus propices aux micro-changements. La politisation de l'art se poursuit ainsi, modestement, par d'autres moyens.

Parmi les thèmes favorisés explorés ces dernières années par des artistes du micro-politique, on notera celui du voisinage. Mais de quels voisins s'agit-il ? Nietzsche nous met sur la voie : « Notre prochain, ce n'est pas notre voisin, c'est le voisin du voisin ». Difficile de mieux dire pour signaler l'illusion de la proximité et tracer le chemin d'une éthique. D'où l'équivoque du titre de cet article :

« Attention aux voisins ». Manière de soutenir la nécessité d'une *politique de l'attention*<sup>4</sup>, qui soit une mise en égard plutôt qu'une mise à l'écart de l'altérité, tout en alertant sur le risque de produire parfois des formes de proximité confinant à une promiscuité obscène, voire anthropophage.

C'est pour parer à ce risque et problématiser les enjeux d'une démarche de projet forcément inquiète – dès lors que nous quittons le confort d'un chez-soi pour aller vers un inconnu – que j'en suis venu à parler d'*arts mitoyens*. Avec cette intuition qu'il est possible d'inventer des objets-supports à des pratiques artistiques partagées à partir de toutes sortes d'objets ordinaires (matériels et immatériels) qui délimitent les frontières géographiques, sociales, professionnelles, affectives et culturelles de nos territoires d'appartenance. En travaillant sur ces objets, qui à la fois nous séparent et nous relient à nos voisins (comme la haie ou le mur entre deux terrains contigus, objets mitoyens qui créent une charge commune pour les deux propriétaires), comment provoquer des occasions d'échange, mettre en mouvement nos identités respectives et produire des esthétiques et des socialités nouvelles ? Perspective déjà dessinée par Édouard Glissant<sup>5</sup> dans sa « poétique de la relation », invitation à une « créolisation des pensées » pour mieux habiter le « Tout-Monde ».

“ En travaillant sur ces objets, qui à la fois nous séparent et nous relie à nos voisins, comment provoquer des occasions d’échange, mettre en mouvement nos identités respectives et produire des esthétiques et des socialités ? ”



La conversation. Scénographie proposée par Michel Herreiria et réalisée entre voisins pour "Les jardins d'à côté", Bègles, 2008.

Il reste quelques questions. Quel statut donner à ces manifestations poético-politiques, objets non-identifiés dans les circuits traditionnels de la production et de la diffusion culturelles ? Quelles procédures formelles instituer pour de telles expérimentations ? Quelles conséquences tirer des expériences réalisées et des questionnements qu'elles suscitent pour orienter les politiques publiques de la culture ?

## L'ART COMME EXPÉRIENCE DE MISE EN RELATION

Au XIX<sup>e</sup> siècle, Courbet décide de « faire entrer le monde dans [son] atelier ». Les artistes du XX<sup>e</sup> siècle, eux, ne cessent de faire entrer l'art dans la vie. S'ouvrant sur la société, l'atelier de l'artiste devient de plus en plus nomade, protéiforme, parfois jusqu'à disparaître comme tel. Mouvement qui, dans sa version la plus extrême, tend vers un « désœuvrement de l'art ». Ainsi Robert Filliou ou Joseph Beuys qui, dès les années 60, œuvrent pour que « l'art se réalise comme vie ». Aujourd'hui, pour ne prendre qu'un exemple, un artiste comme Jean-Paul Thibaut<sup>6</sup> s'inscrit dans cette filiation. Avec ses « protocoles méta », il déplace en permanence son laboratoire de recherche à travers le monde, dans des institutions, des espaces publics ou privés, toujours dans le voisinage de la poésie, de la philosophie et de l'anthropologie, en

exploitant des forces et des matériaux puisés dans la vie quotidienne et les cultures des personnes qu'il rencontre. Pour lui, « il ne s'agit plus de créer un nouvel art, mais une autre conscience ».

De nombreux essais proposent des typologies et des analyses de ces expériences. Au début des années 2000, deux théories sur le sujet ont occupé le devant de la scène, celle de « l'art contextuel »<sup>7</sup> et celle de « l'esthétique relationnelle »<sup>8</sup>. La première, élaborée par Paul Ardenne, utilise la notion de contexte pour étudier les avant-gardes artistiques et les nouvelles formes de présence de l'art apparues dans les années 90 : œuvres ou performances qui investissent un milieu urbain ou un paysage, interventions intrusives et questionnantes dans les champs de l'économie ou des médias, etc. Manœuvres plus ou moins clandestines et furtives qui, à la différence d'un art public officiel, tentent de changer la réalité et, dans certains cas, d'impulser des processus de création collective. « Un agir communicationnel », comme le dit Jürgen Habermas, qui s'appuie sur l'intersubjectivité et favorise un partage d'expérience. C'est à cette dimension du partage que s'intéresse la théorie de l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud. Son étude porte sur des artistes qui travaillent à « la création de modèles de socialité ». Que la proposition de l'artiste soit ou non mise en œuvre

par les participants auxquels il s'adresse, ce qui prime c'est la valeur d'usage de cette proposition. Bien que convaincus de l'intérêt de ces mises en relation produites par l'art, les deux essayistes restent prudents. Paul Ardenne, non sans raisons, voit le risque d'un usage cosmétique de l'art contextuel, quand il s'inscrit dans des événements culturels programmés pour répondre à une stratégie de marketing territorial. Nicolas Bourriaud, lui, s'inquiète du peu d'espaces de négociation dans notre démocratie pour développer un art générateur de nouvelles socialités.

Que la démarche des artistes soit orientée par le contexte ou la socialité, ce qui est visé (du moins dans les intentions affichées) c'est de sortir de la scène artistique, telle qu'elle est instituée, pour agencer ailleurs de nouveaux dispositifs de création impliquant la population. Il n'est pas inutile de préciser ce « concept d'agencement ». La paternité en revient à Deleuze et Guattari<sup>9</sup> qui en avaient fait une pièce maîtresse de leur « écosophie », l'écosophie étant l'aptitude à faire jouer ensemble une attention écologique à la planète dont nous sommes les hôtes – vivre en intelligence avec la nature – et une approche philosophique de nos manières d'habiter le monde – capacité à faire culture dans *le divers* et *le multiple*. Dans l'agencement, la pratique du *bricolage* et de l'*assemblage*, propre à intégrer de l'*hétérogène*, prévaut sur la notion de système, dominée par un idéal d'intelligibilité. De ce point de vue, l'art est fondamentalement « agencement », puisque, comme le soutenait Guattari, il va dans le sens de l'hétérogène, là où le capitalisme, lui, tend à tout réduire à de l'homogène.

Par un autre chemin, celui du « braconnage culturel », Michel de Certeau<sup>10</sup> concluait également à la nécessité philosophique et politique de penser le divers et le multiple. Observateur attentif des pratiques culturelles (celles dites « cultivées », qui sont sous les projecteurs, et celles dites « ordinaires », qui prolifèrent dans l'opacité du social), il contribua activement, dès le début des années 70, à une prise en compte de « la culture

au pluriel ». Comme Edgar Morin dans la même période, Michel de Certeau cherche à articuler culture savante, culture de masse et culture populaire. Il pousse l'analyse jusqu'à remettre en cause le dogme d'une action culturelle devant répondre à des besoins, et il renverse la perspective d'une politique de démocratisation de la culture qui présuppose l'existence d'un manque de culture dans les classes populaires, et qui privilégie la valeur artistique des œuvres sur la valeur créative de leur réception et des diverses formes d'appropriation (détournements et réemplois) dont elles sont l'objet. Il propose de s'intéresser à la singularité du terrain, des situations et surtout des acteurs quand ils combinent leurs propres ressources culturelles à des ressources extérieures pour transformer leur quotidien. Avec le concept d'« opération culturelle », il veut rendre compte de la formalité des pratiques qui organisent ces transactions et ces jeux de traduction entre l'espace de la production artistique et culturelle et celui de sa réception pour des usages toujours singuliers. La culture est donc « l'opération culturelle » elle-même, c'est-à-dire *un acte de faire, une pratique* définie comme « une trajectoire relative aux lieux qui déterminent ses conditions de possibilité »<sup>11</sup>.

Ces apports théoriques permettent d'approfondir la question de l'art comme expérience et celle de la culture comme politique de l'altérité. À confondre et traiter superficiellement ces deux questions, des artistes peuvent continuer à s'imaginer être au centre de la société, alors qu'ils y sont particulièrement mal logés ; et des politiques croire encore dans la démocratisation de la culture, sans même s'apercevoir que c'est la culture de la démocratie qui est en crise.

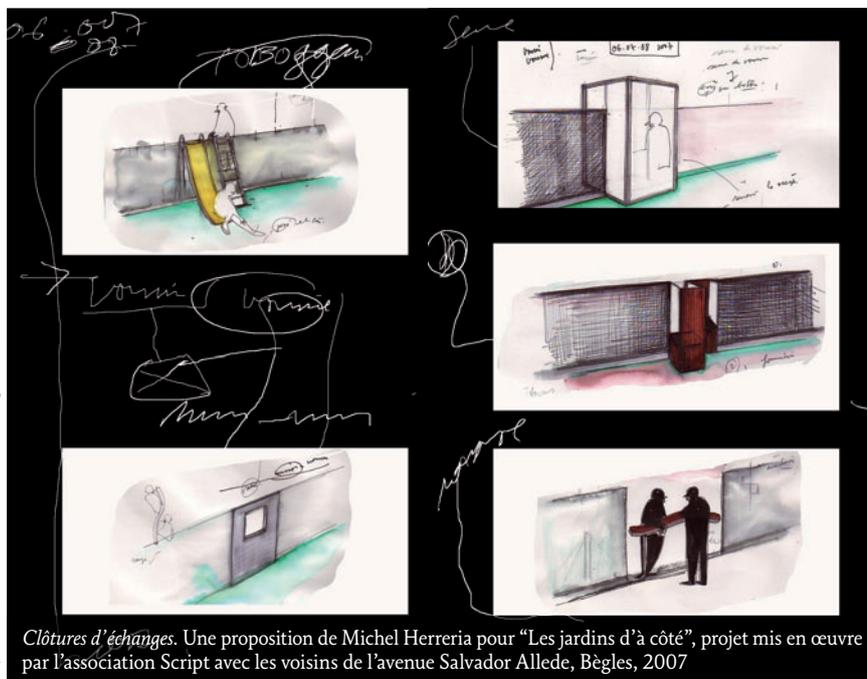
## LA CULTURE COMME POLITIQUE DES VOISINAGES

Ce qui relève de la création (artistique, littéraire, scientifique) et de la créativité sociale se manifeste toujours comme « des insurrections du possible sur l'acquis », selon l'heureuse formule de Jean Duvignaud<sup>12</sup>. Imprévisible par définition, l'acte de création est toujours franchissement de limites. Une politique de la culture se doit, simultanément, de préserver ces espaces du possible et de transmettre le patrimoine des œuvres et des connaissances qui témoignent de l'histoire de tous ces franchissements. Mais est-ce suffisant ? Ne serait-il pas nécessaire de partir d'une définition de

la culture qui, au-delà de l'indispensable confrontation entre patrimoine et création, intégrerait mieux les enjeux des pratiques et des usages ? Le récent débat organisé par le ministère de la Culture sur le thème « la culture pour chacun », aussi ambigu et maladroite fût-il, eut le mérite de signaler le problème. Et à l'issue de nombreuses discussions sur la distinction entre « culture pour tous » et « culture pour chacun », s'est dégagée la notion de « culture partagée ». Faut-il entendre que ce partage-là s'inspirerait du « partage du sensible » tel que défini par Jacques Rancière<sup>13</sup> ? Ou s'agit-il d'une manœuvre marketing pour mieux faire partager l'actuelle politique du ministère ?

Laissons là la polémique pour revenir au terrain. Acteur parmi d'autres, je prends part à de telles expériences de partage, que ce soit à travers des dispositifs artistiques et culturels élaborés en partenariat avec des acteurs de la santé<sup>14</sup> ou à travers un projet en cours intitulé « Voisinsages ». Projet préfiguré entre 2007 et 2008 à Bègles, dans la rue où je vis et travaille, sous le titre « Les jardins d'à côté ». Les artistes (photographe, plasticien, musicien, écrivain, chorégraphe) proposaient aux habitants de la rue de faire œuvre commune « en taquinant les clôtures et en fabriquant des petites passerelles poétiques de jardin en jardin. » Ce dispositif associait aussi l'école maternelle, le club bouliste, le comité de quartier et le centre social, avec l'idée que « de jardin en jardin » – et sur la durée (trois ans) – nous irions à la rencontre du « voisin du voisin ». En juin 2008, les premières réalisations furent exposées et mises en scène dans plusieurs jardins et dans la rue. L'image choisie pour cet article est une des scénographies proposées par Michel Herreria<sup>15</sup> (série intitulée « clôtures d'échanges ») et réalisée avec des voisins. Elle illustre une figure possible des arts mitoyens entre deux sphères privées.

Interrompu en 2009, faute de financement, le projet a été relancé en 2010, à une autre échelle et sous un autre titre :



Clôtures d'échanges. Une proposition de Michel Herreria pour « Les jardins d'à côté », projet mis en œuvre par l'association Script avec les voisins de l'avenue Salvador Allende, Bègles, 2007

© Clôtures d'échanges. Une proposition de Michel Herreria pour « Les jardins d'à côté », projet mis en œuvre par l'association Script avec les voisins de l'avenue Salvador Allende, Bègles, 2007

« Voisinages, appel aux arts mitoyens ». Extrait de la note d'intention : « Ce projet culturel de territoire s'inscrit dans le quotidien des pratiques urbaines des citoyens. Il invite à explorer la frontière entre sphère privée et espace public. Occasion d'éprouver, de penser et de traduire en objets poétiques ce qui nous sépare ou nous rapproche dans les relations de voisinage. Cette expérimentation esthétique et sociale vise à promouvoir des processus de création partagés entre artistes et habitants. L'association Mélanges<sup>16</sup> est à l'initiative de cette démarche coopérative, mise en œuvre par le TNT et Script, sur les saisons 2011 et 2012, en partenariat avec les collectivités locales. Le projet "Voisinages" se développera dans un premier temps sur Bègles et les quartiers sud de Bordeaux, à la lisière de deux territoires, séparés par plusieurs limites : celle, administrative, mais aussi symbolique, de deux communes ; celle, physique, d'un boulevard très passager. Comment se développe cet espace commun en plein renouvellement, en pleine transformation ? Comment, en définitive, se construisent avec et par les habitants les relations au sein de la ville de demain ? »

La volonté de faire un lien entre l'expérience artistique et la politique publique est le point le plus délicat du projet. Faute de procédure formelle vraiment adaptée, le partenariat se construit

souvent sur des malentendus, avec le risque d'induire plusieurs types d'instrumentalisation : celle des personnes participant à l'expérience par les artistes (proximité anthropophage) ou celle des artistes par les partenaires publics (action artistique réduite à une prestation de service pour l'animation locale). Comment éviter cet écueil ? Certainement pas en désertant le terrain, mais en sortant de cette mauvaise habitude d'envisager les situations exclusivement en termes artistiques. Il importe de réintroduire la dimension du politique et de penser les enjeux en termes de démocratie, dans son sens le plus radical, et non plus dans sa version édulcorée qui est celle de la démocratisation de la culture.

La question n'est plus de savoir comment élargir les publics des institutions culturelles, mais comment trouver les moyens d'élargir nos pratiques. Ce que dit, avec une belle justesse, Marie-José Mondzain dans une récente contribution à l'Appel des Appels<sup>17</sup> : « Penser la culture en termes de démocratie ne consiste pas à réduire les espaces et les temps où s'éprouvent le plaisir et la liberté à une offre spectaculaire de divertissements, ou à une distribution démagogique de valeurs sûres prônant l'accès de tous à une anthologie de « chefs-d'œuvre ». Penser la démocratie c'est partir de réalités fondatrices, à savoir que la connaissance et la création ont valeur

universelle, que c'est dans ce partage et nulle part ailleurs que se joue l'égalité de tous. Il faut partir de la reconnaissance du droit et de la capacité de chacun, sans distinction, à faire usage de sa sensibilité et de son intelligence. Penser la culture, c'est définir le citoyen, c'est le construire comme sujet de son désir et comme cause de son action. La culture est une éthique qui transforme les relations de voisinage et fait vivre l'altérité dans le plaisir comme dans les conflits [...] Chacun, là où il est, est en charge de cette politique du voisinage où se règlent à chaque instant l'écart et la proximité, le lien et la déliaison, la concorde et la lutte ».

Choisir cette voie, c'est substituer une logique des « droits culturels » à celle du « droit à la culture ». Actuellement, nous sommes entre ces deux logiques, occupés tant bien que mal à nous *mouvoir dans la brèche*, cette brèche dont Hannah Arendt disait qu'elle est : « l'intervalle entre le passé révolu et l'avenir infigurable » et que « [...] là, les hommes doivent s'exercer à penser ».

**Jean-Paul Rathier**

Metteur en scène et directeur de Script, association artistique et culturelle.

Gérant de la SCIC Culture et Santé en Aquitaine.

Maître de conférences associé à l'IUT Michel de Montaigne, Université Bordeaux 3.

## Attention aux voisins. Pour une éthique des arts mitoyens

### NOTES

1- Article rédigé en août 2011

2- P. Meyer-Bisch ; M. Bidault, *Déclarer les droits culturels. Commentaire de la Déclaration de Fribourg*, Zürich, Schulthess Verlag, 2010.

3- C. Laval, *L'homme économique, essai sur les racines du néolibéralisme*, Paris, Gallimard, Coll. NRF Essais, 2007.

4- B. Stiegler, *L'attente de l'inattendu*, École supérieure des Beaux-arts de Genève, Coll. N'est-ce pas ?, Genève, 2008.

5- É. Glissant, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1995. / *Le discours antillais*, Paris, Galilée, 1997.

6- <http://www.protocolesmeta.com/spip.php?auteur3>

7- P. Ardenne, *L'art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

8- N. Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 1998.

9- G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 / Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. Critique, 1980.

10- M. de Certeau, *La culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgeois, 1980. / *L'invention du quotidien, 1 art de faire*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990. / *L'Ordinaire de la communication in La Prise de parole et autres écrits politiques*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Le Seuil, 1994.

11- *Op. cit.*

12- J. Duvignaud, « Le bison originel » in *Le jeu de l'oie*, Arles, Actes sud, Coll. Un endroit où aller, 2007.

13- J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

14- J.P. Rathier et L. Innocenti, Qu'est-ce qu'une action culturelle appropriée ? in *Culture et participation citoyenne, Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, coordonné par Françoise Liot, Paris, L'Harmattan, 2010.

15- <http://www.michelherreria.com>

16- Association Mélanges, collectif d'associations artistiques et culturelles gironnaises regroupant les Chantiers théâtre de Blaye et de l'Estuaire ; le Glob-Théâtre, Migrations culturelles Aquitaine Afriques, Script et le TNT- Manufacture de chaussures.

17- « Et ça va chercher dans les combien tout ça ? » in *L'appel des appels*, Éd. Mille et une nuits, Paris, 2009.

# CRÉER DES THÉÂTRES À L'INTÉRIEUR DE L'HOMME

Danielle Bellini

**Nos pratiques professionnelles sont aujourd'hui confrontées à la nécessité de re-questionner au moins deux problématiques qui, si elles ouvrent des dimensions différentes, sont pourtant liées : il s'agit de la démocratisation de la culture et de la participation des habitants. La première problématique sous-tend nombre de projets d'action culturelle depuis la création du ministère de la Culture. L'autre se développe dans le cadre des politiques territoriales et connaît un essor certain dans les dynamiques de développement local et de démocratie participative. Leurs aspirations sont couramment convoquées, les termes utilisés, réutilisés, sur-utilisés au risque de diluer leur sens dans des raccourcis opaques. D'où, de mon point de vue, la nécessité de les questionner et de tenter de lire les logiques qui les sous-tendent.**

Même si le ministre Malraux n'avait pas expressément employé le terme de démocratisation de la culture, mais entendait plutôt permettre l'accès des œuvres au plus grand nombre en favorisant leur mise à disposition, les politiques qui suivirent la création du ministère de la Culture furent des politiques de légitimation. Légitimation des contenus, du sens, des outils de production et de diffusion. Au nom de la démocratisation, ces politiques se sont centrées sur des objectifs de nature artistique, laissant de côté les autres dimensions qui, pour paraphraser la déclaration de Fribourg sur les droits culturels, « font humanité ». Cette logique a imposé un modèle vertical, pour ne pas dire surplombant, du paradigme démocratique. Les actions culturelles sont censées faire accéder des populations ignorantes à un savoir, des connaissances, une culture dont l'institution détermine les tenants et les aboutissants. Elles ont longtemps été évaluées à l'aune de la fréquentation des équipements. Les politiques de démocratisation qui entendaient élargir leurs publics ont renforcé les pratiques de ceux qui détiennent déjà les codes culturels et inscrivent leurs valeurs dans des modèles désormais dominants.

## UNE « FICTION D'ÉGALITÉ »

Cette dynamique s'appuie par ailleurs sur des postures déterministes qui semblent figer une fois pour toutes les pratiques dans le modèle des habitudes culturelles acquises au cours de l'enfance. Même si les mouvements d'éducation populaire ont tenté d'en contrer les effets, d'autres professionnels culturels et artistiques ont succombé au fatalisme et y ont trouvé le prétexte à ne pas remettre en question le modèle dominant. Les pratiques de médiation, en tentant de les infléchir, ne remettent pas fondamentalement en question des principes inégalitaires, qui ne font que renforcer un système qui finit par créer ses propres clivages. Jacques Rancière propose au contraire de partir d'un postulat d'égalité pour réinventer de nouveaux rapports entre les publics et les œuvres. Ce postulat d'égalité, ou plus exactement d'une possible égalité, admet des compétences partagées et singulières, des cadres référentiels différents mais non hiérarchisés. Il tient compte des histoires et des parcours individuels, des trajets possibles de chacun vers l'émancipation.

Je me référerai ici à ce que Georg Simmel nomme la « fiction d'égalité ». Pour lui, le social doit se comprendre à partir des interactions entre les personnes, « dont la somme représente ce que nous appelons "la société" ». Dans son ouvrage *Études sur les formes de la socialisation* (1908), il affirme que la société n'existe que par les relations que les individus composent et décomposent entre eux, que ce soit dans une relation conflictuelle ou complice comme dans le partage d'un secret. Ce n'est pas la société qui crée les relations mais les relations entre les hommes en tant que dynamique sans cesse en mouvement, qui constituent l'essence de la société. Pour lui, toute société est la somme des *Wechselwirkungen*, des actions réciproques qui non seulement tissent la trame de la société mais participent à la formation d'un individu en tant qu'être spécifique en interaction avec d'autres individus. Relation et interrelation nécessitent un rapport égalitaire. Dans *La sociabilité, étude de sociologie pure*, il postule que la sociabilité exige « l'espèce la plus pure [...] de l'action réciproque, celle qui se produit entre égaux. » Cette fiction d'égalité que nous propose

Georg Simmel, est assimilée à un jeu « au cours duquel on fait comme si tous étaient égaux, comme si l'on honorait chacun spécialement. On se trouve tout aussi peu devant un mensonge que le jeu ou l'art ne sont des mensonges, bien qu'ils s'écartent du réel ». La relation, dans cette « fiction d'égalité » entre des individus aux références, aux compétences et savoirs distincts et qui interagissent, constitue alors le socle d'une politique culturelle qui ne situe pas ses enjeux dans une seule dimension consumériste ou d'image. Par la parole, le geste de l'artiste, l'art engage un rapport dialectique avec les différents membres de la communauté humaine. Ce rapport passe par un rapport réinstauré, sans cesse imaginé, repensé. Chacun, qu'il soit habitant, artiste, professionnel, s'enrichit de la relation et participe en retour à l'enrichissement de l'autre.

En tant qu'actrice culturelle d'un territoire, cette façon de voir me paraît féconde d'une part pour stimuler un travail d'équipe où chacun participe à enrichir le projet culturel, et d'autre part pour envisager les relations avec les habitants dans un rapport d'interrelation. Face aux constats d'échec des politiques de démocratisation, se dessinent alors d'autres dynamiques plus horizontales, qui tentent de mettre en place un « jeu » d'égalité entre les paroles des citoyens, des politiques, des artistes, des professionnels. Je crains que la question de la participation des habitants, qui s'inscrit dans des problématiques liées à celle de la démocratisation de la culture, ne représente aujourd'hui la voie d'un nouveau paradigme qui risque d'engendrer les exclusions qu'elle tente par ailleurs de combattre. La participation des habitants peut être un des moyens pour repenser la démocratisation, et non une finalité. La participation risque d'apparaître de plus en plus comme un slogan, un argument d'attractivité du territoire. L'on sait que les villes au label créatif en font un levier de marketing, le label de la participation ne saurait tarder à poindre.

## ENTRE INJONCTION POLITIQUE ET NÉCESSITÉ DÉMOCRATIQUE

Qu'entend-on par participation ? Participer à l'animation culturelle d'une ville ? Participer aux choix de programmation ? Participer aux processus de création ? Ces différentes formes de participation sont des questions auxquelles les professionnels sont confrontés au quotidien. Elles s'affichent comme un but à atteindre, et non comme un des moyens qui permettraient d'explorer des univers féconds favorables à l'émancipation. Suffit-il de solliciter, de « faire participer » les habitants à l'animation d'une ville ou d'un quartier ? Mettre en valeur leurs pratiques, certes, mais favoriser la rencontre, les rencontres avec les diversités des expressions culturelles et artistiques est une toute autre démarche. Les exemples sont nombreux de festivals ou d'événements festifs où chaque communauté ou association présente son activité, sans regard sur les autres, et qui finissent par des juxtapositions de pratiques. voire de manipulation quand on pense à certaines premières parties où des forces locales sont invitées à se présenter, dans le but plus ou moins avoué d'attirer un public captif.

La question de la participation des habitants aux choix de programmation apparaît ici ou là comme une injonction citoyenne à construire une offre correspondant à des besoins culturels, conformément à une logique consumériste de l'offre et de la demande. Cette politique de participation risque ainsi de constituer un rempart derrière lequel se cachent d'autres impératifs liés cette fois à des logiques de consommation qui les sous-tendent.

Mais, à y regarder de près, les habitants, en tant qu'acteurs individuels, ne sollicitent que très rarement les institutions pour telle ou telle programmation. En revanche il arrive très fréquemment que les associations ne se privent pas de critiquer la programmation des équipements culturels. Qu'est-ce qui fonde la critique, la plupart du temps ? Le fait que des personnes ne se sentent pas concernées. Dès lors, ce qui est en jeu n'est pas une programmation inadaptée ou inaccessible à une population donnée, et notamment celle que représentent ces associations, mais plutôt la relation entre des personnes, entre des programmeurs et des habitants. Ce qui est en jeu, ce sont les représentations réciproques. Les programmeurs justifient leur choix de programmation. Les associations qui estiment mieux représenter



© Cécile Martin

la population émettent des contre-propositions. C'est dans cet espace de critiques et de contre-propositions que se joue la dimension relationnelle entre des acteurs d'un même territoire qui débattent : d'un côté des professionnels qui, dans leur mission de service public, éprouvent leurs aptitudes et leurs compétences et qui doivent être reconnus comme tels, et d'un autre côté des acteurs locaux en relation avec une partie de la population. Comment alors, en évitant le piège du populisme et celui de la manipulation, construire ensemble et fédérer les énergies ? Le champ des possibles est immense qui permet d'ouvrir le dialogue, d'inventer de nouvelles équations et de provoquer les rapprochements nécessaires dans le respect des spécificités et des singularités. C'est le sens de l'accompagnement, un accompagnement réciproque, une reconnaissance mutuelle, où chacun a à gagner de mieux connaître l'autre, ses projets, ses intentions, tout en assumant pleinement ses propres choix et ses missions.

### UNE VIGILANCE NÉCESSAIRE

L'affaire est complexe et les questions se posent avec la même acuité dans les processus de création, car un nombre croissant de projets artistiques, soutenus par des financements spécifiques, investit ce champ de la parti-

icipation en tentant d'apporter des réponses artistiques à des problèmes de vie démocratique. Des critères institutionnels conditionnent l'octroi de subventions à la mise en œuvre d'actions culturelles en direction du territoire. Dans ce cadre émergent des projets faisant appel à la participation des habitants dès le processus de création. Les promoteurs de ces projets démarchent les collectivités avec des propositions reposant sur un casting préconçu, censées répondre aux besoins et aux problèmes des publics dits *empêchés* : « Je suis venu vous proposer un spectacle que je monte avec des habitants, plutôt des femmes issues de quartiers défavorisés, si possible d'origine étrangère ». Celles-ci étaient sollicitées pour préparer tout au long d'un monologue une soupe de légumes qui devait ensuite être partagée avec les publics. D'autres recherchent des parents isolés (un spectacle où ils devaient apparaître derrière un écran, sorte de théâtre d'ombres de leur solitude partagée : figure de l'enfant et de son parent isolé, comme toile de fond vivante d'une scène où se jouaient les drames familiaux) ou même des repris de justice (qu'on déguise de façon méconnaissable, et qui sont censés instaurer un rapport de tendresse avec des publics, dans des gestes appris ou téléguidés). On assiste à une sorte de manipulation souvent justifiée par

de louables intentions de prendre en compte des publics dits exclus. Démarche qui repose sur une conception négative et le piège réside dans cet aspect. Démarche qui tend à s'accroître ces dernières années, tant la question de la participation est prégnante et liée à l'attribution souvent conditionnelle des aides financières. Qu'en est-il d'un rapport égalitaire et émancipateur dans de tels dispositifs ?

Le rapport égalitaire qui ne gomme pas les spécificités ni les compétences est cependant possible. Il demande du temps : celui d'une réflexion partagée sur le sens des actions, le temps de la maturation, de la rencontre. Il s'établit dans des dispositifs qui mettent en œuvre des équipes culturelles et artistiques, la plupart du temps sans grand tapage médiatique. Ces équipes, à Champigny et ailleurs, agissent comme au cœur d'un laboratoire où se construisent des approches sensibles, où se tissent au jour le jour des relations construites avec les habitants dans leur diversité. Je citerai pour exemple les espaces de rencontres, de débat, d'échanges comme ces groupes de spectateurs à Champigny, ces *apéros des ZAT* (zones artistiques temporaires) de Montpellier qu'anime Pascal Le Brun Cordier, ces *ateliers du spectateur* au Théâtre 95 à Cergy Pontoise, qui se réunissent régulièrement, et qui à partir de thématiques spécifiques prennent le temps, individuellement et en groupe, de réfléchir sur le spectacle ou le film qu'ils ont vu, formulent des critiques, mettent en relation ce à quoi ils ont assisté avec d'autres spectacles, d'autres films ou des lectures antérieures. Ce n'est pas un dispositif nouveau ni très original, Vilar, en son temps, sollicitait aussi la critique de son public, mais il s'agit dans les cas que j'évoque d'une forme de participation qui s'appuie sur des outils et se déploie au fil des réseaux sociaux, de façon directe ou virtuelle. C'est un dispositif qui réinstalle un dialogue là où le surplomb et le consumérisme étaient de mise. « On finit par savoir ce qu'on aime » me

“ Par la parole, le geste de l'artiste, l'art engage un rapport dialectique avec les différents membres de la communauté humaine. Ce rapport passe par un rapport réinstauré, sans cesse imaginé, repensé. ”

“ La participation des habitants peut être un des moyens pour repenser la démocratisation, et non une finalité. La participation risque d’apparaître de plus en plus comme un slogan, un argument d’attractivité du territoire. ”

confiait une jeune retraitée, fidèle aux réunions de spectateurs. La « culture comme un exercice de soi », pour emprunter une expression à Christian Ruby. À Champigny encore, un festival de spectacles à domicile, le festival « Cour et jardin », le festival « Les Petites Formes se font une scène » se mettent en place régulièrement avec la complicité des habitants, qui deviennent alors, le temps de l'événement, le directeur de leur salle de spectacle : ils accueillent les artistes, cherchent des publics, mettent en place des astuces de communication, se familiarisent avec le monde culturel et artistique en étant présents en son cœur même.

## ÊTRE À L'ÉCOUTE DES PROJETS ET DU TERRITOIRE

Être à l'écoute du territoire et non imposer son dictat, construire et accompagner peuvent aider à re penser la notion de participation dans la culture. Être en état de veille. Veiller à ce qui bruisse, à ce qui émerge. Telle association dans un quartier veut valoriser son travail et telle autre dans un autre quartier aspire à une plus grande lisibilité. Veiller. Prendre soin. Favoriser la rencontre et les échanges, qualifier les projets, suggérer un accompagnement professionnel, artistique qui alors intervient en aval et non plus en amont. Veiller. Favoriser les interactions. Tout ceci me paraît plus fécond, plus difficile et plus passionnant, qu'en rester à la seule injonction participative.

À Aubervilliers, les *Souffleurs commandos poétiques*, collectif d'artistes, intervient dans l'espace public et chuchotent des poèmes à l'oreille des passants. En résidence dans cette ville, ils développent, en interaction avec les habitants, et avec leur participation active, des tentatives de « poétisation du quotidien », décalent les regards sur les signes habituels de l'environnement, agissent sur les bruits des rues, et créent, sur le modèle des anciens tambours champêtres, un « tambour

urbain ». Sur leur proposition s'est tenu en octobre dernier un conseil municipal extraordinaire où les élus ont centré leur réflexion et leurs interventions à partir de la phrase du critique littéraire Nicholas Shakespeare : « ils ont échoué parce qu'ils n'avaient pas commencé par le rêve ». Le maire avait décidé de faire adopter quatre délibérations. Les élus, les services, les *Souffleurs* ont donc été sollicités pour proposer des délibérations. Les *Souffleurs* ont procédé à des *cueillettes*, ils sont allés à la rencontre des habitants et de ce qu'ils rêvent pour leur ville. Les délibérations qu'ont suggérées les *Souffleurs*, sont issues notamment de ces rencontres, initiées dans les endroits les plus fréquentés et les plus insolites de la ville, et aussi de leurs rêves.

Pour Olivier Comte, directeur artistique des *Souffleurs*, à travers cette proposition et celles d'autres dispositifs de poétisation du territoire, « il ne s'agit pas de dire la poésie pour les gens qui viennent mais pour ceux qui vont, et de s'inscrire dans le flux naturel des gens qui passent. [...] Nous sommes dans la furtivité du monde existant, nous ne provoquons pas, nous travaillons dans les flux, nous sommes en légère modification. Avec les chuchotements, on crée des théâtres à l'intérieur de l'homme ». Créer des théâtres à l'intérieur de l'homme, une autre façon de concevoir la participation des habitants.

**Danielle Bellini**

Directrice des affaires culturelles  
de Champigny-sur-Marne,  
doctorante en sociologie à Paris 7 Diderot

## PROJETS CULTURELS ET PARTICIPATION CITOYENNE

**Le rôle de la médiation et de l'animation en question**, Françoise Liot, Paris, L'Harmattan, 2010, 221 p., ISBN : 978-2-296-12576-6, 21,50 €.

Comment penser la relation du public à l'art et la culture dans un contexte profondément marqué par des recompositions territoriales, des transformations du champ professionnel et des pratiques ? L'ouvrage coordonné par Françoise Liot interroge les notions de démocratisation, de démocratie culturelle et de diversité. Une vingtaine de contributeurs (universitaires, praticiens...) abordent, sous divers angles, les problématiques de médiation, de publics et les enjeux de la participation citoyenne dans les projets culturels, à partir de plusieurs constats : la transversalité s'inscrit de plus en plus dans les projets, les équipements culturels ne constituent plus la voie souveraine de la diffusion artistique, certaines lignes de partage entre action culturelle et animation socioculturelle restent d'actualité bien que brouillées. L'ouvrage amène à réfléchir au rôle des médiateurs, des animateurs, des artistes et, plus largement, à nos représentations de la culture.

## IN VIVO LES FIGURES DU SPECTATEUR DES ARTS DE LA RUE

Anne Gonon, L'Entretiens, 2011, 205 p., ISBN 978 - 2 - 35539 - 126 - 2, 16 €

Anne Gonon, chercheuse et observatrice spécialiste de la création artistique hors les murs, s'attache à analyser la relation qui se tisse entre les artistes de rue et leur public. Son ouvrage y parvient notamment grâce à la description de différents « genres de spectateurs », définis évidemment par des notions sociologiques classiques, mais également par leurs pratiques, leurs attitudes et leurs postures, décrites et expliquées non sans humour. C'est surtout l'analyse fine et originale par laquelle l'auteur expose les différentes manières de recevoir les œuvres, propres à chaque archétype de spectateur, qui nous éclaire sur les enjeux et les contradictions de ce « public de passants », à nul autre semblable tant sa place est centrale dans l'art de rue.

# VILLENEUVE-SUR-LOT. PARTICIPATION ET TRANSVERSALITÉ : AU-DELÀ D'UNE PROGRAMMATION, INVESTIR LE TERRITOIRE

Entretien avec **Dominique Monnoyeur** et **Serge Borrás**

Propos recueillis par **Françoise Liot**, avec la collaboration de **Marie-Anne Chambost**

**Villeneuve-sur-Lot est une ville de près de 25 000 habitants au cœur du Lot-et-Garonne. Le théâtre Georges-Leygues y a été inauguré en 1935. Depuis la saison 2008-2009 et la formalisation d'un nouveau projet culturel, la ville a décidé d'élargir les propositions du théâtre en développant des résidences de territoire. En associant de très près l'ensemble des structures culturelles municipales ainsi que les acteurs sociaux et éducatifs au processus, il s'agissait d'impliquer dans les projets, et de diverses manières, des populations souvent éloignées de l'offre culturelle du théâtre.**

## **L'Observatoire – Comment cette idée de participation des habitants prend-elle corps à l'échelle communale ?**

**Dominique Monnoyeur** – Ce qui m'intéresse ne concerne pas seulement le théâtre, même si les actions de résidences d'artistes qui y sont menées sont particulièrement intéressantes. L'idée initiale est plus générale : comment, à l'échelle d'une ville, peut-on questionner la transversalité des publics dans toute leur pluralité ? Ce qui est important pour moi, c'est de voir comment on peut mettre du lien grâce à un projet culturel. Nous sommes dans une collectivité territoriale – avec toutes ses contraintes, y compris administratives. Comment fait-on, par exemple, pour qu'une compagnie de danse travaille avec les services techniques de la ville et avec les jardiniers ? Sous l'égide de l'Agenda 21 de la culture, nous essayons de tenir compte de tous les publics et notamment de ceux qui ne sont pas forcément les publics habituels de la culture. Il peut y avoir les publics du CCAS (Centre social) ou ceux de la Maison des aînés, etc. Ces publics n'appartiennent à personne. Si l'enjeu consiste bien à essayer d'élargir le public, l'idée est de faire en sorte qu'une saison théâtrale se déploie hors

les murs, avec notamment des résidences d'artistes, mais l'écueil à éviter serait que le théâtre cannibalise toute la politique culturelle. Ici, le théâtre a occupé une place centrale dans la ville, historiquement, physiquement par son architecture mais aussi par sa programmation, il a été trop longtemps le vaisseau amiral d'une flotte exsangue. Mais il y a des expériences qui se font en dehors du théâtre et qui ont, pour moi, autant de sens que ce qui se fait au théâtre. Par exemple, le Centre culturel accueille près de 4 000 personnes par semaine qui viennent se confronter à une pratique... et c'est tout aussi important. De la même manière, autour d'une exposition consacrée à l'Espagne au musée, il y a des ateliers pour les enfants ou encore, à l'occasion du Salon du livre, une brigade d'intervention poétique qui déclame de la poésie dans la rue. Quand la bibliothèque travaille avec le centre de détention, elle pourrait se contenter de fournir des livres au Centre et on pourrait communiquer là-dessus. Or, la bibliothèque mène une réflexion sur le thème : « qu'est-ce qu'une bibliothèque ? comment se constitue un fonds ? » et elle associe les détenus à ce travail pour qu'ils constituent eux-mêmes le fonds qu'ils

souhaitent avoir. Certains ont même été formés au métier de bibliothécaire.

L'enjeu se situe bien là. Il est plus long, plus difficile. Ce sont tous ces exemples qui permettent d'irriguer le territoire plutôt que le drainer. Il y a une véritable volonté politique de s'engager dans cette démarche et de sortir d'une logique d'équipement pour aller vers une logique de projet.

## **L'Observatoire - Quel est l'intérêt de ce changement de perspective ?**

**Serge Borrás** – On est en train de recréer du lien. Le théâtre doit être une sorte d'agora où peuvent se rencontrer les travailleurs sociaux, les associations, les amateurs ; il faut ouvrir le théâtre comme lieu de discussion. Les élus ont compris qu'il y avait un équipement avec une programmation ambitieuse et, dans le même temps, la nécessité de mailler le territoire. Tout ne se joue pas entre un lieu et un public. Il faut développer une capacité d'implication des structures et des personnes bien au-delà du public habituel du théâtre. Notre objectif est de multiplier les points de contacts entre les propositions et les personnes.



© Service culturel de Villeneuve-sur-Lot.

Spectacle de Roger Bernat *Domini Public*, Festival Aux Arts Citoyens !, 2011.

De ce point de vue, le projet de la compagnie Artizans en résidence à Villeneuve<sup>1</sup> est tout à fait exemplaire. Elle a été amenée à réfléchir sur le phénomène *Plus belle la vie* : pourquoi les gens se mettent-ils devant une télévision ? quel est ce modèle ? La compagnie invite à réfléchir sur ce thème. C'est ainsi que nous nous sommes retrouvés, en plein hiver, sous une tente au pied d'un HLM avec des personnes que nous sommes allés chercher (les animateurs des maisons de quartier, les médiateurs, etc. ) pour leur demander de venir voir *Plus belle la vie*. En les interpellant sur ce « modèle », on alimente les prémices d'un projet de résidence dans des lieux sociaux : la compagnie s'imprègne pendant quinze jours de ce qui se passe dans ces lieux. Fort de cette imprégnation, il en ressort l'écriture d'une pièce qui est en lien avec ce qui a été entendu. Ensuite, on passe d'un lieu social à un autre. Les personnes qui fréquentent ces lieux viennent voir le spectacle, retrouvent pour partie ce qu'ils ont dit. Second enjeu, on intègre dans le projet des comédiens amateurs au

milieu des professionnels. Cela se déroule sur deux ans, avec un vrai metteur en scène, une véritable exigence de qualité artistique. Dans chaque lieu, nous avons prévu trois séances avec vingt ou trente personnes. Nous sommes maintenant à cinq séances avec plus de quarante personnes. Le public est là, et de plus en plus. On répond donc à un besoin. Le public a bien compris l'enjeu de cette forme théâtrale qui n'est pas incompatible avec d'autres formes plus classiques. Les choses ne s'opposent jamais : elles se nourrissent l'une de l'autre ; par exemple, quand Marie N'Diaye est accueillie au Théâtre dans le cadre du Salon du Livre, sa rencontre impromptue avec le metteur en scène de la compagnie Artizans fait aussi partie du projet.

### **L'Observatoire - Comment les projets se construisent-ils ?**

**S. B.** – Il faut quitter les « entrées esthétiques » et aller vers la population avec, comme fil conducteur, le lien social. Le territoire est fait de dynamiques diverses.

Cela permet de n'échapper à rien : la dimension artistique, sociale, éducative. L'enjeu est d'aller vers d'autres pistes de légitimité culturelle, c'est-à-dire de savoir jusqu'où nous sommes prêts à ne plus être l'opérateur d'un projet que nous avons initié. Nous sommes des sortes d'encadrants, des forces de proposition, des références ; dans le même temps, il faut pouvoir laisser la réalisation de l'action à l'artiste et à ces interlocuteurs immédiats que sont les enseignants, les animateurs. Je considère qu'il y a vraiment des gens qui font le boulot, c'est-à-dire l'artiste et les animateurs, ceux qui sont sur le terrain. Ce n'est pas nous. Pour notre part, nous avons envisagé le projet, proposé, organisé les tours de table, mais le projet s'est monté de manière collaborative.

### **L'Observatoire - Comment faites-vous pour mobiliser les partenaires ? Se reconnaissent-ils dans vos choix, dans le choix de la compagnie ? Comment fait-on pour que les partenaires s'approprient les projets ?**

**S. B.** – Il faut que le projet se partage pour qu’il grandisse et qu’il amène quelque chose de neuf. Je réclame un droit à l’expérimentation. Si on espère trouver des chemins différents, ce n’est pas en appliquant de vieilles recettes. Nous faisons des propositions à ceux qui nous paraissent des partenaires potentiels. On organise une, deux, trois réunions, il se peut très bien qu’à la première réunion il ne se passe rien.

**D. M.** – Villeneuve-sur-Lot est une ville moyenne qui n’est pas dans un réseau urbain, elle est particulièrement enclavée. Du coup, nous bénéficions d’attentes venant du public sans doute plus fortes que si nous étions à l’intérieur de la Communauté Urbaine de Bordeaux ou bien dans d’autres villes où l’offre est saturée, là je pense que nous aurions beaucoup plus de mal. Objectivement, nous sommes sur un territoire qui répond présent. Il est aussi évident que plus un territoire subit les effets de la crise, plus l’attente de re-création du lien social est forte. C’est tout le sens de notre projet.

**L’Observatoire – Y a-t-il parfois des associations ou des structures qui sont forces de proposition ou bien est-ce toujours le théâtre ?**

**S. B.** – Il y a des propositions qui nous sont faites. Quand une association se présente avec un projet, il faut apprécier s’il s’agit d’un projet ouvert, s’il est partageable, si la proposition est encore malléable et à quel point celui qui la propose est-il capable de se dessaisir du projet lui aussi. Comment faire pour que les intérêts du projet et l’intérêt commun se rejoignent ?

**L’Observatoire – Quel est le sens du festival Aux arts citoyens ?**

**S. B.** – C’est un résumé de la feuille de route que j’ai reçue quand je suis arrivé ici, il y a deux ans. Le théâtre a un public, il faut le garder mais, en même temps, il faut penser la transversalité. Il faut réfléchir à la question de la présence artistique ; il faut avoir une réflexion sur la politique événementielle. *Aux arts*

*citoyens !* rassemble toutes ces problématiques et la notion de citoyen y a toute son importance. Il y a une dimension de la programmation qui interroge la citoyenneté culturelle, par le lien entre pratique amateur et pratique professionnelle, par le propos artistique, par le contenu de la démarche de l’artiste. On évite d’utiliser le mot « festival » – même si c’est aussi un festival avec une programmation de spectacles – pour mettre en valeur le fait que cet événement est surtout l’occasion de montrer le résultat des projets développés pendant l’année ou parfois des travaux en cours.

Nous avons conscience que nous sommes au tout début de quelque chose. Ça ne fait que commencer, parce qu’il faut du temps pour transformer les habitudes. Il faut aussi du temps pour mobiliser les gens alors qu’on est nous-mêmes en questionnement : jusqu’où peut-on aller ? pour quelle finalité ? Si l’art doit permettre l’expression de la citoyenneté, quelle place sommes-nous vraiment prêts à donner à l’expression des individus ? Et quelle forme cela doit-il prendre ? Les habitants sont-ils prêts à ça ?

Entretien avec **Dominique Monnoyeur**  
Directeur des affaires culturelles de Villeneuve-sur-Lot

et **Serge Borrás**  
Directeur du théâtre Georges Leygues.

Propos recueillis par **Françoise Liot**  
Maître de conférences en sociologie,  
Université Michel de Montaigne Bordeaux III,

avec la collaboration de **Marie-Anne Chambost**



Agoras, projet accompagnant la pièce proposée par la Compagnie Artizans

**Villeneuve-sur-Lot. Participation et transversalité : au-delà d’une programmation, investir le territoire**

**NOTES**

1- Informations sur le projet *Et Si*, résidence de la Compagnie Artizans, sur le site <http://www.etsi-ciartizans.com>

# L'« ŒUVRE PARTICIPATIVE » EN DROIT D'AUTEUR

Xavier Daverat

**Le développement des projets culturels participatifs amène à s'interroger sur le statut juridique des réalisations qu'ils suscitent. Celles-ci, qu'on nommera « œuvres participatives », pourraient être définies comme des œuvres à la création desquelles contribuent des intervenants non professionnels, dont la participation est sollicitée par des opérateurs culturels dans le cadre de projets fédératifs.**

Le partage de la responsabilité créatrice avec un public, des habitants, se traduit par une distribution des rôles qui a une incidence sur l'attribution de la qualité d'auteur, dès lors qu'une œuvre est réalisée. En effet, le but à atteindre (création d'un lien social), la conduite des projets par des intervenants professionnels et l'origine d'un financement n'excluent pas l'existence éventuelle d'une œuvre et ne préjugent pas du régime juridique qui lui est applicable.

Dès lors que les critères sont réunis pour qu'on soit en présence d'*œuvres de l'esprit* au sens du Code de la propriété intellectuelle (tous les articles cités y renvoient), il existe des *auteurs* qui jouissent sur celles-ci de monopoles. Il faut donc se mouler dans les règles du droit d'auteur, dont on ne peut s'affranchir : l'existence d'une œuvre peut toujours être prouvée et la qualité d'auteur revendiquée par-delà les relations qui se sont nouées au moment où le projet a été mené. L'art. L. 111-1 indique ainsi que « l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous ».

Certes, l'hypothèse du participant qui prétend, après coup, en justice, être un auteur paraît contraire à l'esprit du projet. Le risque vient de l'hypothèse d'un succès inespéré, avec des incidences financières qui suscitent un nouvel intérêt. C'est une des leçons que l'on a pu tirer d'affaires portées en justice telles que celle soulevée

par le documentaire *Être et avoir*, dont le succès commercial a attisé nombre de convoitises<sup>1</sup>... Gérer professionnellement suppose donc, en amont, de prendre conscience de l'existence d'une œuvre et d'en tirer quelques conséquences simples pour engager les processus participatifs.

## LA QUALITÉ D'AUTEUR DU PARTICIPANT

L'art. L. 111-1 invoque les *œuvres de l'esprit*, sans les définir, ce qui suppose de viser le travail créateur et le type de créations concernées.

### La démarche créative

Les décisions de justice retiennent un critère essentiel pour conclure à l'existence d'une œuvre au sens du droit d'auteur : l'*originalité*. Celle-ci est entendue comme l'*empreinte de la personnalité de l'auteur*, se caractérise par un *apport personnel* ou tout au moins un *effort de création*. Dans le cadre de dispositifs participatifs, il ne suffit donc pas que la création implique les habitants pour que ceux-ci acquièrent la qualité d'auteur, mais il faut que leur participation induise une *créativité*.

Cela exclut d'emblée ce qui relève de l'ordre de la consultation, la concertation, l'expertise. Les sollicitations dans le cadre de la conception de politiques culturelles, l'association à l'élaboration des projets, n'ont pas

d'incidence en termes de droit d'auteur. Les vœux, les propositions, les chantiers de réflexion préalables ou encore la présentation de thèmes n'entrent pas davantage dans le champ, puisque tout cela relève plutôt du domaine des idées ; or, le droit d'auteur ne protège pas les idées ou les concepts, mais les créations de forme. Plus près de l'expression artistique, pour prendre un autre exemple, la simple décision du public qui serait amené à voter pour le choix de l'épilogue d'une pièce est sans conséquences en termes de droit d'auteur. L'originalité suppose aussi un certain niveau d'intervention, qui ait un impact sur la création. Une participation très accessoire, ou purement technique, ne saurait conférer la qualité d'auteur. Des spectateurs invités à se mêler à un spectacle ne peuvent avoir de revendication d'auteur eu égard aux répliques qu'ils créent, de même que des participants amenés à faire fonctionner des éléments à l'occasion d'installations ne peuvent avoir de prétentions sur les réalisations plastiques.

En revanche, dans la mesure où les dispositifs participatifs délèguent une part de responsabilité de la création, la qualité d'auteur des participants est en jeu. C'est ce qui relève de projets présentés en général comme voulant susciter une *communauté de création*, une *immersion* des participants, et qui se donnent pour but la réalisation de *créations partagées*. De telles intentions artistiques mettent en avant l'association au processus de création, réduisant la distance entre participants et

# “ Le partage de la responsabilité créatrice avec un public, des habitants, se traduit par une distribution des rôles qui a une incidence sur l’attribution de la qualité d’auteur, dès lors qu’une œuvre est réalisée. ”

professionnels. Même si les ces derniers en sont les concepteurs, s’ils l’animent et en sont les maîtres d’œuvre, rien n’empêche qu’une création protégée par le droit d’auteur soit coréalisée avec les participants, la jurisprudence ayant admis qu’une personnalité peut transparaître en cas de réalisation sous les directives d’autrui. Dès qu’une part d’originalité peut être relevée, le participant a vocation à être auteur.

De manière pratique, selon l’art. L. 113-1, la qualité d’auteur appartient, sauf preuve contraire, à celui ou à ceux sous le nom de qui l’œuvre est divulguée. Les personnes mentionnées comme telles sont donc présumées être des auteurs, à charge pour celui qui le conteste de prouver le contraire. Autrement dit, les projets participatifs qui citent les noms de ceux qui ont collaboré à la réalisation les désignent juridiquement comme auteurs. Si ce n’est pas le cas, ils peuvent revendiquer cette qualité. Or, la manière dont les réalisations sont présentées par les opérateurs culturels dévoile une appropriation de paternité par ces derniers. Les professionnels qui ont conduit le projet se prévalent donc, sans peut-être en avoir conscience, de la qualité d’auteur quand, sur leur site ou dans un *press-book*, leur seul nom vient au regard de la manifestation qu’ils ont conduite : il faut bien présenter ainsi son activité aux institutions partenaires. Tout se passe donc comme si l’œuvre participative ne l’était vraiment que le temps de sa gestation et de son exécution, paradoxe insoutenable du point de vue du droit d’auteur... Se révèle alors le caractère particulier

des ces réalisations, œuvres au sens du droit d’auteur mais plutôt considérées par leurs concepteurs comme leur réalisation, l’expérience menée avec les participants devenant une forme de médiation développée par eux. Nous verrons que le droit d’auteur permet de tirer la conséquence de ce *leadership* incontestable.

## Les œuvres réalisées

L’art. L. 112-2 propose une liste non exhaustive des œuvres protégées par le droit d’auteur, que les décisions des tribunaux ont largement complétée au vu de l’originalité. Sans se lancer ici dans un inventaire, on peut seulement remarquer que toutes les activités déployées dans le cadre de dispositifs participatifs constituent bien des œuvres.

« Les écrits littéraires, artistiques et scientifiques » étant visés, les travaux d’écriture sont évidemment des œuvres protégées. Les correspondances entrant dans l’objet de la protection, les dispositifs d’échanges d’écrits peuvent donc déboucher sur l’existence de créations (y compris dans l’usage d’Internet, par exemple, au travers de la syndication, c’est-à-dire d’échanges automatiques de contenus). Les réalisations du *spectacle vivant* constituent un axe essentiel des créations participatives, et il y a œuvre quel que soit le genre choisi ; dans la liste légale, on note : « œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, œuvres chorégraphiques, numéros et tours de cirque, pantomimes ». Les décisions de justice y ont fait entrer, entre autres, les

œuvres mises en scène, les numéros de music-hall ou de cabaret, les revues et défilés, s’ouvrant au théâtre de rue, aux scénographies, aux animations de sites, aux spectacles son et lumière, aux illuminations, etc. Au titre des œuvres protégées, on compte aussi les créations des *arts graphiques et plastiques*, les *œuvres musicales*, la *photographie*, les *œuvres audiovisuelles* (définies comme « œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d’images, sonorisées ou non » (L. 112-2, 6°).

Il en découle que, tout ce qui est écriture de textes de quelque nature que ce soit – spectacles, œuvres musicales (paroles et musique), créations vidéo ou multimédia, peinture, installations – très souvent objet de réalisations participatives, est une œuvre de l’esprit. On peut même spéculer au-delà de ces disciplines de base. Ainsi, étant acquis qu’une interview puisse être protégée par le droit d’auteur, du côté de l’intervieweur comme de l’interviewé, quand un quartier ou un village « se raconte », il n’est pas impossible que les intéressés soient auteurs de leur témoignage. Ainsi, encore, si une exposition (le travail des commissaires) a pu être qualifiée d’œuvre, la participation concertée à un accueil d’œuvres à domicile, en substitut de l’accrochage ou de l’installation traditionnelle, pourrait relever du droit d’auteur. La protection accordée s’étendant aux titres des œuvres et aux personnages, qu’il s’agisse de leurs noms, de leurs traits ou même de leur psychologie, des éléments particuliers d’une création donnent également prise au droit d’auteur.

“ Dans le cadre de dispositifs participatifs, il ne suffit pas que la création implique les habitants pour que ceux-ci acquièrent la qualité d’auteur, mais il faut que leur participation induise une créativité. ”

## LES CONSÉQUENCES JURIDIQUES DE LA PARTICIPATION

La place manque pour décrire les règles et le formalisme auquel il faut normalement se plier dès que l'on est dans le cadre du droit d'auteur, de même que l'on ne peut évoquer d'autres questions, liées, par exemple, au droit moral ou à la situation des participants qui seraient également en position d'interprètes. On s'en tiendra au cadre général de l'exploitation et à quelques préconisations essentielles d'un point de vue contractuel.

### La qualification de l'œuvre

En tant que créations partagées, les réalisations participatives sont des œuvres plurielles, relevant de deux qualifications possibles.

Elles peuvent être des *œuvres de collaboration*, définies par l'art. L. 113-2 comme « œuvres à la création desquelles ont concouru plusieurs personnes ». La collaboration peut relever d'un genre unique (un texte) ou de genres différents (paroles et musique d'une chanson, textes et dessins de bande dessinée). Tous les créateurs sont des coauteurs et possèdent concurremment des droits sur cette œuvre, mais rien n'empêche qu'un participant soit considéré comme un auteur principal, ce qui correspond à la situation du professionnel, animateur de la session, qui imprime une personnalité dominante sur l'ensemble. L'existence d'un travail commun, d'une « phase négociative », fait bien concourir plusieurs personnes à la réalisation. Les tribunaux reconnaissent l'œuvre de collaboration dans une communauté d'inspiration, soit parce qu'il y a « intimité spirituelle » ou, plus simplement, « participation concertée », ce qui coïncide bien avec le travail participatif.

Il est à noter que les œuvres audiovisuelles sont des œuvres de collaboration dont les coauteurs présumés, « personnes

physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre » (art. L. 113-7) sont désignés par la loi : auteurs du scénario, de l'adaptation (si c'en est une), du « texte parlé » (expression qui englobe dialogues ou textes dits), des « compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre » (la bande originale) ainsi que le réalisateur. On peut donc être auteur à plusieurs titres, mais il est possible que d'autres intervenants soient des auteurs, notamment dans des films d'animation ou expérimentaux.

Une réalisation plurielle peut également être une *œuvre collective*. Les milieux culturels ont tendance à dire une « œuvre collective » au seul vu de l'existence d'une pluralité de participations, sans savoir qu'il s'agit d'une qualification particulière. Est *collective* l'œuvre « créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun un droit distinct sur l'ensemble réalisé » (art. L. 113-2). La première exigence est celle d'une maîtrise générale sur l'œuvre, à toutes les phases de son élaboration et de son exploitation. Le texte évoque à la fois l'impulsion (l'initiative) et un pouvoir général (direction) exercés par l'intermédiaire d'une personne physique (par exemple, chargée de programme ou directrice de collection, préposée à la personne morale et, le cas échéant, salariée). En deuxième lieu, l'exploitation (quelle qu'en soit la forme) doit être faite sous le nom de la personne qui est à l'initiative et à la direction. Un troisième trait est la fusion des collaborations, dans le but de parvenir à un ensemble cohérent, qui se caractérise par un paramétrage, un cahier des charges, un découpage prédéterminé, des prescriptions, un pouvoir de vérification et de modification des contributions par la personne qui dirige, etc. On vise tout ce qui va amalgamer, intégrer les

participations (même s'il est admis que l'identification des contributeurs reste possible). L'exemple type est celui de l'encyclopédie qui réunit des contributeurs dans un cadre éditorial précis et sera néanmoins exploitée sous le nom de l'éditeur.

La qualification d'œuvre collective est donc adaptée à la création participative (l'art. L. 113-2 évoque d'ailleurs une participation). Voici une hypothèse simple : une création théâtrale avec écriture et mise en scène (œuvre de l'esprit), réalisée avec des habitants (coauteurs), à l'initiative d'une compagnie (ainsi une association, personne morale) qui en est à l'origine et développe l'activité sous son nom (représentations, captations, etc.), qui dirige (animateurs d'ateliers, metteur en scène) et dans laquelle les contributions fusionnent (élaboration de scénario, découpage de scènes, répartition du travail, fiches de personnages, travail collectif d'écriture, etc.). La particularité de l'œuvre collective vient de ce qu'elle est, « sauf preuve contraire, la propriété de la personne physique ou morale sous le nom de laquelle elle est divulguée. Cette personne est investie des droits de l'auteur » (art. L. 113-5). Certes, les contributeurs sont les véritables auteurs (l'art. L. 113-2 al. 1 les désigne comme tels), et la personne physique ou morale est seulement « investie » des droits. Mais, elle dispose des droits patrimoniaux des auteurs, ce qui lui permet l'exploitation de l'œuvre. Naturellement, dans la mesure où cette personne exploite l'œuvre sous son nom, celle-ci est, sauf preuve contraire, la propriété de la personne morale ou physique intéressée. Cette qualification juridique postule une appropriation de l'œuvre par celui qui en est l'instigateur et le réalisateur, du fait de l'emprise qu'il a sur le projet. C'est donc un cadre qui coïncide avec la pratique des réalisations participatives, quand la phase de « création partagée » débouche sur une réalisation dont la paternité est attribuée à l'opérateur culturel.

## La relation contractuelle

Dans un premier temps, il faut faire une petite investigation tournant autour de la création elle-même avec, schématiquement, trois grandes questions : 1/ Y a-t-il une marque suffisante de la personnalité des participants pour dire que l'on est en présence d'une œuvre au sens du droit d'auteur ? 2/ Dans l'affirmative, il faut qualifier l'œuvre quant à son genre (roman, œuvre dramatique, autre forme de spectacle, etc.) et à sa nature juridique (œuvre de collaboration ou œuvre collective, en vérifiant bien l'existence des critères ; attention : l'œuvre audiovisuelle ne peut jamais être collective). 3/ Qui sont les auteurs susceptibles d'être coauteurs (œuvre de collaboration) ou de voir leurs contributions fusionner (œuvre collective) ?

Dans un deuxième temps, il faut envisager comment l'œuvre va être exploitée. En droit d'auteur, les modes d'exploitation oscillent entre deux prérogatives, liées à des droits dits « patrimoniaux » (terme qui renvoie à un aspect pécuniaire, mais il est acquis que la cession des droits puisse se faire à titre gratuit). La *reproduction* est définie comme la fixation de l'œuvre sur tout support. Il faut donc lister les reproductions (y a-t-il édition après un atelier d'écriture ou simple réalisation interne d'exemplaires distribués aux participants ? Y a-t-il enregistrement d'une œuvre ?). La *représentation* consiste en la communication d'une œuvre au public, qu'elle soit directe (spectacle vivant) ou indirecte, passant par un support (projection d'un film) ou des médias (radio, télévision, diffusion sur Internet).

Dans un troisième temps, on rédige le contrat passé avec chacun des auteurs, en respectant le formalisme imposé. Outre les mentions usuelles (détermination des parties, objet – c'est là que l'on reprend les

qualifications données, etc.), il faut viser la transmission des droits à celui qui va exploiter l'œuvre. Selon l'art. L. 131-3, « la transmission des droits de l'auteur est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession et que le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée ». Autrement dit, tous les droits cédés doivent être strictement énumérés (d'où le repérage initial), ce qui oblige à passer un contrat écrit. S'il s'agit d'une œuvre de collaboration, chaque coauteur doit céder les droits d'exploitation de son œuvre. S'il y a œuvre collective, la personne physique ou morale qui en est à l'origine étant « investie » des droits de l'auteur, il n'y a pas à en faire un cessionnaire des droits sur les différentes contributions. Il suffit de qualifier la production réalisée d'œuvre collective, en décrivant dans le contrat tout ce qui concourt à cette qualification (cadre institutionnel, forme prédéterminée, direction de l'atelier, de la résidence, du *workshop*, etc.). On vise alors le régime applicable à l'œuvre, propriété de la personne physique ou morale. Toutefois, une bonne pratique rappelle, dans le contrat, ce que l'exploitation peut comprendre, et l'on cite les modes d'utilisation de l'œuvre comme exemples de ce que la personne physique ou morale peut entreprendre. Dans le meilleur des cas, ces précisions sont pédagogiques ; mais, si on a commis une erreur d'appréciation quant à la qualification, et qu'un tribunal considère que les critères de l'œuvre collective ne sont pas réunis, cette précision permet d'interpréter la volonté des parties et de considérer que les droits des auteurs ont alors été cédés.

Comme on le sait, ces préconisations se heurtent, dans les milieux concernés, à deux obstacles. Le premier est technique : l'élaboration du contrat, plus complexe

que le résumé qui vient d'en être fait, suppose l'intervention d'un spécialiste, laquelle a un coût. Il n'est toutefois pas abusif de recommander à un opérateur culturel qui entend développer une activité dans la durée de faire élaborer le contrat le mieux adapté qui sécurisera le cadre juridique dans lequel il exerce à titre professionnel. Le second obstacle est psychologique. La signature d'un contrat est souvent un élément de blocage du fait de sa formalisation même, ce qui est paradoxal, le contrat étant l'expression de la volonté des parties ; mais il peut être difficile de soumettre à la signature d'un contrat l'intervention d'un particulier qu'il a parfois été difficile de convaincre de participer en établissant une relation de confiance... D'où l'intérêt de faire rédiger de tels contrats par un juriste non seulement spécialisé, mais qui connaît également ces pratiques artistiques afin d'élaborer une convention à la fois la plus simple possible – ce qui est plus difficile que de la rendre juridiquement parfaite et complète ! –, précise sur la nature de l'intervention, et valorisant dans de justes proportions la collaboration de chacun. L'opérateur culturel et le juriste se rejoignent alors en faisant prendre conscience au participant d'une identité sociale au travers de la réalisation projetée.

**Xavier Daverat**

Professeur à l'Université Montesquieu-Bordeaux IV

### L'« œuvre participative » en droit d'auteur

#### NOTE

1- Rappelons seulement que le documentaire de Nicolas Philibert (2002) a fait l'objet d'interventions multiples en justice, depuis celles de l'enseignant qui revendiquait un droit de propriété intellectuelle sur le film du fait de l'ampleur et de la nature de sa participation,

jusqu'à celle de l'auteur de planches pédagogiques présentes sur les murs de la salle de classe, et qui apparaissaient dans le film. Aucun des demandeurs n'a eu gain de cause, mais cette guérilla judiciaire aurait pu être évitée avec un minimum de précautions juridiques.

# LE PATRIMOINE, POSSIBLE CHAMP DU PARTAGE

Jean Guibal

**Le patrimoine et l'histoire sont par essence de définition savante et contribuent pour beaucoup au caractère académique des politiques culturelles. Qu'en serait-il si le curseur était légèrement déplacé ? Si le recours au public, tant pour la définition du patrimoine que pour sa mise en valeur, était systématisé ? Quelques expériences conduites par le Conseil général de l'Isère, notamment autour de son Musée dauphinois, permettent d'estimer la profondeur du changement et les bénéfices culturels que l'on pourrait en attendre.**

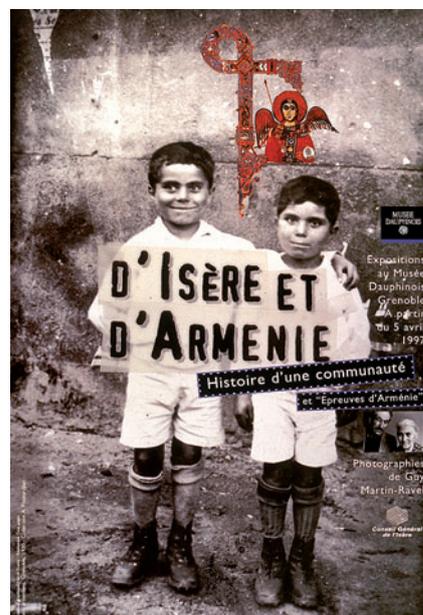
Il est à l'évidence des disciplines culturelles mieux partagées que d'autres ou susceptibles de l'être plus facilement. Depuis une trentaine d'années, le patrimoine fait l'objet d'un véritable engouement, sans équivalent dans les autres champs culturels. Si manifeste qu'il inquiète sociologues et philosophes qui y voient une passion incontrôlée et suspecte et une dérive de la définition même du patrimoine. Quant à l'appel à la mémoire collective – que s'approprient tous ceux qui ne se reconnaissent pas dans le patrimoine et l'histoire académiques – il ne serait qu'une forme de détournement de la science historique, propice à toutes les manipulations. Le tout conduisant inéluctablement à des réflexes identitaires, forcément belliqueux.

Pourtant cette demande, en apparence spontanée, n'est pas si différente de celle qui anime et mobilise les politiques culturelles, telles qu'elles sont conduites à tous les niveaux de la vie publique. Le musée de « pays », à l'instar des grands musées nationaux créés durant ce dernier quart de siècle, répond au même désir d'éducation et de partage avec les publics, au même souci de cultiver l'image d'un territoire ou d'une collectivité et jusqu'à la même volonté de soutenir une activité économique par le développement du tourisme. Dans le domaine du patrimoine immobilier, la petite église ou, plus souvent encore, le lavoir de village ou le four à pain cristallisent à une autre échelle les mêmes sentiments de partage des symboles

d'une histoire commune que les grands monuments nationaux.

Mais les politiques patrimoniales demeurent un bastion bien défendu et le partage est difficile. À cet engouement populaire, les autorités publiques répondent par un ferme refus aux « projets spontanés » et imposent des critères (dits scientifiques) de nature à refroidir les passions les plus vives. L'obtention du label « musée de France », le parcours du combattant du PSC (« projet scientifique et culturel »), les vexations devant les commissions d'acquisitions sont le lot des porteurs de projets de musées de « pays », écomusées et autres musées dits de société. Il est vrai que pèse sur ce champ une double peine : outre le refus des pratiques spontanées, qu'elles soient ou non teintées d'amateurisme, on sait que la politique muséale en France est toute mobilisée autour des musées d'art, marginalisant les musées de société : le triste sort réservé au Musée national des Arts et Traditions populaires ou au Musée de l'Homme en constitue la meilleure preuve.

Car, et c'est vrai pour le patrimoine comme pour tous les autres champs, le premier acte de la rencontre avec de nouveaux publics devrait consister en la reconnaissance de leurs cultures, plutôt que de vouloir à tout prix leur faire partager la culture savante. Plus que tout autre, le musée de société est bien placé pour tenter cette ouverture, qu'il peut (et doit) accompagner d'une démarche participative, comme celle que pratique



© Patrimoine culturel, CC38

déjà le Musée dauphinois. De nombreux musées dans le monde adoptent ce type de démarche, notamment là où doivent être reconnues et valorisées des cultures minoritaires ; et ils en font un levier de développement culturel, ouvrant à tous les autres domaines de la culture et à tous les savoirs.

Pour le patrimoine hors des musées, la politique française est toute ordonnée autour du régime de protection des monuments historiques, selon des procédures régies par une loi datant de... 1913 ! Avec pour principale caractéristique la définition d'un patrimoine d'intérêt national et, accessoirement, la compétence réservée aux seuls



© Patrimoine culturel, CG38



© Patrimoine culturel, CG38

services de l'État. Ce qui implique qu'aucune autre dimension de la vie publique ne peut prétendre déterminer librement son patrimoine et lui permettre de bénéficier de la loi. Ainsi fait-on une politique contraignante, non partagée, au moment même où les publics les plus larges pourraient être sensibilisés à l'intérêt d'une protection. Il en résulte des formes de rejet que l'on connaît bien, notamment pour la gestion des fameux abords de monuments, ces craintes des élus et des populations que ne viennent pas calmer les procédures dites concertées des ZPPAUP, devenues les AVAP, si lourdes et si complexes que l'on n'arrive pas à les désigner simplement.

Toutes les tentatives de décentralisation de ce système ont connu l'échec. La plus récente, avec les « protocoles de décentralisation culturelle », en 2001, ayant pourtant laissé espérer que l'on pourrait faire coexister un régime adapté au patrimoine d'intérêt national, confié à la seule responsabilité de l'État, avec un ou des régimes adaptés au patrimoine d'intérêt territorial, confié à un ou plusieurs niveaux de collectivités.

Le Conseil général de l'Isère, comme tant d'autres déçu par l'échec de ces « protocoles », a pour sa part pris acte de l'impossible évolution du régime des Monuments historiques et a mis en place sa propre politique avec le label « Patrimoine en Isère », qui permet certes une intervention en faveur du patrimoine mais reste dans le domaine du volontariat, sans aucun appui sur la loi. Ce n'est donc qu'un palliatif et les conséquences culturelles, la participation des élus et des publics, en sont

mesurées. Seule décentralisation effective, pourvue de toutes les sécurités déontologiques et scientifiques, celle de l'Inventaire général, attribué aux régions : il faudra du temps pour donner à ce service de recherche des finalités et des objectifs culturels, en correspondance avec les attentes des publics !

On doit donc considérer que les politiques patrimoniales font l'objet d'une forme de confiscation (et ne parlons pas de l'archéologie, définitivement associée à une politique répressive...). Avec pour conséquence majeure un désintérêt général pour la « fabrication du patrimoine », pour sa définition. Ce patrimoine que l'on consomme désormais à grande échelle (ne boudons pas le plaisir des Journées du patrimoine) n'est pas l'affaire de tous, ne concerne pas la maison de famille, la croix de chemin, la vieille grange, l'atelier désaffecté, etc., tous susceptibles de relever d'un patrimoine d'intérêt communal, communautaire, départemental...

Certaines collectivités – le Conseil général de l'Isère parmi d'autres – s'essayeront à des procédures d'inventaire qui invitent la population à participer et surtout à utiliser leurs résultats dans des perspectives d'aménagement du territoire, de sensibilisation à l'intérêt de préserver tel ou tel élément, etc. Comme elles tentent de se doter des moyens de la mise en valeur de ces éléments, dans une perspective de partage. Le travail effectué dans les salles du musée, autour des collections, peut et doit en effet se développer sur les sites, en tous lieux où la question de la conservation du patrimoine est à l'origine de débats sur le cadre de vie que nous voulons préserver et transmettre.

Car la question est bien de savoir si les politiques patrimoniales sont toujours destinées à protéger des monuments prestigieux du vandalisme des populations – ce fut longtemps nécessaire et personne ne s'en plaindra – ou si, les temps ayant changé, elles sont conçues pour que la plus large part de la population accède à la conscience historique et participe, à toutes les échelles, à la connaissance et à la préservation raisonnée des vestiges de notre passé. Ceci afin que nos monuments ne soient pas que des cache-misère sur un territoire banalisé et afin que le patrimoine et l'histoire ouvrent un intérêt pour toutes les formes de culture.

**Jean Guibal**

*Conservateur en chef du patrimoine  
Musée dauphinois, Grenoble*



© Patrimoine culturel, CG38

# DE LA MUSÉOGRAPHIE PARTICIPATIVE

Jean-Claude Duclos

**Expérimentée à Grenoble, au Musée dauphinois, depuis les années 1980, la démarche participative n'est pas un effet de mode. Elle s'inspire de plusieurs approches, telles celles des musées communautaires et de l'interprétation, outre-Atlantique, mais aussi des parcs naturels régionaux et des écomusées, à leur création en France. Après avoir brièvement rappelé, ci-après, quels ont été ces apports, nous tenterons de définir notre pratique, à la recherche d'un équilibre entre le politique, la mémoire et les contributions de la science.**

En s'emparant du musée pour reconnaître sa propre histoire, reconquérir sa dignité et exercer pleinement sa citoyenneté, John Kinard<sup>1</sup> et la population noire d'un quartier de Washington donnent à l'institution muséale, au début des années 1960, une vocation, identitaire, sociale et culturelle qu'elle n'avait pas jusqu'alors. Le *National Museum of the American Indian*, inauguré à Washington en 2004, témoigne de ce même objectif. Dès l'entrée, des guides, tous citoyens américains d'origine indienne, proposent aux visiteurs de les accompagner. Partant de la mémoire de leur groupe d'origine (Navajos, Comanches, Sioux...), la présentation du musée devient vite une expérience chargée d'émotion dont les visiteurs garderont un souvenir durable. Dits « communautaires », ces musées montrent comment l'institution muséale permet à des populations qui ont connu la ségrégation, la stigmatisation, la spoliation, voire l'extermination, d'accéder au droit de s'exprimer librement, à l'écart de la pensée dominante, et d'obtenir la reconnaissance dont elles manquent.

C'est un peu plus tôt, dans les années 1950, que Freeman Tilden, consulté en tant que journaliste pour relancer la fréquentation des parcs nationaux américains, en tire l'écriture d'un ouvrage, *Interpreting our heritage*<sup>2</sup> qui va inspirer notamment la création des « centres d'interprétation ». Les explications qu'on y délivre sur les spécificités d'un patrimoine naturel et culturel, cherchent à entrer

en résonance avec le vécu du visiteur en associant notamment le cognitif à l'affectif. D'abord adoptée au Canada puis dans les pays anglo-saxons, cette pratique inspire aussi des équipes de parcs naturels régionaux français, dans les années 1970.

À la différence des parcs nationaux et des réserves naturelles, ces parcs, on le sait, sont conçus pour concilier, sur des territoires habités et grâce au concours de leur population, la protection du patrimoine naturel et culturel et le développement. C'est dans leur contexte qu'apparaissent les premiers écomusées, dans les parcs naturels régionaux d'Armorique (dans l'île d'Ouessant) et des Landes de Gascogne (à Marquèze). Georges-

Henri Rivière, qui dirige alors le Musée national des arts et traditions populaires et a participé à la mise au point du concept de parc naturel régional, conseille ces premières expériences. Il définit l'écomusée comme : « [...] un instrument qu'un pouvoir et qu'une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble. Ce pouvoir, avec les experts, les facilités, les ressources qu'il fournit. Cette population, selon ses aspirations, ses savoirs, ses facultés d'approche ». Mais c'est dans un contexte différent, urbain et industriel, celui de la Communauté du Creusot-Montceau-les-Mines, au début des années 1970, que la participation de la population du territoire de l'écomusée est la plus aboutie. Le « conseil scientifique » de l'écomusée, par



© Musée dauphinois



© Musée dauphinois

exemple, est composé d'autant d'experts scientifiques, chercheurs et universitaires, que de représentants de la population locale. En effet, les connaissances que les habitants ont d'eux-mêmes et de leur territoire y sont aussi considérées que celles des scientifiques.

Ces expériences, qui privilégient l'expression d'une mémoire particulière et ont recours à l'interprétation comme médiation, ont nourri nos pratiques durant ces trente dernières années. Les réflexions qui suivent témoignent des enseignements que nous en avons tirés.

Si le musée, quel qu'il soit, est déjà le lieu de la recherche d'un équilibre entre le politique, l'histoire et la mémoire, c'est lorsqu'il sollicite la participation de la population que les tensions, entre ces trois pôles, deviennent plus aiguës. Tout dépend alors de la capacité de l'équipe du musée à mettre au point la médiation qui convient pour convertir les antagonismes en complémentarités et parvenir à une entente dont l'expression sera l'exposition. Ainsi peut être résumée la démarche participative au musée. Encore faut-il que son équipe agisse avec doigté, en pleine connaissance de cause, en n'oubliant aucun des partenaires concernés. Même si la pratique dont nous allons évoquer les composantes pourrait être celle de tout musée, d'art ou non, c'est plus précisément à celle du « musée de société » que nous ferons référence. D'ethnographie

à l'origine, ces musées ont repris à leur compte les principaux apports de l'écomuséologie, soit la muséographie du temps et de l'espace, la participation, l'interdisciplinarité et le développement individuel et collectif comme objectif.

## LA TUTELLE POLITIQUE

Faut-il le dire ? Contre elle, rien n'est possible. Qu'il dépende de l'État ou d'une collectivité territoriale, le musée dépend entièrement de sa tutelle et peut-être plus encore dans le cas d'une ville ou d'un département, en raison de la proximité de leurs élus et de l'autorité qu'ils exercent en tant que force de proposition et puissance invitante. Rappelons-le, ces musées mettent leurs potentialités au service d'une mission culturelle et sociale qu'un pouvoir politique, qui décide des moyens qui lui sont nécessaires, leur a confiée. « *Tel est en effet – dit Jean Guibal – la finalité de toute institution culturelle, relevant de l'ordre du politique, liée aux intérêts d'une société (ou d'une partie de la société) et donc forcément liée aux motivations d'ordre idéologique qui sont ceux d'un temps, d'une période* ». Pour l'équipe muséale, cette dépendance n'est ni une chance, ni une charge. Elle est une réalité dont elle doit toujours tenir compte sans rien céder pour autant de la part d'autonomie que lui confèrent ses compétences scientifiques et culturelles. La continuité et les acquis de l'institution dont elle a la responsabilité seront

ainsi préservés, au-delà des changements politiques. Si les relations qu'elle entretient avec la communauté scientifique et la population locale, par les voies du monde associatif notamment, donnent à cette équipe une certaine liberté d'action, elle n'oublie pas qu'elle demeure au service de la collectivité qui l'emploie et qu'elle doit répondre aux demandes de ses élus. Au plus saura-t-elle instaurer la confiance, au plus son indépendance sera grande. En cas de conflit, la tâche peut devenir ardue, voire impossible. Mais elle est facile et même exaltante lorsque, chacun restant dans son rôle, une vraie complémentarité s'établit entre la demande politique et l'action de l'équipe. Ainsi, lorsque la municipalité d'Hubert Dubedout, élue à Grenoble en 1965, met en place une politique culturelle novatrice et que l'Adjoint à la culture, Bernard Gilman, dit à propos du Musée dauphinois : « *Il ne s'agit pas que d'un musée d'art et de traditions populaires mais d'un lieu où nous essaierons de situer dans leur contexte historique les problèmes actuels de la région* », la connivence est réelle. Arrêtons-nous un instant sur la proposition de Bernard Gilman. Traiter de l'actualité au musée, tandis que ni le nom, ni le concept d'écomusée n'ont été inventés et qu'une telle idée ne semble encore venue à l'esprit de personne en France, a de quoi surprendre. C'est pourtant ce que va faire le conservateur qu'il recrute pour ce musée, en 1971. Dans une exposition, « Le Roman des Grenoblois », où 44 personnages illustrent chacune des composantes de la population urbaine depuis 1850, Jean-Pierre Laurent n'hésite pas, par exemple, à mettre en scène les nouveaux Grenoblois, italiens et maghrébins d'origine. Même si de tels moments de complicité entre un pouvoir politique et une équipe muséale ne durent pas éternellement, leurs renouvellements sont très favorables aux performances et aux succès du musée. Si plusieurs pouvoirs d'orientations politiques différentes se sont succédés, depuis la municipalité d'Hubert Dubedout (1965 – 1983), aucun n'a pourtant remis en cause l'objectif donné par Bernard Gilman au Musée dauphinois, en 1970. Cela tient sans doute à l'autorité qu'acquiert ce musée au fil des décennies, grâce à la solidité de son assise scientifique.

## LE RECOURS À L'HISTOIRE ET AUTRES AUX SCIENCES HUMAINES

Ce n'est pas parce que l'action culturelle absorbe l'essentiel du temps et de l'énergie de l'équipe du musée désormais, qu'elle accorde moins d'importance à la rigueur scientifique de ses travaux, bien au contraire. Simplement, la participation, c'est-à-dire l'habitude de répondre avec tel ou tel partenaire, à tel ou tel questionnaire de la société, l'a conduite à rechercher ailleurs les compétences scientifiques qui lui étaient nécessaires. Il est vrai que la diversité des sujets à traiter est telle, quand leur choix dépend davantage d'une demande extérieure que des desideratas du conservateur, que lui et son équipe ne peuvent être toujours compétents. D'où la création d'un « conseil scientifique », d'un « conseil consultatif » ou d'un « comité de pilotage », selon le cas, préalable à tout projet muséographique, qu'il s'agisse d'une exposition temporaire ou d'une présentation de plus longue durée comme celle d'un musée à créer, par exemple. Il est alors composé comme l'a fait l'écomusée du Creusot, en observant la parité entre experts scientifiques et partenaires sociaux.

Si l'ethnologie reste, comme au Musée dauphinois, la discipline de base du musée de société, l'éclectisme de ses collections

l'a tôt conduit à pratiquer l'interdisciplinarité. Dès que la démarche participative est mise en pratique, le recours à l'histoire est pourtant devenu de plus en plus nécessaire. Cela n'empêche pas de solliciter aussi l'ethnologie et d'autres disciplines, telles que la politologie, la géographie, la linguistique... selon le sujet à traiter.

La collecte du témoignage – vieille habitude de l'ethnologue – conduit à l'écriture d'une histoire qui doit déjà inspirer le discours à tenir au futur visiteur de l'exposition en gestation. Ce sont les vérifications qu'exigent nécessairement le témoignage, autant que la construction d'un récit compréhensible et rigoureux, qui ont rendu indispensable l'intervention des historiens. Tous, certes, n'acceptent pas, ni de se laisser guider par la mémoire, ni de se confronter aux témoins. Ceux qui le font savent pourtant les enseignements qu'ils en tirent. Ils apportent alors un précieux concours à l'équipe du musée. Quand les rapatriés d'Afrique du Nord, avec qui nous préparons « Français d'Isère et d'Algérie » soutiennent que la France est intervenue en Algérie en 1830 pour mettre fin aux pratiques esclavagistes, il faut des historiens spécialistes pour leur expliquer que cette justification est inexacte. Quand, dans une autre exposition, « Rester libres ! », il faut expliquer aux militants des associations de défense des droits de l'homme que les notions de liberté, de droit et de progrès ne cessent de changer de sens et de contenu

au cours des temps et qu'il va falloir que l'exposition le montre, la contribution des historiens, là encore, est capitale. L'objectif de ces confrontations n'est pas d'imposer aux partenaires sociaux la version d'une histoire académique qui seule vaudrait. Non, l'objectif, au cours des débats du « conseil scientifique », est au contraire de respecter l'apport des témoignages et d'en conserver les informations chaque fois qu'elles résistent à l'analyse des historiens et, autrement dit, qu'elles ne contiennent pas de contre-vérités.

## LA MÉMOIRE

Restituer l'existence d'un groupe, comme celle d'un individu, nécessite toujours de la situer dans le temps, d'en repérer les étapes, de procéder à des allers-retours entre passé au présent et de comprendre comment ce groupe parvient à négocier l'histoire et perdure, au-delà des ruptures et des traumatismes. Cet enchaînement est caractéristique du fonctionnement de la mémoire qui se détermine toujours, cela est bien connu, par rapport à la représentation du présent et du futur qu'a le témoin qui parle. Au fur et à mesure que cette mémoire s'exprime, émerge une connaissance spécifique, toujours capable d'éclairer et d'enrichir l'histoire, même (et surtout) quand elle n'est pas conforme à ce qu'elle établit. Déliée des omissions, des erreurs d'interprétation, voire des inventions qu'elle peut véhiculer mais dont la présence est toujours très intéressante à analyser, la mémoire doit conserver sa spécificité, ses valeurs. Devenant une source irremplaçable d'informations, elle peut alors participer d'une vraie pédagogie et être restituée au musée sans que l'institution soit suspectée d'esprit partisan. Encore faut-il que cette restitution respecte aussi la chronologie des faits évoqués. C'est une nécessité, tant pour leur bonne compréhension que pour l'exploitation que les enseignants feront de l'exposition. Les responsables de la Cité nationale de l'immigration qui, lassés peut-être de la voir toujours appliquée dans les réalisations qu'ils visitaient en préparant leur projet, pensaient pouvoir faire autrement dans leur exposition permanente, « Repères ». Ils s'en repentent aujourd'hui et songent à la rétablir.



© Musée dauphinois

## L'ALTÉRITÉ EXPOSÉE

Ceux qui viennent au musée parce qu'on y parle d'eux mais n'y seraient probablement jamais venus sinon, sont autant de nouveaux visiteurs dont le retour est espéré et souvent constaté. La gratuité de l'entrée, dans les musées départementaux de l'Isère est à ce point de vue là un atout d'importance. La succession de telles expositions favorise par ailleurs le croisement des mémoires. Les parcours singuliers qui y sont retracés, tous en rapport, à un moment ou un autre, avec le territoire de vie de la majorité des visiteurs – le temps et l'espace de l'agglomération grenobloise, de l'Isère, du Dauphiné, des Alpes... – produit l'impression de profiter d'un patrimoine commun tout en participant d'une identité plurielle. Autorisant l'expression de l'altérité, au cœur d'une ville où, comme dans toutes les villes d'aujourd'hui, le monde entier est représenté, la démarche participative donne à comprendre les différences, sans pour autant les gommer.

Loin de renier les raisons pour lesquelles il fut créé, au début du XX<sup>e</sup> siècle, puisque l'ethnographie des Alpes dauphinoises demeure l'une de ses vocations, le Musée dauphinois doit aujourd'hui son existence à l'adaptation dont son équipe sait faire preuve, face aux changements. Ainsi que la démarche participative le montre, cette adaptation tient à l'ajustement de la demande politique et des aspirations sociétales, grâce aux apports de la connaissance scientifique. Mais n'est-ce pas le défi que tout musée doit relever ?

**Jean-Claude Duclos**

*Conservateur en chef du patrimoine honoraire,  
ancien directeur du Musée dauphinois de 2000 à 2011.*



© Musée dauphinois

Quel que soit le groupe avec lequel le musée travaille, des habitants d'une vallée, d'un village ou d'un quartier urbain, des éleveurs, des ouvriers, des immigrés, des chômeurs, des anciens combattants, des membres d'associations..., le discours de l'exposition est ainsi rédigé avec eux. Si la transaction va bien jusqu'à la mise au point du contenu du message à transmettre, chacun a été prévenu qu'elle s'arrêtera là et qu'ensuite, c'est à l'équipe du musée de réaliser l'exposition, avec toutes les compétences qu'elle jugera bon mais surtout qu'elle aura les moyens de solliciter, scénographe, graphiste, photographe, artistes, éclairagiste... Son expographie dépendra bien évidemment aussi de ce qui a été rassemblé grâce aux concours des partenaires concernés (objets, photographies, témoignages, sons...).

Même si l'écriture du message comme sa mise en exposition fait toujours l'objet de la plus grande attention, il peut arriver que le partenaire social n'y retrouve pas vraiment ce qu'il avait souhaité y voir. Ce fut le cas avec les rapatriés qui, découvrant l'exposition,

ont regretté qu'il n'y soit pas suffisamment question de « l'œuvre civilisatrice de la France en Algérie ». Cela ne les pas empêchés, par la suite, d'apprécier l'exposition au point d'aller rencontrer M. Yves Guéna, à Paris, pour qu'il autorise sa présentation à l'Institut du Monde arabe. Il n'en fut rien mais leur démarche témoigne d'une appropriation que nous avons souvent observée.

La démarche participative résulte quoi qu'il en soit d'une négociation qui ne vaut que pour le moment où elle est conclue. L'équilibre qui est alors atteint entre le politique, l'histoire et la mémoire n'est généralement pas durable, c'est pourquoi l'exposition temporaire, d'une durée d'un an environ, convient particulièrement bien. Même si la confiance du politique est acquise, la vision des porteurs de mémoire et l'avis des historiens exigent assez rapidement des réajustements. Dans le cas d'une présentation de plus de cinq ans, des réactualisations sont nécessaires. C'est ce que nous faisons, par exemple, au Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère, toujours avec la même méthode.

### De la muséographie participative

#### NOTE

1- John Kinard (1926 – 1989) fonde l'*Anacostia Neighbourhood Museum* (ANM) en 1967, dans un quartier de Washington, à majorité noire. En 1987, il devient l'*Anacostia Museum* puis il est transféré et prend en 2006, sous l'égide de la *Smithsonian*, le nom d'*Anacostia Community Museum*, dédié à la culture afro-américaine avant de devenir le *National Museum of African American History and Culture* (NMAAHC) dont l'ouverture est prévue en 2015.

2- Freeman Tilden, *Interpreting our heritage*, 1957, Éd. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1976.

“ Autorisant l’expression de l’altérité, au cœur d’une ville où, comme dans toutes les villes d’aujourd’hui, le monde entier est représenté, la démarche participative donne à comprendre les différences, sans pour autant les gommer. ”

# CO-CONSTRUIRE UNE MUSÉOGRAPHIE

## L'EXEMPLE DU MUSÉE DE LA RÉSISTANCE ET DE LA DÉPORTATION DE L'ISÈRE

Olivier Cogne

**Pionnier dans les expérimentations participatives au sein des musées, le Musée dauphinois et le Musée de la Résistance et de la Déportation à Grenoble associent, depuis plusieurs décennies, les acteurs de la société civile pour élaborer leur programme muséographique. Sur quels principes repose une telle démarche participative ? Quels sont les effets de cette participation sur le travail muséal ? En quoi cette pratique induit-elle un autre rapport au public fréquentant le musée ? Telles sont quelques-unes des questions posées à Olivier Cogne, directeur du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère.**

***L'Observatoire* – La place accordée aux visiteurs au sein des institutions muséales a évolué. Aujourd'hui, les publics sont de plus en plus consultés et intégrés dans une démarche participative, notamment en amont d'une exposition afin de recueillir leurs témoignages. Quelle est la place de cette muséographie participative dans le projet plus général du Musée de la Résistance ?**

**Olivier Cogne** – Cette muséographie participative est devenue en quelque sorte une marque de fabrique du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère – Maison des Droits de l'Homme (MRDI-MDH). Nous ne concevons plus aujourd'hui un projet sans y associer la société locale. Quels que soient les thèmes d'expositions que nous abordons, liés à la Seconde Guerre mondiale ou à d'autres sujets plus contemporains, nous établissons des liens avec le territoire d'implantation du musée et sa population. L'Isère constitue ainsi notre champ d'études privilégié. Les expositions sont presque toujours l'occasion de recueillir des témoignages, des documents, des objets parfois, auprès des habitants de ce département. Les récits de vie créent un tout autre rapport avec le public, une proximité propice à la transmission. Cette collecte, le musée l'a engagée depuis longtemps auprès

des témoins des événements de la Seconde Guerre mondiale tant pour ses expositions que pour capitaliser cette mémoire, avant de l'élargir à d'autres parcours de vie.

Mais il est un autre temps avant la collecte documentaire, c'est celui de la définition du programme muséographique au cours duquel la société civile locale va être invitée par le musée au débat d'idées au sein de groupes de travail. Nous voulons ainsi croiser la parole des associations au sein desquelles se trouvent généralement les « témoins » avec celle des chercheurs ; deux composantes de la société qui finalement n'ont pas tant l'habitude que cela de se rencontrer pour échanger leur regard. Nous n'imaginons pas réserver notre réflexion aux seuls chercheurs tout en considérant leur rôle comme absolument essentiel pour assurer la base scientifique de nos projets. Cette pratique n'est pas communément répandue parmi les musées d'histoire et de société où l'on privilégie plus généralement la parole des scientifiques. Par ailleurs, à travers ces groupes de travail, le musée crée un espace de débat qu'il doit pouvoir maîtriser, car le croisement des regards si fécond peut également être source de tensions. Il faut pouvoir accepter la contradiction à la condition bien sûr qu'elle participe à nourrir le projet. Il revient ensuite au musée d'en tirer

la synthèse pour la mise en œuvre de son programme muséographique ; une synthèse qu'il va traduire dans l'espace par le choix des documents, des objets présentés et les textes de l'exposition dont il est l'auteur et à travers lesquels s'expriment, outre le regard des différents contributeurs, avant toute chose, son propre regard.

Considérant la richesse d'une telle pratique, pour l'avoir éprouvée au Musée dauphinois, Jean-Claude Duclos<sup>1</sup> l'a employée pour dessiner la première muséographie du Musée de la Résistance. Il s'est appuyé alors sur un conseil scientifique composé principalement d'historiens, mais aussi d'associations, qui ont contribué à définir le parcours du musée qui sera présenté au public en 1994. Le défi n'était pas mince puisqu'il s'agissait alors d'opérer la mutation d'un musée associatif<sup>1</sup> que les résistants et déportés avaient fait leur et d'obtenir leur adhésion. Depuis, le musée a recouru de façon quasi systématique à cette démarche pour le renouvellement de ses espaces muséographiques de longue durée comme pour ses expositions temporaires.

***L'Observatoire* – Sur quels principes repose une telle démarche participative ? Quels sont les dispositifs prévus pour recueillir la parole du public ?**



© Coll. MRDI-MDH

Salle de la réunion dite « Monaco » au sein des espaces muséographiques de longue durée du MRDI-MDH

O. C. – Elle repose sur le principe que cette construction collective doit favoriser l’appropriation sociale des expositions en étant l’expression d’une partie de la société civile locale plus particulièrement concernée. Elle tend à démocratiser l’espace muséal en considérant que chaque habitant de ce territoire peut y avoir sa place et y raconter sa propre histoire. Cette démarche s’affronte bien sûr avec la vision traditionnelle des musées bâtis sur la seule culture savante.

Le groupe de travail que constitue le musée dès l’origine d’un projet pour en définir collectivement les contours fournit naturellement un cadre pour recueillir la parole, mais d’autres espaces d’échange, plus privilégiés ceux-là, avec chacun des acteurs, vont contribuer à favoriser l’expression individuelle. Parmi d’autres, l’exposition *Face au génocide, du Cambodge à l’Isère*<sup>2</sup> permet d’illustrer cette pratique et de rendre compte de la diversité des dispositifs mis en place par le musée à cet effet. Ce travail a été l’occasion de nouer un véritable partenariat avec la principale structure concernée au niveau local, l’Association des Cambodgiens

de l’Isère, dont la plupart des membres ont vu leur famille décimée sous le régime de Pol Pot. Comment imaginer réaliser un tel projet sans tenter d’y intéresser les rescapés du génocide eux-mêmes ? Il convient de rappeler le contexte particulier dans lequel cette exposition s’est inscrite, celui des procès des derniers hauts responsables khmers rouges encore en vie qui commençaient tout juste à Phnom Penh. Le contact fut grandement favorisé par une association grenobloise, l’École de la paix, et son directeur, Richard Pétris, qui depuis longtemps avait établi des liens avec cette communauté. L’Association des Cambodgiens de l’Isère prit ainsi part au côté d’autres acteurs, issus notamment de l’Université, à un groupe de travail qui échangea sur les orientations de ce projet autour de trois thèmes principaux : le génocide, l’exil et la justice. Ce travail de mémoire au niveau local n’était rendu possible que par la collecte de témoignages et de documents. Une année de préparation fut bien sûr nécessaire pour établir la confiance et créer les conditions pour que les personnes consentent à raconter ou à prêter objets, documents liés à leur

parcours. Une dizaine de personnes environ ont accepté cette confrontation à leur passé, livrant d’incroyables et de terribles récits de vie. Les éléments recueillis furent la matière principale de l’exposition et du livre qui l’accompagna. Passée l’inauguration, le musée prolongea la démarche en organisant des visites commentées par les témoins eux-mêmes qui permirent de nombreux échanges avec le public. Au-delà de la mise en lumière des faits pour les visiteurs, que conclure d’un tel travail pour les familles ? Probablement leur aura-t-il apporté une forme de reconnaissance même si celle-ci put paraître tardive trente ans après les faits.

**L’Observatoire – Est-ce que cette démarche modifie également le rapport qu’entretient le public avec le musée ? Cette collecte d’un patrimoine immatériel est-elle perceptible pour lui et que lui apporte-t-elle dans sa lecture d’une exposition ?**

O. C. – Bien sûr, cette démarche modifie le rapport que nous entretenons avec la société qui nous entoure puisque certains



Réunion du comité de pilotage de l'exposition *Face au génocide, du Cambodge à l'Isère* au musée, 2008

© CoIL MRDI-MDH

groupes et individus qui la constituent ne sont plus spectateurs de nos expositions, mais en deviennent les acteurs. Cette pratique contribue, me semble-t-il, à désacraliser le musée et à favoriser son appropriation par la population locale.

Le témoignage, quant à lui, occupe une place centrale dans nos expositions pour servir le propos, d'autant plus visible qu'il est désormais recueilli, de façon quasi systématique, au moyen d'une caméra et restitué par des montages audiovisuels dans les espaces du musée dont on sait la force attractive. Mais au-delà du support, le récit de vie renvoie le visiteur à sa propre existence et crée chez lui un phénomène d'identification qui peut être conscient ou inconscient.

**L'Observatoire – La dernière exposition en date OQTF Obligation de Quitter sur le Territoire Français qui comporte des témoignages de « sans-papiers » est-elle représentative de cette démarche ?**

**O. C. – OQTF** est dans la continuité de ce type de travail à la différence près toutefois que la démarche a été entreprise non par le musée, mais par le photographe Guillaume Ribot et l'écrivain Vincent Karle qui sont les auteurs de ce projet. Leur rencontre il y a trois ans avec la famille Ayari, un couple d'origine tunisienne et leurs trois enfants qui vivaient tout comme eux dans la région grenobloise, en est à l'origine. Prenant véritablement conscience alors des conditions d'existence de ceux qu'on appelle communément désormais les « sans-papiers », Guillaume Ribot et Vincent Karle décident d'engager un travail pour dire leur indignation. Convainquant les Ayari de leur démarche, ils captent ainsi durant près de trois ans photographies et paroles pour témoigner de leur situation. Le matériau recueilli, qu'ils ont eux-mêmes scénographié dans l'exposition, parvient à restituer le quotidien d'une famille menacée d'expulsion qui ne prétend qu'à vivre une « vie normale ». Ce récit de vie

permet de lutter contre un grand nombre de préjugés qui ont la vie dure dans notre société dès qu'il est question des « sans-papiers » en montrant simplement une famille qui ne demande pas mieux qu'à s'intégrer. Guillaume Ribot et Vincent Karle ont accompagné ce travail d'autres témoignages recueillis auprès d'acteurs locaux pour la plupart, connaisseurs de la situation des « sans-papiers » : militants, personnel enseignant, psychologue, avocat, policier... Ce croisement des regards participe de cette démarche chère au musée. Par ailleurs, un livre éponyme, édité à la faveur de l'exposition, vient compléter le travail expographique<sup>4</sup>.

**Olivier Cogne**

Directeur du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère – Maison des Droits de l'Homme (MRDI-MDH), chargé d'expositions au Musée dauphinois

#### Co-construire une muséographie : l'exemple du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère

##### NOTE

1- Diplômé de l'enseignement agricole, Jean-Claude Duclos entame sa carrière dans l'aménagement rural (Direction départementale de l'agriculture des Bouches-du-Rhône, de 1970 à 1972) et la poursuit au Parc naturel régional de Camargue (de 1972 à 1981) où il réalise, inspiré de l'écomusée, le Musée camarguais. Nommé conservateur au Musée dauphinois en 1981, il le dirige de 2000 à 2011. En 1990, il est chargé de réaliser le Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère qu'il dirige aussi de 1994 à 2011.

2- Ce premier musée, inauguré en 1966 rue Jean-Jacques Rousseau à Grenoble, dans l'appartement natal de Stendhal, prend successivement pour nom celui de Musée de la Résistance dauphinoise puis de Musée de la Résistance et de la Déportation. Devenu musée départemental, il prendra ensuite place dans ses locaux actuels au 14 de la rue Hébert, à partir de 1994.

3- Présentée au MRDI-MDH du 24 avril au 12 octobre 2009, l'exposition *Face au génocide, du Cambodge à l'Isère* fit suite à un premier travail expographique intitulé *Témoin S-21. Face au génocide des Cambodgiens*, bâti autour des photographies prises par Dominique Mériard à Phnom Penh, au sein du principal centre de détention et de torture du régime khmer rouge, S-21.

4- Vincent Karle et Guillaume Ribot, *OQTF Obligation de Quitter le Territoire Français*, Marseille, Le Bec en l'air, 2012, 127 p.

# DE LA DÉSORIENTATION

Philippe Mouillon

**Pour mordre sur la société réelle, l'appel à participation doit marier les langages, intégrer les formes intuitives d'intelligence, prêter voix aux sans-voix. Mais est-on si prêt à accepter une parole qui n'est jamais là où on la cherche ou sous la forme attendue ?**

Dans la profondeur plus ou moins opaque de la géographie, les habitants développent des connivences intuitives, des savoirs inscrits dans la routine de la vie ordinaire. Ce milieu de vie est vécu comme proche parce qu'à l'intérieur chacun peut se sentir chez soi, c'est-à-dire rarement, voire jamais, désorienté. Mais cette localité à laquelle beaucoup restent attachés glisse aujourd'hui des mains à grande vitesse.

L'asymétrie entre des pouvoirs économiques et financiers déterritorialisés et le maintien de la vie quotidienne dans des cadres territoriaux localisés engendre le sentiment d'une perte de maîtrise de sa propre trajectoire. Chacun d'entre nous est témoin de cette dégradation, de cette méconnaissance grandissante des ressources réelles du milieu, qui ruine notre capacité à en protéger les

équilibres, tout autant que de la difficulté à relier et articuler ces savoirs qui trament le territoire localisé de notre vie quotidienne et les territoires lointains de la mondialité. Cette désorientation pourrait être fructueuse si nous parvenions à l'aborder comme l'amorce d'un nouvel espace public, un espace de sérendipité, cette désorientation positive qui s'aiguise au contact de l'étrange, de l'inattendu, pour inventer de nouvelles formes. Car ces savoirs intuitifs, que Jean-Luc Nancy nomme « des accès sensibles », tout à la fois sensoriels, sentimentaux, sensuels, sensés, peuvent ouvrir à l'infini du monde.

L'exercice est difficile et c'est d'ailleurs l'analyse de l'échec d'un projet, pourtant modeste, que je propose de développer ici. J'avais été contacté, il y a quelques années, par une ville française qui rencontrait une difficulté inattendue, mais pourtant assez simple à interpréter. Cette ville planifiait depuis plusieurs années un programme de construction d'un nouveau centre-ville et, malgré l'importance du budget de communication consacré par l'équipe municipale à accompagner et valoriser cette initiative, la population s'en désintéressait. Les réunions publiques attiraient peu et les débats de concertation restaient atones. La projection dans une échelle de temps longue, celle de l'aménagement urbain, semblait difficilement conciliable avec le déroulement de la vie quotidienne et les préoccupations ordinaires des habitants. Il me fallait opérer un déplacement à même de générer un véritable espace d'échange. Cette projection dans un temps long et un futur inconnu appartient pourtant à l'espèce humaine. Ainsi, est-il banal de rechercher le prénom d'un enfant encore à venir et de mener

en parallèle les hypothèses divergentes d'invention d'un prénom masculin et d'un prénom féminin. Pourtant, cet enfant encore à naître préoccupe et le travail symbolique d'élaboration du verbe pour en choisir le prénom est effectué par tous. L'enfant entrera dans la communauté familiale, puis sociale, grâce à cette nomination. Le prénom est en quelque sorte à l'enfant ce que le nom de rue fut à la ville : une interprétation du monde, un ensemble d'orientations calendaires et cardinales redéfini d'une génération à l'autre et un marqueur identitaire.

Les noms des rues sont une grammaire déposée au fil des travaux et des jours. Ils traduisent un rapport de force à un moment précis de l'histoire du lieu. Ils méritent l'attention. Nous pouvons arpenter à Paris les rues du Cherche-Midi, de la Folie-Méricourt, de la Grange-Aux-Belles, de la Butte-Aux-Cailles, du Chat-Qui-Pêche, de L'enfer, des Bons-Vivants, Gît-Le-Cœur, des Blancs-Manteaux, de la Goutte-D'or, du Rendez-Vous ; et à Valence, une rue de la Belle-Meunière, une Troisième Impasse de la Comète, une rue du Ha-Ha ; à Bordeaux une rue du Hâ et une rue Bon-Gré-Mal-Gré ; à Lyon, une rue du Point-du-Jour, une rue des Trois-Artichauts, une rue des Deux-Amants, une rue des Macchabées, une rue de l'Asphalte, ou encore à Rennes une rue du Papier-Timbré, une rue du Pré-Botté. Cette puissance symbolique du nom de rue n'a pas échappé à l'attention des pouvoirs politiques successifs. Si les plus lointains des noms sont ancrés dans une mémoire populaire, rue des Bons-Enfants ou rue de l'Arbre-Sec, ils ont été recouverts par d'autres dont il est instructif de suivre à la trace la succession

**“ Cette désorientation pourrait être fructueuse si nous parvenions à l'aborder comme l'amorce d'un nouvel espace public, un espace de sérendipité, cette désorientation positive qui s'aiguise au contact de l'étrange, de l'inattendu, pour inventer de nouvelles formes. ”**

des enjeux et des conflits : place Sainte-Claire, rue Notre-Dame, rue du Calvaire, rue Saint-Antoine, rue de l'Ave-Maria, rue de l'Enfant-Jésus, rue À-la-Grâce-de-Dieu, rue Monsieur-le-Prince, rue du Roi-de-Sicile, rue du Roi-des-Français, quai de Bourbon, rue François 1<sup>er</sup>, rue Louis-Philippe, rue Thiers, rue Jean-Jaurès, rue Georges-Pompidou, Place Maurice Thorez, rue d'Austerlitz, place d'Iéna ou boulevard Clémenceau.

Instruit par l'effondrement symbolique des noms utilisés pour baptiser les rues des quartiers récents de nos villes : rue des Géraniums, rue des Tulipes, rue du Goujon, rue de l'Arlequin, rue de la Pelouse, j'ai proposé d'inventer un dispositif où les habitants nommeraient eux-mêmes les rues de ce futur centre-ville. Car s'emparer de cette grammaire du lieu me semblait susceptible de revitaliser l'espace public. Des plaques de rue vierges furent éditées sur carton à l'échelle réelle des plaques utilisées dans cette ville. Elles comportaient au recto une promenade documentée au travers des rues de villes françaises. Puis elles furent distribuées dans toutes les boîtes à lettres de la ville. Les habitants étaient invités à choisir un nom, puis à timbrer le carton et à poster le tout. Les chances statistiques d'obtenir des réponses à cet appel contributif semblaient assez faibles aux observateurs extérieurs. Nous avons pourtant obtenu un millier de réponses de plus ou moins grande qualité. Elles furent classées, triées puis retravaillées afin d'obtenir une cinquantaine de propositions.

Ces contributions interprètent la ville, la symbolisent, la documentent : rue Capricieuse, rue Chuchotée, rue Fraternelle, rue Fruitée, rue Majuscule, rue Minuscule, rue d'Infinie, rue d'Herbes-Folles, rue Moqueuse, rue Vinaigrette, rue Rapiécée, rue-à-Vif, rue d'Azimuts, rue du Boogie-Woogie, rue du Bruit-qui-Court, rue du Petit-Cri... Elles nous renseignent aussi sur les attentes de la population, la terreur et la douceur de vivre, le besoin de clôtures et son exact contraire, la nécessité de s'extraire du cadastre pour naviguer vers d'autres possibles : rue Bla-Bla, rue des

Grasses-Matinées, rue du Juste-Mot, rue Couci-Couça, rue des Ripailles, rue de Tolérance, rue des Énergumènes... Ces interprétations transmettent, pour certaines, une mémoire des usages antérieurs du site, legs des aïeux ou souvenirs des terrains de jeux de l'enfance, alors que d'autres font émerger une perception exogène, déterritorialisée, amnésique qui renouvelle et revitalise fortement les représentations du site. Ce jeu d'écho et de réverbération entre des propositions dissemblables réorganise symboliquement le territoire en lui associant des textures, des saveurs, des perceptions inédites qui sont autant d'interprétations calendaires et cardinales.

Mais les conditions d'attention à ces contributions intuitives, à ces visions urbaines, n'étaient pas réunies. Elles ne furent pas prises au sérieux au sens où elles auraient pu être le ferment d'un territoire réellement habité par sa population, c'est-à-dire augmenté de ses intelligences, de ses sensibilités et de ses interprétations autonomes. Pour cela, il était nécessaire de publier ces noms, c'est-à-dire de leur accorder toute leur place dans l'espace public en puisant parmi eux pour nommer les rues du futur centre-ville. La municipalité, pourtant généreusement à l'origine de la demande, se révéla incapable d'assumer cette délégation de pouvoir symbolique. Cette contradiction entre l'attente du politique pour une population s'impliquant dans le projet urbain et son incapacité pourtant à intégrer des contributions émancipées du fonctionnement hiérarchique et descendant ordinaire, me semble au cœur des tensions sociales contemporaines. Car répondre à cet appel contributif nécessitait une attention plus aiguisée des usagers vis-à-vis de leur territoire et de leur voisinage.

Cette attention mobilisée est le socle nécessaire à la connaissance des ressources réelles du milieu, le substrat à partir duquel il peut être possible de développer en commun des stratégies nouvelles d'inscription de l'originalité de chacune de nos vies dans un contexte lui aussi original. Cette forme semble contradictoire mais

c'est pourtant la reconnaissance de la capacité de chacun à nommer sa vie, son désir, son ambition, à maîtriser son propre récit qui permettra de reconfigurer les comportements jusque dans les conséquences que ces comportements engendrent. Il est nécessaire de mettre en œuvre un espace public d'auto-organisation, fonds commun de responsabilité, que nous pourrions nommer de sérénité publique, car il devrait être apte à accueillir l'inattendu, s'ouvrir au monde, le faire fructifier, en préserver les équilibres, en prendre soin pour le transmettre. Pour être un espace d'émancipation, cet espace doit intégrer l'incalculable de nos vies, les fameuses externalités abandonnées à elles-mêmes par l'économie visible, et pourtant richesses premières, sources virtuelles et conditions de toutes les autres. Pour être un espace d'émancipation, il doit marier les langages et les compétences les plus maltraitées et dominées avec les langages et les formes savantes, élargir les connaissances rationnelles en intégrant les formes intuitives d'intelligence, prêter voix aux sans-voix.

C'est dans cet autre espace public que les individus se produiront humains, et produiront une culture commune. « Notre rapport premier, originaire, au monde, n'est pas la connaissance », écrit André Gorz dans *L'Immatériel*, « c'est le savoir intuitif, pré-cognitif. Nous apprenons le monde originairement par l'expérience, dans sa réalité sensible, et le "comprendons" par notre corps, le déployons, l'informons, le mettons en forme par l'exercice de nos facultés sensorielles qui, elles-mêmes, sont "formées" par lui. [...] La qualité d'une culture et d'une civilisation dépend de l'équilibre dynamique qu'elles réussissent à créer entre les savoirs intuitifs du monde vécu et le développement des connaissances. » Si la désorientation peut conduire les peuples à la barbarie, elle peut aussi ouvrir à l'infini du monde.

**Philippe Mouillon**

Plasticien, directeur artistique de Laboratoire (Grenoble)  
et de la revue local-contemporain

# CONDUIRE À L'ÉMANCIPATION

« L'ART EST UNE TURBULENCE, UN ÉVEILLEUR  
QUI MET EN BRANLE LA PENSÉE »

Entretien avec **Annie Agopian**,  
propos recueillis par **Françoise Liot**

**Depuis plus de 40 ans, la Maison Populaire de Montreuil a placé l'art et les nouvelles technologies au centre d'un projet d'éducation populaire. Tout en étant attachées à une programmation artistique exigeante dans le cadre des résidences de création, les propositions sont aussi chevillées à des problématiques sociales et politiques fortes. Elles se prolongent ensuite dans des ateliers où prend forme un travail de création mené avec des groupes d'habitants. Dans cette perspective l'art devient un outil de « perturbation » qui va dans le sens d'une émancipation des personnes en favorisant la prise de recul et en suscitant la capacité à penser par soi-même.**

**L'Observatoire – Comment s'articulent les différentes actions de la Maison populaire : centre d'art, lieu de spectacle et ateliers d'expression ?**

**Annie Agopian** – Penser le singulier, et le penser ensemble, est une des entrées possibles que nous tentons ici pour articuler nos différentes actions, en valorisant la multiplicité des approches, comme autant de facettes d'un même objet. Rendre visible ce qui fait sens, grâce aux matériaux apportés par les uns et les autres.

Autrement dit, nous nous attachons à poser des questions d'actualité où, face à la complexité des situations, peuvent être imaginées des actions artistiques qui « font loupe », des initiatives qui « font groupe ». Autant de tentatives pour saisir et agir, par des actions concrètes qui font lien, sur des situations tant singulières que multiples. Interroger des notions expérimentées par tous dans leur quotidien, telles que la question des normes, du genre, du travail ou du non travail par exemple.

La saison passée, nous interrogeons dans un même mouvement le thème du « Travail de la culture et la culture du travail ». Cette problématique fut questionnée à travers les expositions du centre d'art, *Les compétences*

*invisibles* et *L'exposition faite main*, mais aussi le séminaire « Ce qui force à penser », puis la rencontre, durant une semaine, de dix femmes en situation de chômage avec le chorégraphe Juha Marsalo, jusqu'à la réalisation d'un film par les enfants de l'atelier cinéma d'animation.

**L'Observatoire – Comment une exigence artistique peut-elle s'articuler avec une pratique amateur ?**

**A. A** – Je poserai la question autrement. Qu'est-ce qui s'articule dans la rencontre d'une exigence artistique et d'une pratique amateur ?

Pour moi, il s'agit avant tout, dans cette rencontre, d'une mise en mouvement de désirs. Une mise en mouvement où la pensée s'éveille à d'autres possibles, où les corps s'aventurent dans d'autres gestes, etc. À partir de là, quels que soient les outils, les techniques, les connaissances utilisées ou les nouvelles à acquérir pour la nécessité d'une mise en œuvre, quelles que soient leur forme, font partie de l'exigence artistique fondée sur ce désir partagé.

Dans tous les cas, c'est parce qu'il y a un artiste dans nos murs que les habitants sont invités à vivre une expérience à travers un processus de création. Il y a

des artistes qui ont simplement besoin d'un accompagnement, d'un lieu, où se poser pour mener à bien leur création, avec des moyens logistiques et matériels mis à leur disposition. Cet accompagnement peut être d'une durée allant de trois jours à plusieurs semaines. Selon la durée, il est possible d'envisager une rencontre avec les pratiques amateurs. Cela peut prendre différentes formes. Et puis il y a ceux que nous invitons avec une demande bien précise, pour leur capacité à entrer en interaction avec les habitants. Tels que Armand Gatti, Nicolas Frize que nous avons invité par le passé, ou Juha Marsalo la saison dernière ou encore Nicolas Clauss cette saison. Pour ces artistes, certaines de leur création et de leur processus sont d'emblés inscrits dans cette rencontre avec les « habitants ».

**L'Observatoire – Quels sont le sens et la portée de cette implication des habitants dans le processus de création ?**

**A. A** – Il se passe toujours quelque chose... d'abord un chamboulement intérieur, exprimé par les participants de manière individuelle. Comme « quelque chose qui dépasse » et qui « nourrit », qui construit l'estime de soi. Un sentiment

d'œuvrer ensemble, de faire parti d'un groupe, d'être porté par lui. Une euphorie. De la solidarité. Lorsque ces personnes s'inscrivent dans une telle démarche, elles vont jusqu'au bout de quelque chose. C'est le cas pour ce groupe de dix femmes au chômage qui sont partie de leur non geste, des gestes qu'elles ne font plus, ce travail, accompagné par Juha Marcelo a abouti à une chorégraphie à partir du détournement des situations professionnelles, elles ont donné quelque chose d'intime, c'est une expérience extrêmement forte.

**L'Observatoire – Comment percevez-vous le rôle de l'art et de la création artistique à la Maison populaire ?**

**A. A** – Si nous avons davantage de moyens, nous multiplierions les invitations faites aux artistes pour engager des créations telles que celles déjà citées. Par moyens, j'entends : pouvoir payer l'artiste correctement et avoir plus d'espaces dédiés à ce type de résidence. Nos actions ne visent pas à vendre quelque chose, nous ne sommes pas dans une relation marchande aux œuvres qui sont produites ici. Ce qui nous intéresse avant tout c'est ce qui peut faire événement, tant pour l'artiste que pour les personnes impliquées dans sa création.

Nous ne partons pas du postulat que cela doit servir absolument à quelque chose, c'est un désintéressement volontaire car nous voyons combien ces expériences contribuent à redonner sens à notre façon d'être au monde. Ces actions ne sont pas

forcément mesurables, quantifiables. Il nous semble pourtant indispensable de multiplier ces expériences qui sont autant de micros événements individuels et collectifs.

**L'Observatoire – Comment l'art peut-il avoir une portée sociale ?**

**A. A** – Par de l'imaginaire, du sensible même dans ses aspects les plus abstraits, dans sa diversité esthétique, l'art participe au surgissement, à ce qui va apparaître. Rencontrer une œuvre, est-ce que cela s'apprend ? Rencontrer quelqu'un, est-ce que cela s'apprend ? Aimer est-ce que cela s'apprend ? Avons-nous besoin pour cela d'expériences préalables ? De compétences ?... Vivre est-ce un métier ?

Ce dont nous souffrons c'est de manque de temps. Nous manquons de temps pour regarder, écouter, rencontrer, se laisser surprendre, voilà un véritable travail... Les résidences artistiques sont autant de temps que se donnent les personnes prises dans un mouvement. Penser à autre chose qu'à « travailler plus, pour gagner plus », passer d'une pensée de l'avoir à une pensée de l'être. Ce « temps pris » a forcément une portée sociale.

**L'Observatoire – Ne risque-t-on pas une instrumentalisation comme on l'entend parfois dire ?**

**A. A** – Mettre en place des temps de rencontres entre des artistes et des personnes dont ce n'est pas le métier pour

œuvrer à un acte d'émancipation à travers le geste artistique, cela ressemble plutôt à une forme de résistance dans un contexte où la pensée de l'immédiateté est assujettie plus que jamais à une information qui en chasse une autre.

En revanche, si cette rencontre n'a pour objectif que la transmission de techniques sans se soucier ni des êtres sensibles en présence, ni de leur émancipation, alors oui, cela risque d'être certainement de l'instrumentalisation, et de ne servir qu'à occuper de futurs consommateurs.

**L'Observatoire – Comment ce que propose la Maison populaire s'articule-t-il avec des pratiques vernaculaires ou populaires qui préexistent à ce que vous proposez (que ce soit des fêtes traditionnelles, mais aussi l'usage que peuvent faire spontanément les jeunes du multimédia, les blogs, le téléphone portable, etc.) ? Est-ce que ces pratiques préexistantes sont prises en compte d'une manière ou d'une autre ?**

**A. A** – L'énoncé de cette saison, emprunté à Lavoisier « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » convient bien à votre question. Car il interroge d'une part, notre mémoire du point de vue des luttes émancipatrices, de notre patrimoine ; et, d'autre part, notre capacité à être acteur dans la transformation du monde avec toutes les techniques dont nous disposons aujourd'hui.

“ Rencontrer une œuvre, est-ce que cela s'apprend ? Rencontrer quelqu'un, est-ce que cela s'apprend ? Aimer est-ce que cela s'apprend ? Avons-nous besoin pour cela d'expériences préalables ? ”

“ Nous ne partons pas du postulat que cela doit servir absolument à quelque chose, c’est un désintéressement volontaire car nous voyons combien ces expériences contribuent à redonner sens à notre façon d’être au monde. ”

L’art est pour nous dans « tout se transforme ». Partir des usages que font tant les artistes que les jeunes de ces technologies par le contournement, à travers des actions et des contenus artistiques est une chose à laquelle nous sommes très attentifs. Non seulement nous travaillons avec ces outils mais nous capturons également les matériaux qu’ils génèrent sur la toile, textes, images et sons à des fins artistiques et critiques.

Comment ces outils peuvent-ils également créer de nouvelles formes de rencontres populaires dans la ville ? Interconnecter différents quartiers en temps réel, c’est le projet mené en 2012 et qui s’intitule *¿ Ce qui fait ville !...* Nicolas Clauss est impliqué en amont de ce projet artistique avec un travail engagé à Évry l’année dernière et qu’il poursuit à Montreuil avec des jeunes issus des différents quartiers. Il s’agit, par un travail d’immersion, de rendre compte des représentations des quartiers populaires. Ce travail va se prolonger avec d’autres interventions artistiques, menées avec des jeunes de Montreuil accompagnés notamment par Jimmy Hertz et qui laisse une large place au multimédia. Une nouvelle aventure à suivre...

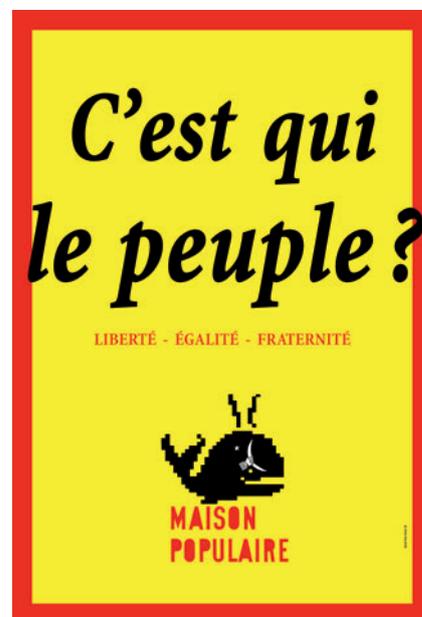
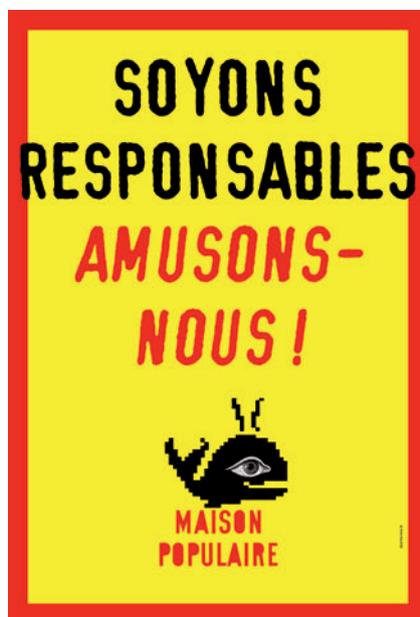
Entretien avec **Annie Agopian**  
Directrice de la Maison populaire de Montreuil

Propos recueillis par **Françoise Liot**  
Maître de conférences en sociologie,  
Université Michel de Montaigne Bordeaux III

## ASSISES DE LA CULTURE DE MONTREUIL

Depuis juin 2011, la ville de Montreuil conduit, auprès de ses habitants, un échange sur le thème de « la ville culturelle de demain ». Cette action participative a pour vocation, à l’automne 2012, d’exprimer un véritable projet culturel public partagé. La première étape de concertation avec les habitants, qui s’est achevée en mars 2012, a été menée au travers de manifestations à différentes échelles : des conférences-débat notamment, ainsi que des ateliers destinés aux professionnels. Le dialogue entretenu au travers de ces événements a été enrichi grâce à d’autres outils comme les « cafés-culture », dont l’organisation est portée par des particuliers et des associations locales, et les « roulottes des assises » qui se veulent un lieu nomade convivial capable de réunir et d’accueillir les riverains. Cette démarche est également coordonnée et alimentée par une plate-forme numérique collaborative qui collecte les informations et les idées provenant des habitants. Les assises de la culture reçoivent le soutien de l’association « La terre est ronde » et du réseau culture 21.

Pour en savoir plus : <http://culture.montreuil.fr>



# « NOUS SOMMES ALLÉS À L'OPÉRA POUR DONNER UN SPECTACLE ».

## LES PRODUCTIONS PARTICIPATIVES POUR ET AVEC LE JEUNE PUBLIC EN EUROPE.

Theresa Schmitz

**En quête de nouveaux publics, les théâtres lyriques européens s'intéressent, depuis une vingtaine d'années, aux plus jeunes éléments de la société. Comme le relève Sylvie Saint-Cyr dans son ouvrage *Les jeunes et l'opéra*, confrontés à un vieillissement de leur public (le mélomane européen a aujourd'hui, en moyenne, 60 ans), les opéras cherchent dans ces jeunes spectateurs non seulement le public potentiel de demain mais aussi le public d'aujourd'hui.**

L'offre faite aux enfants et scolaires s'est donc progressivement affinée et diversifiée : actuellement, les opéras ne se contentent pas de proposer des tarifs scolaires et des visites guidées (actions qui relèvent de la démocratisation culturelle), mais invitent les jeunes à participer eux-mêmes à la production et à la réalisation d'un spectacle lyrique, ce qui relèverait peut-être davantage d'un objectif de démocratie culturelle. Les nouveaux départements pédagogiques, qui naissent aux alentours des années 1990, proposent une gamme d'activités assez différente de l'offre traditionnelle orientée vers un public indifférencié, ce qui transforme profondément la mission de l'institution. Il ne s'agit pas seulement de conserver un patrimoine, mais de le transmettre, de s'ouvrir et de renouveler les paradigmes même des maisons d'opéra. Il est alors question de mettre au centre les publics et leurs relations possibles avec l'art lyrique d'hier et d'aujourd'hui. Ainsi, l'intérêt pour le jeune public, qui répondait au départ à une exigence locale (la sauvegarde d'une institution) et artistique (la sauvegarde d'un genre) se transforme, lorsque cet intérêt se manifeste par des dispositifs participatifs, en mission sociétale : l'éducation culturelle et la socialisation par la participation de la population à l'art lui-même.

Les productions participatives qui intègrent des non-professionnels, surtout des enfants, mais parfois aussi des adultes, dans la facture du spectacle, sont souvent considérées comme le moyen le plus efficace pour atteindre cette ambition : « Les productions jeune public devraient [...] fournir des connaissances sur le monde en général et aider [les enfants] à faire l'expérience de nouvelles idées et formes d'art. C'est doublement efficace quand ces productions sont interprétées par des jeunes pour les jeunes », affirme Rhian Hutschings, *Senior manager* du Welsh National Opera.

### L'ENFANT-ACTEUR D'AUTREFOIS ET D'AUJOURD'HUI

L'idée de mettre en scène des enfants n'est pas neuve. Le déclin de l'opéra au cours du XX<sup>e</sup> siècle n'est pas à l'origine de ces pratiques. Le recours aux enfants chanteurs se pratiquait déjà au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle : des sources de cette époque témoignent d'une compagnie d'enfants qui interprétait en Italie et aux États-Unis des œuvres phares de l'*opera buffa* et de l'*opera seria*. Le

public visé par ces productions est un public mixte d'adultes et d'enfants. La différenciation en spectateurs adultes et enfants ne se pratique qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans l'Allemagne de Guillaume I<sup>er</sup>, les théâtres de ville s'adressent spécifiquement aux plus jeunes, avec des pièces théâtrales et des opéras à vocation éducative riches en idéologies, en vue de transmettre des valeurs religieuses ou sociales. L'art peut ainsi véhiculer des objectifs socialisants et pédagogiques et même se prêter à la diffusion d'idéologies politiques.

Bertolt Brecht considère l'opéra comme un outil adéquat pour former l'acteur amateur, c'est-à-dire le citoyen, à une conscience politique. Ses *Lehrstücke* (pièces didactiques, plutôt destinées à un public adulte) et ses *Schuloper*n (opéras pour les écoles, orientés vers une diffusion jeune public) sont fondés sur la conviction que la musique peut agir dans la société, et sont destinés à encourager et susciter la créativité. Le jeu des acteurs vise à présenter une intrigue exemplaire du « bon comportement » de l'individu dans et envers la société, et la dimension musicale est destinée à renforcer l'appropriation de ce message politique. Kurt Weil, compositeur du *Schuloper*

« Celui qui dit oui, celui qui dit non », co-réalisé avec Brecht en 1930, souligne pourtant que la musique ne doit pas s'adapter au niveau amateur des acteurs, bien au contraire : « C'est dans l'étude que réside la valeur pratique du *Schuloper*. » Cet avis divergent sur les objectifs de l'art sera la cause de la séparation des deux artistes. En effet, aux yeux de Brecht, défenseur du primat de la parole, la musique de Weill demandait un « investissement artistique » trop important, empêchant la réception du message didactique. Néanmoins, leur collaboration est une étape importante dans l'histoire des productions participatives.

Tandis que la deuxième Guerre mondiale interrompt le développement du genre en Europe continentale, Benjamin Britten mène des expérimentations assez proches au Royaume-Uni, sous la forme de *community operas*, des projets participatifs qui font appel à des individus d'âge et de conditions sociales divers, et dont le contenu est le plus souvent apolitique. Cette initiative est mise en valeur et soutenue grâce à la création de l'*Arts Council* et à sa politique de responsabilisation des institutions publiques dans l'éducation artistique du peuple. Face à un manque d'éducation artistique dans le système scolaire, les institutions culturelles sont alors missionnées pour établir des liens entre la population et l'art ainsi produits. Le genre de l'opéra pour enfants est alors intégré au corpus d'un grand nombre de compositeurs anglo-saxons et devient outre-Manche un genre à part entière (tandis qu'il rencontre souvent ailleurs des problèmes de reconnaissance).

“ Il ne s'agit pas seulement de conserver un patrimoine, mais de le transmettre, de s'ouvrir et de renouveler les paradigmes même des maisons d'opéra. ”

Ainsi, dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle, les partisans des productions participatives sont plutôt originaires des pays anglo-saxons et nordiques, tandis que les pays d'Europe centrale et du sud pratiquent essentiellement des productions non-participatives. Aujourd'hui, cette distinction géographique n'est plus valable, mais s'opère plutôt sur la base des convictions personnelles des directeurs de chaque institution.

## UNE EXPÉRIENCE ARTISTIQUE ET SOCIALE

Les compositeurs, chefs d'orchestre et metteurs en scène sont confrontés à des problèmes totalement différents selon qu'ils écrivent pour des enfants amateurs ou pour des enfants spécialisés chantant dans des maîtrises ou dans des chœurs permanents associés aux maisons d'opéra. Ces différences se posent en termes de savoir-faire artistique, d'engagement, de conception esthétique et pédagogique ainsi que d'accompagnement. Compositeurs et librettistes se posent la question d'adapter ou non leur langage esthétique et le niveau artistique au jeune acteur et à ses capacités techniques. Producteurs et réalisateurs évaluent l'objectif principal qui est, selon les cas le résultat artistique ou l'impact socialisant de l'activité artistique sur l'enfant et la communauté. Au final, il est assez rare que les producteurs laissent toute liberté aux créateurs, espérant qu'ils développeront une sensibilité propre au cours du processus de création ; dans la plupart des cas, la commande comporte un cahier des charges et ils suggèrent des adaptations spécifiques du langage musical et du traitement du sujet. Pour cette raison, le *Komische Oper* de Berlin a par exemple développé un cahier des charges très précis concernant les partitions interprétées par la maîtrise. Non seulement, le registre de la voix est défini, mais aussi l'écriture chorale et le type d'accompagnement. Les productions jeune public de cette institution berlinoise sont d'abord orientées vers la qualité artistique, et sont des productions mixtes, mêlant sur scène les

enfants, les chanteurs professionnels et l'orchestre de la maison. Les enfants qui participent suivent un enseignement artistique spécifique et sont depuis quelques années présélectionnés sur la base de leur talent musical.

Au cours des années 1990, on constate un déplacement du lieu de la participation des enfants, du milieu scolaire vers l'institution lyrique, et la manière dont ces productions sont conçues, réalisées et jugées change. L'opéra en tant que lieu d'excellence artistique doit répondre à des attentes précises en termes de qualité. Or, malgré un encadrement professionnel, l'amateurisme (dans un sens neutre, voire positif) influence l'acte et la volonté artistiques des créateurs qui doivent prendre en compte le contexte et les capacités des acteurs. Il s'agit de considérer la voix d'enfants non spécialistes comme un instrument particulier, avec ses limites et ses possibilités.

L'équilibre entre exigences esthétiques et exigences sociales peut se concevoir et se réaliser différemment. C'est particulièrement le cas au Royaume-Uni, où les institutions culturelles investissent des quartiers entiers et des communautés avec des productions d'art lyrique. Non seulement pour accomplir une mission éthique en tant qu'institution publique, mais également pour partager un patrimoine du passé et développer un art du présent avec les membres de la société qui ne franchiraient pas d'eux-mêmes les portes d'un Opéra. L'engagement avec et en direction du jeune public est considéré comme particulièrement efficace, car les acteurs de ces projets considèrent que le jeune spectateur est ouvert et influençable, possédant moins d'expérience et ainsi moins d'attentes que les adultes. Le dernier *community opera* « *Knight Crew* » du Glyndebourne Festival, que l'on peut qualifier d'opéra participatif, intégrait plus de 500 amateurs jeunes et adultes des régions de l'East-Sussex, de Brighton et Hove. Les enfants participaient au projet en tant que chanteurs du chœur, constitué de voix enfantines et de voix mixtes, en tant que musiciens dans la fosse d'orchestre, et derrière les coulisses

en amont du spectacle et pendant son déroulement : divers ateliers d'écriture, de costumes, de décors, de maquillage permettaient aux participants de saisir l'opéra dans son intégralité, de la conception à la représentation sur scène. En plus de la création proprement dite de l'opéra participatif, des projets éducatifs et créatifs et une connexion de ces activités à une formation reconnue par l'État ont été mis en place afin de cadrer et de garantir l'impact social du projet.

L'articulation entre pédagogie et action sociale, entre art et expérience est différente dans chaque production et il est très important que les institutions communiquent, de manière adéquate, sur les enjeux de tels projets. Car le public, qui n'assiste pas au parcours intégral des enfants et des jeunes acteurs, ne peut pas prendre la mesure de la maturation individuelle et collective, et est seulement témoin du résultat artistique. Le projet court donc le risque d'être évalué selon des registres inadaptés, en étant confronté à un niveau de production professionnelle auquel les productions participatives aspirent sans l'atteindre.

## LUPUS IN FABULA, SUR SCÈNE ET DANS LA SALLE

Un autre type de production participative servira d'exemple concret pour témoigner de l'impact que ce type d'expérience peut avoir sur l'enfant-chanteur. L'association lyrique et de concert italien As.Li.Co à Côme propose, depuis 1997, des adaptations du répertoire lyrique dont la particularité réside dans le fait qu'un double rôle est confié au public enfantin dans la facture du spectacle : être à la fois spectateur et personnage collectif de l'intrigue en chantant depuis la salle à plusieurs moments de l'opéra. Pour changer de répertoire et de style musical, l'association lance, en 2007, un concours de composition d'un opéra pour enfants en collaboration avec l'Opéra national de Wallonie à Liège et le Teatro Real à Madrid. L'œuvre primée par le concours en 2009, *Ne criez pas au loup !* (*Lupus in fabula*) de Raffaele Sargenti, sur un livret d'Andrea Avantag-

giato, intègre les enfants dans le public comme une sorte d'ange gardien d'un loup voyageur qui désire devenir baby-sitter d'une fille de chasseurs de loups. Au fur et à mesure du déroulement de l'histoire, le public aide le loup à se déguiser en nounou, à trouver les bons arguments pour garder cet emploi et à convaincre enfin le père méfiant des ses qualités comme nounou.

Cet opéra a été créé en 2010 au Teatro Sociale de Côme, avec une mise en scène de Caroline Leboutte. Pendant trois mois, les enfants ont appris à l'école des chansons écrites à l'unisson. Les enseignants ont été formés et As.Li.Co a fourni du matériel pédagogique, contenant un cahier de jeux et exercices pour les élèves en relation avec le spectacle, et des partitions et des enregistrements destinés à leurs accompagnateurs. Les enfants amateurs et les artistes professionnels ne sont réunis qu'au moment de la représentation. Avant le début du spectacle, le chef d'orchestre répète les airs avec le public, il se tournera vers lui par la suite pour lui donner les départs. Une étude, que j'ai réalisée en mars 2010 sur cette production, permet de rendre compte des réactions des enfants face à cette situation nouvelle et excitante. Les enfants s'identifient complètement au spectacle, jugent leur prestation de la même façon que celle des artistes sur scène. Conscients qu'ils n'ont « qu'une seule chance », ils font leur mieux au moment où le chef se tourne vers eux. L'expérience de *Ne criez pas au loup !* dépasse le cadre d'une « simple expérience » de sortie à l'opéra. L'œuvre accompagne les élèves pendant plusieurs mois, ils développent des attentes quant à la réalisation scénique. Tandis que l'œuvre est considérée par le monde professionnel et adulte comme un « opéra pour enfants », les enfants le perçoivent comme un opéra tout court. Ils vivent cette œuvre comme une rencontre positive avec le « genre opéra ». Cette expérience ne se résume pas à son caractère artistique, mais se définit surtout en termes « d'expérience communautaire ». Le projet englobe toute la classe, les amis et les copains, et même d'autres classes du même âge auxquelles ils se joignent dans l'interprétation des chansons.

Le caractère unique de l'expérience est un autre élément susceptible de cristalliser la mémoire enfantine autour d'un moment exceptionnel par son intensité. Les enseignants, qui ont accompagné les enfants au spectacle *Ne criez pas au loup !*, soulignent que la sortie scolaire est le seul moyen pour les enfants de connaître l'opéra : « Ce projet permet aux enfants d'avoir une approche différente de l'opéra et ceci peut les aider à comprendre un type de musique qui est difficilement accessible pour eux », comme le rapporte une enseignante italienne. Il faut cependant noter que ce caractère d'exceptionnalité est provoqué non seulement par l'essence même du genre lyrique, en tant que production artistique d'exception, mais également par la rareté des sorties scolaires en général. Cet effet de rupture avec le quotidien permet aux enfants d'identifier un souvenir particulier dans un flou d'habitudes et de souvenirs multiples. Les partenaires artistiques, culturels, éducatifs de ce projet postulent que ce souvenir servira de base pour la curiosité et l'envie de retourner à l'opéra à l'avenir et/ou de développer une pratique artistique.

En conclusion, il faut souligner que l'opéra pour enfants, dont les formes sont multiples puisque les productions sont orientées vers des jeunes publics, mais peuvent aussi intégrer des enfants chantant sur scène ou depuis la salle, donc des formes participatives, est un des signes en même temps qu'un des instruments de la mutation culturelle des maisons d'opéra qui multiplient les initiatives pour maintenir vivant leur patrimoine, étendre la base sociologique de leurs publics, populariser un art considéré comme particulièrement élitiste et inaccessible. La participation des enfants, sans être une donnée tout à fait nouvelle dans l'histoire de l'opéra, répond à des enjeux démocratiques tout à fait actuels, à la fois patrimoniaux et sociaux, pour lesquels les maisons d'opéra développent des politiques de plus en plus dynamiques.

**Theresa Schmitz**

Docteur en sociologie de la musique, auteur d'une thèse soutenue à l'EHESS sur l'opéra pour enfants

“ La participation des enfants, sans être une donnée tout à fait nouvelle dans l’histoire de l’opéra, répond à des enjeux démocratiques tout à fait actuels, à la fois patrimoniaux et sociaux ”

# LOGIQUE D'ACCESSIBILITÉ ET ENJEUX PARTICIPATIFS : L'EXEMPLE DES PARCOURS DE DÉCOUVERTES CULTURELLES

Sarah Montero

**Fruit du rapprochement entre deux directions, celles de la culture et du développement social du Conseil général de la Gironde, le dispositif de médiation culturelle *Parcours de découvertes culturelles* (PDC) vise à partager des enjeux sociaux et culturels en sollicitant la participation des usagers dans une démarche à la fois individuelle et collective. Dans un rapport de réciprocité, le travail social expérimente l'action culturelle comme un outil au service d'un rapport renouvelé aux bénéficiaires de l'aide publique, alors que la culture, opérant selon une même logique d'inclusion sociale, s'inspire des méthodes d'intervention du premier et incarne alors une fonction réparatrice d'un lien rompu ou insuffisant entre les publics et l'art.**

## UN DISPOSITIF INSTITUTIONNEL DE MÉDIATION CULTURELLE

Les *Parcours de découvertes culturelles* (PDC) sont nés d'un constat établi par les travailleurs sociaux quant à « un accès à la culture jugé inexistant » des usagers de leurs services, et leur intuition que l'outil culturel « pouvait être un bon facteur d'intégration » et constituer ainsi un nouveau levier de l'intervention sociale.

Les PDC, d'une durée de quatre ans, s'adressent aux personnes et aux familles en accompagnement social ou en assistance éducative à domicile ainsi qu'aux travailleurs sociaux qui les accompagnent. Ils s'appuient sur un partenariat entre une scène culturelle et une Maison départementale de la solidarité et de l'insertion (MDSI).

Au centre de l'action, le médiateur culturel incarne la figure du lien entre l'institution culturelle et les personnes participantes. Simple intermédiaire ou acteur essentiel de la relation à l'art et à

la culture, le médiateur hésite souvent à s'investir dans la relation, au-delà d'une mise en lien spatiale entre des objets et des publics.

Les PDC sont composés de plusieurs éléments que l'équipe de professionnels et d'usagers peut combiner selon ses préférences. Constituant l'essentiel du panier culturel, les spectacles de théâtre se voient complétés de rencontres avec des artistes ou « bord de scène », d'ateliers de pratiques culturelles, ainsi que de visites des lieux culturels « côté coulisses ». L'ouverture sur d'autres champs culturels (patrimoine, rencontres d'auteurs/bibliothèque, cinéma, etc.) est également encouragée bien que l'on constate une difficulté des médiateurs culturels à dépasser la vision légitimiste de leur mission et, par conséquent, à penser l'action culturelle selon une définition plurielle et inclusive.

Quant aux objectifs des PDC, ils apparaissent multiples et ambitieux. Il s'agit en premier lieu d'agir sur la socialisation et la re-mobilisation des usagers. L'autonomisation est également affichée

comme un objectif dans les discours des acteurs bien que la notion reste ambiguë. D'aucuns y voient une capacité à initier une démarche propre, d'autres se satisfaisant d'une mobilisation dans l'action. Par ailleurs, la direction de la culture poursuit l'objectif de renforcer la mission de médiation culturelle des structures culturelles et de contribuer au développement de la mixité de leurs publics. Enfin, la direction en charge des affaires sociales vise, quant à elle, à développer les fonctions d'impulsion, de coordination de projets et de relais sur les territoires des MDSI. Ensemble, les deux directions entendent créer des réseaux territoriaux de partenaires culturels et sociaux autour des MDSI.

## FONDEMENTS AXIOLOGIQUES DES PDC

*La culture comme vecteur de socialisation ou l'art marginalisé.*

Si la culture apparaît au sein des parcours comme le ferment de l'action collective au service d'un enjeu légitime de sociali-

# “ Simple intermédiaire ou acteur essentiel de la relation à l’art et à la culture, le médiateur hésite souvent à s’investir dans la relation, au-delà d’une mise en lien spatiale entre des objets et des publics. ”

sation, la fonction de l’art comme source d’émancipation intellectuelle, semble en revanche peu exploitée. Ainsi, la logique d’action privilégie l’offre culturelle des scènes et envisage les bénéficiaires comme un public réceptif de celle-ci. À en croire le discours des acteurs, le plaisir procuré par l’« être-ensemble » supplante-rait celui de l’expérience esthétique, voire s’y substituerait. Cependant, les œuvres esthétiques sont des « facteurs de transformation de soi », de notre rapport au monde et à autrui. Les témoignages des personnes, rapportés par les travailleurs sociaux des PDC, illustrent à ce propos la capacité des œuvres à influencer nos catégories cognitives et à réviser nos systèmes de valeurs. Ainsi cet adolescent dont la mère, très opposée à la danse hip-hop, s’est laissée convaincre par le groupe d’assister à un spectacle et qui partage aujourd’hui cette expérience esthétique avec son fils.

D’autre part, les œuvres d’art constituent des supports privilégiés de l’échange ; elles suscitent spontanément commentaires, discussions et font parfois débat. Les *Parcours de découvertes culturelles* ouvrent des espaces d’interaction et de dialogue au sein desquels les acteurs échangent et affirment des choix au travers, notamment, de la sélection de spectacles. Or, dans ce processus de délibération, les médiateurs culturels des PDC apparaissent relativement peu investis dans leur rôle d’« activateurs d’interaction » et semblent se dessaisir de leur capacité à susciter la prise de parole et le débat à partir des objets

artistiques. Cependant, si elle reste réduite à une fonction de mise en lien entre une offre et des publics, la médiation culturelle sera difficilement en mesure d’infléchir la relation à l’art et à la culture des personnes dites éloignées des pratiques culturelles ou artistiques.

## *Processus d’empowerment (autonomisation) : définition et limites*

Les parcours de découvertes culturelles mettent l’accent sur l’autonomie exercée dans l’espace à la fois public et intime de la pratique culturelle. À partir d’une connaissance augmentée des ressources du territoire, il s’agit pour la personne d’acquérir une compétence ou habilité à exploiter ses atouts pour les transformer en réalisations bénéfiques pour soi.

Sous-tendant l’action des PDC, la notion d’empowerment y apparaît comme une notion centrale, à la fois dans la mise en œuvre des capacités individuelles et dans le rôle de soutien et d’accompagnement procuré par le collectif. Formalisé à la suite de l’action sociale et politique des années 1960, par les tenants de la psychologie sociale américaine, l’empowerment s’apparente à un processus de transformation qui s’expérimente à travers l’action et renvoie à un pouvoir d’agir qui ne désolidarise pas la personne de son environnement. Parallèlement, la démarche postule que les personnes les mieux placées pour définir la nature de leurs besoins sont celles directement concernées par le

problème. Les travailleurs sociaux des PDC font d’ailleurs le constat que les usagers de leurs services ne sont pas traditionnellement associés à la réflexion sur les problèmes qu’ils rencontrent ni ne contribuent à l’élaboration des solutions à envisager.

Toutefois, si les professionnels engagés aux côtés des personnes affirment le faire sur la base d’un désir réel de partage des pouvoirs, il semble que l’inégalité soit, de fait, inhérente au collectif lorsqu’il met en lien des personnes et des professionnels engagés, par ailleurs, dans une relation de dépendance. Ainsi, l’implication et la bonne volonté des professionnels ne suffisent pas pour parvenir à un changement réel. Les rapports entre les personnes au sein des PDC sont ainsi traversés d’un questionnement permanent venant des travailleurs sociaux au sujet de leur posture professionnelle. Si, parmi les professionnels interrogés, certains affirment « être différents dans la relation d’aide », il n’empêche que les discours révèlent des représentations de la personne en précarité qui sont loin d’être dépassées. Par ailleurs, la fonction irénique du travail social transparaît dans les parcours de découvertes culturelles. Dans le souci de privilégier la qualité de la relation et de prévenir les tensions éventuelles, le groupe n’évite pas une certaine normalisation des comportements et des discours. Le consensus s’installe alors privilégiant une conception festive et conviviale de l’être ensemble.

# “ L'avènement de la médiation culturelle s'inscrit dans une tendance générale marquée par la demande croissante du citoyen d'être associé aux décisions qui le concernent ”

*Présupposé de participation : situer l'action des PDC sur l'échelle d'Arnstein*

L'avènement de la médiation culturelle s'inscrit dans une tendance générale marquée par la demande croissante du citoyen d'être associé aux décisions qui le concernent et à suivre librement, au travers de pratiques culturelles, associatives, politiques diverses, le mode de vie qu'il s'est choisi. Les PDC, parce qu'ils sollicitent la participation active et volontaire des usagers, relèvent de cette volonté de mieux associer le citoyen à la prise de décision.

Cependant, la participation n'est pas une notion stabilisée pour autant et la distinction entre participation à l'action et participation à la décision reste floue. Cependant, des outils existent, telle la typologie établie en 1969 par la consultante américaine Sherry Arnstein<sup>1</sup>, afin de situer la configuration participative d'une situation donnée et d'apprécier le niveau d'implication des personnes. À partir d'une échelle de valeurs, Arnstein propose de différencier trois niveaux selon un ordre d'influence croissant.

Sur un premier niveau, elle désigne comme relevant de la non-participation les paliers « Thérapie » et « Manipulation » qui incarnent une volonté de « guérir » et d'« éduquer » dans une visée descendante voire condescendante, sans objectif d'associer les personnes à la réflexion. Le second niveau, qualifié de coopération symbolique (*tokenism*), comporte trois degrés : « l'information », « la consultation » et « la réassurance ».

Dans les deux premiers, les personnes ont la possibilité d'entendre et d'être entendues. Le troisième degré convie les personnes à donner des conseils mais, au final, la décision est prise sans elles. Enfin, le dernier niveau correspond à la participation réelle des citoyens à la prise de décision. Le premier degré de partenariat suppose que les personnes soient associées au processus aux côtés des décisionnaires. La « délégation de pouvoir » permet aux personnes de gérer de façon autonome l'action qui leur est confiée. Le dernier palier intitulé « contrôle citoyen » suppose qu'elles assurent la direction et la planification de l'action par elles-mêmes.

Rapportée à l'action des PDC, la typologie d'Arnstein nous permet de relativiser le présupposé participatif à l'œuvre dans le processus. Certes, la participation effective des personnes, par ailleurs souhaitée par les professionnels, est avérée, mais dans une configuration bien spécifique, celle du choix des spectacles. Ainsi, c'est sur la base d'une pré-sélection réalisée par le médiateur et l'équipe de la MDSI, que les participants sont invités à exprimer leurs préférences et à co-construire le parcours culturel. En outre, leur participation est peu effective dans l'élaboration de l'action ou dans les modalités pratiques de sa mise en œuvre. Enfin, en privilégiant une logique d'accessibilité, les PDC ne facilitent pas l'expression des potentialités créatives des personnes, pourtant au fondement du processus participatif.

## ARTICULATION DES ENJEUX CULTURELS ET SOCIAUX : QUELS GAINS ?

Si la participation des personnes n'est pas optimale dans les parcours, l'intérêt des PDC se trouve plus vraisemblablement dans l'articulation des enjeux culturels et sociaux qu'ils soulèvent. Ainsi, l'action collective permet, dans une certaine mesure, de reconfigurer les rapports sociaux. Les travailleurs sociaux ont pu expérimenter un nouveau mode d'intervention, selon une approche holistique de la personne. Ce fut l'occasion de poser un regard différent sur les personnes jusque-là identifiées sous l'angle de leurs manquements et non de leurs capacités. Pour les usagers, il s'est agi de retrouver un sens et une dignité au travers d'une meilleure prise en compte de leurs attentes et de leurs savoirs. L'observation des collectifs constitués à la suite de la démarche institutionnelle augure d'une évolution positive vers un partage des savoirs augmenté ainsi que d'un rapport à la culture décomplexé et pérenne.

Pour les médiateurs culturels, le plus souvent tournés vers la promotion d'une offre culturelle, l'expérience a permis d'élargir leur conception de l'action culturelle en tenant compte de l'avis et des suggestions des participants. Le concept de délibération, placé au cœur de la démarche, a ainsi conduit des personnes à adopter une attitude plus volontaire dans leur rapport à la culture, imposant peu à peu leur conception d'une culture élargie, inclusive et pluraliste. Ainsi, les sorties culturelles se

sont-elles diversifiées au profit de propositions englobant autant la sortie au spectacle que la visite patrimoniale paysagère. Les participants se sont avérés être une source de changement et d'innovation.

En outre, l'expérimentation du groupe comme soutien à la démarche culturelle individuelle présente, pour la médiation, deux types d'avantages. Premièrement, la médiation culturelle peut s'inspirer et s'appuyer sur l'action collective réticulaire et participative expérimentée par le travail social afin de lutter contre la vision réificatrice des individus, propagée par la catégorisation du public dans le champ culturel. Le rapport intersubjectif instauré par les *Parcours* est basé sur une exigence de dialogue qui s'accompagne de respect et d'écoute mutuels. La prise en compte de la personne dans sa spécificité oblige alors le médiateur à dépasser une conception de l'action culturelle par trop basée sur une segmentation des publics et par ailleurs biaisée par un déficit de connaissances quant aux caractéristiques, motivations, pratiques et attitudes de ces publics. En second lieu, les PDC ont révélé le rôle fondamental du groupe dans l'accompagnement du rapport à la culture et à l'art des personnes. Le groupe non seulement accompagne et soutient la démarche culturelle des personnes mais, plus important, il la conditionne. Le rapport à la culture apparaît dans les PDC comme fondamentalement lié au rapport à autrui. Ainsi, les différents parcours ont-ils pour caractéristique commune la présence en leur sein d'un « noyau dur » de personnes motivées dont les activités antérieures à l'action ne sont pas étrangères à l'objet de leur démarche. Elles trouvent dans le groupe les avantages et les conditions favorables à l'exercice d'une pratique culturelle délaissée. Ces « amateurs » peuvent alors contribuer à l'action dans une perspective de bénéfice partagé ; ils servent de modèles et remplissent une fonction de médiation entre le groupe et l'extérieur, mais également entre les objets artistiques et les individus. Le groupe est donc en lui-même source de mobilisation, au sein duquel la présence de « leaders » apparaît comme un ferment important de l'engagement individuel.

De même, pour initier et maintenir leur participation, les personnes ont besoin de s'appuyer sur une personne « capacitante » qui permet de révéler les potentialités de création des personnes, de soutenir leur action et qui s'efforce de développer leur autonomie. Nous serions tentés d'y voir là le rôle attendu du médiateur culturel.

Les *Parcours de découvertes culturelles* interpellent également l'institution dans ses croyances et ses attentes, renvoyant à la Conseil général à sa responsabilité vis-à-vis des personnes qu'il entend accompagner socialement ou culturellement. Les espaces d'interaction créés par l'institution constituent des « cadres d'attribution de significations », qui établissent des régimes de visibilité et de reconnaissance des individus et favorisent alors l'émergence d'une citoyenneté active que vient renforcer l'effet de ritualisation induit par la forme collective. Parce qu'elle est en mesure d'accorder de la valeur aux actions et aux accomplissements des individus, l'institution ouvre des perspectives de valorisation et de reconnaissance en soutenant les initiatives de la société civile et en qualifiant les espaces de l'interaction. Les PDC ont fait émerger un désir de culture parmi les participants qui se traduit aujourd'hui par la constitution de collectifs autonomes désireux de poursuivre l'action selon leurs propres modalités. Pourtant cette évolution

non planifiée déstabilise l'institution qui s'inquiète de cette autonomie, pourtant affichée comme un objectif au départ. Par ailleurs, beaucoup d'énergie et de temps sont consacrés à l'édification de ces espaces de récréation du lien social, le désir de culture ne s'instaurant que sur la durée, les différents partenaires s'interrogent sur le devenir d'une action limitée dans le temps. La mission de l'institution semble donc s'orienter vers un accompagnement *ad hoc*, situé au-delà de la temporalité institutionnelle et plus en phase avec celle des personnes.

Enfin, parce que le service public a pour mission de défendre le bien commun, il se révèle être un « outil collectif » (Mahey, 2006, p. 40) pertinent dans la mise en partage du sens de l'action avec l'ensemble des citoyens. L'institution garantit alors les conditions de l'échange et du partage par l'instauration d'une culture de la délibération. Mais pour que la participation des personnes au débat public soit réel, l'institution a alors pour tâche principale de corriger les inégalités entre ceux qui imposent la décision parce que socialement et cognitivement avantagés et ceux qui subissent, parce que exclus ou inaudibles. Elle facilite la participation de tous par le soutien aux personnes dans la mise en œuvre de leurs capacités cognitives, sociales et culturelles.

“ En privilégiant une logique d'accessibilité, les PDC ne facilitent pas l'expression des potentialités créatives des personnes, pourtant au fondement du processus participatif. ”

## CONCLUSION

Médiation culturelle et intervention sociale poursuivent toutes deux un objectif d'inclusion des publics et visent ainsi à restaurer le lien social distendu par l'évolution naturelle des sociétés modernes.

Pour autant, l'alliance de la culture et du social ne signe pas un travestissement contraint de la première par le second. L'hétéronomie du secteur culturel, dénoncée par certains, n'est pas nécessairement synonyme de perte de valeurs ou de pouvoir, et n'entraîne pas plus un risque d'instrumentalisation de la culture à des fins qui lui seraient exogènes. Au contraire, l'intégration de préoccupations sociales dans les principes d'intervention du secteur semble ouvrir le champ d'application de l'action culturelle et accroît ses chances de réaliser l'objectif de démocratisation.

Ainsi, articuler les enjeux de création avec ceux visant l'épanouissement et l'émancipation de la personne conférerait à la médiation une capacité à opérer auprès des populations qui lui sont historiquement et socialement hors d'atteinte.

Pour la médiation culturelle comme pour l'intervention sociale, les *Parcours de découvertes culturelles* ont valeur propédeutique. Ils sont l'occasion pour chaque corps de doctrine de réinterroger pratiques et croyances et d'expérimenter un dispositif participatif qui prépare et annonce des actions de médiation plus inclusives, intégrant l'ensemble des enjeux et des acteurs et réservant aux populations la place qui leur revient.

**Sarah Montero**

Doctorante, UMR ADES - Université Bordeaux 3

## BIBLIOGRAPHIE

- Bordeaux Marie-Christine, « La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques », *Culture pour tous*, Actes du Colloque international sur la médiation culturelle, Montréal, décembre 2008.
- Carrel, M., Neveu, C., Ion, J., sous la dir. de, *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilités citoyennes dans la ville*, L'Harmattan, Paris, 2009.
- Caune, Jean, *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Presses universitaires de Grenoble, 1999.
- Dufort, Francine, Guay Jérôme, sous la dir. de, *Agir au cœur des communautés. La psychologie communautaire et le changement social*, Les Presses de l'Université de Laval, Québec, 2001
- Mahey, Pierre, *Pour une culture de la participation*, Éditions Adels, Paris, 2006
- Poujol, Geneviève, « Militants, animateurs et professionnels : le débat «socioculturel-culturel» (1960-1980)» in Moulinier Pierre (sous la dir.), *Les associations dans la vie et la politique culturelles. Regards croisés*, ministère de la Culture et de la Communication, DEP, Juin 2001, pp. 89-105.
- Rappaport, Julian, Hess, Robert, *Studies in Empowerment : Steps Toward understanding and Action*, Routledge, New York, 1984.

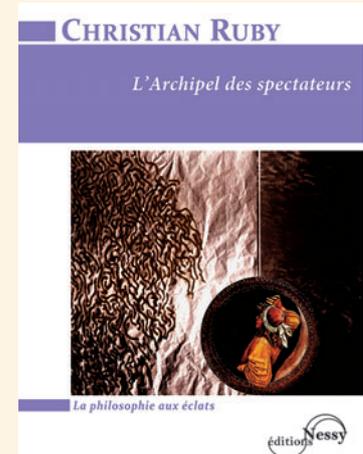
**Logique d'accessibilité et enjeux participatifs : l'exemple des Parcours de découvertes culturelles**

### NOTES

1- « A Ladder of Citizen Participation, » in *Journal of the American Planning Association*, Vol. 35, No. 4, July 1969, pp. 216-224

## À PARAÎTRE

Christian Ruby, *L'Archipel des spectateurs*, Ed. Nussy, Coll. La Philosophie aux éclats, ISBN : 979-10-91110-01-3, 17 €



Un débat oppose ceux qui vouent le spectateur contemporain aux gémonies (Alain Finkielkraut, Régis Debray) et ceux qui admettent en lui des possibilités d'émancipation (Jacques Rancière). Ce débat se déploie aussi dans les milieux des arts, inquiétés par la figure du « spectateur consommateur ». Certains affirment qu'existe une norme du « bon » spectateur. Pour comprendre cette intrusion d'une norme dans le regard porté sur les spectateurs, il faut confronter notre époque à l'histoire des figures du spectateur. Comment les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle ont-ils construit l'activité classique de spectateur et comment se sont-ils éduqués eux-mêmes dans les exercices qui la concrétisent ? C'est ce que raconte d'abord cet ouvrage. Mais il faut ensuite se demander pourquoi cette configuration a été traduite en un modèle qui sert, de nos jours, à jauger les spectateurs des médias, des stades et de la société. Certains intellectuels les méprisent, ou les accusent de dégrader sans rémission l'idéal classique. Et pourtant, les nouveaux spectateurs ne sont ni passifs, ni ignorants, ni incapables de s'émanciper des normes mêmes du spectacle. On ne naît pas spectateur, on le devient. Dans son devenir spectateur chacun d'entre nous accomplit une trajectoire grâce à laquelle il remet sans cesse ses goûts en jeu et trouve la possibilité d'en discuter avec les autres. Il est temps de redessiner un art du spectateur pour notre temps. L'art contemporain nous y aide, dès lors qu'il propose de faire une place nouvelle au spectateur dans la sphère publique.

# UN QUARTIER AU CŒUR DU THÉÂTRE

Entretien avec **Patricia Balletti** et **Marie Camoin**.

Propos recueillis par **Françoise Liot**.

**Le théâtre Les Tanneurs est implanté dans le quartier des Marolles à Bruxelles. Depuis plus de dix ans, il développe un travail en partenariat avec de nombreuses associations, écoles et acteurs sociaux présents sur ce territoire pour faire rencontrer la démarche artistique aux habitants du quartier. Qu'il s'agisse d'ateliers de pratique dont découle la production de spectacles, de la mise en place d'un comité de spectateurs ou d'ateliers d'écriture, le théâtre construit au quotidien une relation de proximité avec ce territoire. Cette démarche qui intègre pleinement les « projets-quartier » et la programmation du lieu se nourrit de la présence des artistes. Elle est fortement soutenue par un travail de médiation nécessaire à la réalisation et à la pérennisation des actions.**

## **L'Observatoire – Pourquoi un travail sur le quartier s'est-il imposé au théâtre Les Tanneurs ?**

**Patricia Balletti** – Le projet actuel du théâtre Les Tanneurs est né en 1999, à une époque charnière où l'on est progressivement passé d'un théâtre très expérimental, où la place du public n'était pas la principale question, à un théâtre en recherche d'adhésion du public. Cela correspondait aussi à un contexte politique plus général qui conduisait à interroger la manière d'investir l'argent public et à rechercher le nombre de spectateurs le plus important possible. Cette volonté d'être en lien avec le voisinage est inscrite dans les statuts du théâtre et dans le contrat programme qui fixe ses objectifs. C'est aussi un élément décisif dans le choix de nommer Geneviève Druet à la direction du lieu en 1999. Au centre de son projet, il y avait le choix d'artistes en recherche sur le lien avec le public. La relation au quartier se fonde sur la mise en lien avec les démarches artistiques.

L'autre élément qui conduit à développer ce type de démarche est la particularité du quartier lui-même. Il est constitué d'un tissu social dense, d'une présence importante de structures sociales offrant assistance depuis le Moyen-Âge. La proximité de la gare du Midi fait de ce quartier un premier point de chute pour

de nouveaux habitants. Le Vieux marché est un poumon économique qui offre de petits boulots mais qui attire aussi une population très variée selon que l'on soit en semaine ou en week-end.

## **L'Observatoire – Comment ce travail est-il intégré à l'ensemble de l'activité du théâtre ?**

**Marie Camoin** – Dans la programmation, les « projets-quartier » n'occupent pas une place marginale mais sont traités au même niveau que les autres projets de diffusion. Ils sont présentés au même titre que les autres spectacles de la saison que ce soit pour les dossiers, les photos de presse, la communication, la logistique, la création technique, etc. Les « projets quartiers » sont également investis avec ardeur par l'équipe du théâtre.

Le comité de spectateurs et l'atelier Traces s'appuient sur la programmation pour engager un travail de réflexion, d'analyse et laisser la trace de ce que les spectateurs en retirent. Ce n'est pas une offre d'animation en parallèle ou décontextualisée de la programmation, ce sont bien des temps où les spectacles, les démarches artistiques choisies, les thèmes ou formes présentées à tous sont questionnées en petits groupes et parfois retraitées lors d'un moment de rencontre supplémentaire ou différent.

Le travail avec le quartier s'intègre aussi de façon plus subtile, presque naturelle par la volonté de construire une relation à taille humaine axée sur les rencontres. Les conditions de la rencontre entre les gens du quartier et les artistes invités sont créées par l'équipe du théâtre. Les membres de l'équipe reconnaissent (au sens propre et figuré) les habitants du quartier qui participent aux activités des Tanneurs. Le travail avec le quartier est donc inscrit dans une logique de relations publiques à part entière. Les Tanneurs ayant une capacité d'accueil de 198 places, il est possible de créer une ambiance familiale et de consacrer aux spectateurs « habitués » un temps d'échanges informels. L'équipe du théâtre mène un travail qui s'inscrit sur le long terme et consacre beaucoup de ses efforts à créer une disponibilité d'écoute, un accueil chaleureux et personnalisé, afin de connaître chacun individuellement et lui donner une place à part entière.

**P. B.** – J'ajouterais que la présence du quartier est au cœur même du travail artistique. C'est pour être vus, entendus et écoutés que les artistes créent leurs spectacles. Ils souhaitent être vu par un « vrai public ». Un quartier aussi diversifié que celui dans lequel est implanté les Tanneurs offre cette possibilité.



© Projet Quartier "Louis et nous"

© Projet Quartier "Louis et nous" Chorégraphie de Karine Pontiers avec Pili Alvarez, George Charuel, Eric Domeneghetti, Catherine Martin, Valérie Muller Kurtz, Louis Smet, Patricia Tripier - ouverture de saison 2008/2009 (14 au 24 septembre 2008)

### **L'Observatoire – Par quels relais ce travail est-il rendu possible ?**

**P. B.** – Des propositions sont faites aux habitants sur la base d'un désir artistique. Les principaux relais sont les travailleurs sociaux. Il y a plus de cent associations organisées au sein d'une coordination qui se réunit une fois par mois. On a ainsi l'occasion de se connaître et d'échanger. Mais beaucoup d'autres moyens sont utilisés pour entrer en contact avec les populations, que ce soit les commerces de proximité qui servent de lieux d'affichage ou les participants eux-mêmes qui deviennent des relais auprès des autres habitants. Certaines propositions artistiques, liées notamment à des résidences d'auteur ou aux *Jeux d'écriture* de Laurence Kahn, vont à la rencontre des habitants dans leur espace quotidien. Ma présence aussi au sein des fêtes de quartier, des associations, de la coordination tout autant que dans des réunions liés aux investissements de la ville dans le quartier sont autant de rappels de la présence du théâtre Les Tanneurs dans le quartier. Le théâtre répond aussi le plus souvent possible aux besoins des associations en termes de matériel technique, de prêt de locaux, d'ateliers artistiques en vue d'une présentation lors de fêtes des associations. Il est visible dans l'espace

public par des banderoles dans la rue, des panneaux à l'extérieur présentant la saison, les affiches des spectacles sur la porte d'entrée et dans tout le quartier.

La présence du théâtre dans le quartier est un élément familier, cela favorise sa reconnaissance, et entretient la confiance, l'ouverture, la curiosité.

### **L'Observatoire – Quel est l'esprit, la logique qui anime l'ensemble des actions du théâtre ?**

**M. C.** – Elles sont animées par le même esprit qui est en quelque sorte la marque de fabrique et l'identité des Tanneurs. Selon les habitants-participants eux-mêmes, il se caractérise par la qualité de l'accueil et le sentiment que les gens peuvent trouver une place au théâtre et être acceptés tels qu'ils sont. Parfois, je pense que les gens osent venir découvrir des spectacles ici parce que c'est un lieu qu'ils considèrent comme un espace qui leur est ouvert et, qu'en retour, ils font cet effort d'ouverture vis-à-vis des propositions artistiques.

**P. B.** – La logique commune aux différentes actions est de mettre en lien des personnes avec des démarches artistiques pour partager nos représentations, les questionner, les construire. Cela ne passe

pas nécessairement par une démarche intellectuelle mais par la seule présence de chacun en sa qualité d'être humain à la fois différent, singulier et ayant des besoins communs.

### **L'Observatoire – Quelle est la place du médiateur dans les projets ? Comment décririez-vous le positionnement respectif de l'artiste, du médiateur, du travailleur social ?**

**M. C.** – À mon sens, un médiateur est forcément un « acteur social » puisque c'est une personne qui intervient dans la société, au même titre que chacun lorsqu'il prend la parole ou agit. Il peut avoir une action dite « sociale », au sens où son rôle est de mettre en contact des personnes (artistes et habitants, amateurs et professionnels, personnes sans emploi et employés du théâtre, etc.) dont les conditions de rencontre et d'échange ne sont pas facilement réunies au départ. En ce sens, il participe à l'épanouissement d'une parole, à l'émancipation d'un quotidien, pour des personnes qui souffrent de certaines barrières (économiques, physiques, intellectuelles, etc.) et son action peut être qualifiée de « sociale ». Mais ce ne sont que des conséquences secondaires, l'artiste et le médiateur ne sont pas des travailleurs sociaux. Ils peuvent partager les mêmes intérêts et un territoire d'action commun mais n'ayant pas de réponse ni même d'accompagnement à apporter à « leurs publics », leur positionnement reste bien différent. Un médiateur met des personnes différentes en condition de rencontre, des œuvres et des personnes en contact. L'artiste propose un point de vue, de façon plus ou moins explicite, provoque des questionnements (qui parfois tombent à plat) mais il me semble que cela ne peut avoir d'effet sur le bien-être des personnes que par ce qu'elles-mêmes pourront s'apporter mutuellement.

### **L'Observatoire – Comment fonctionne le comité de spectateur ?**

**M. C.** – Le comité de spectateurs se réunit pour chaque spectacle, en général le 1<sup>er</sup> vendredi de chaque série et se compose

en priorité d'habitants du quartier et de bénéficiaires du CPAS<sup>1</sup>. Il s'agit d'un accompagnement au spectacle au sens où le comité est un moyen d'aller voir à plusieurs le spectacle et de préparer sa réception par un temps de discussion avec les artistes qui l'ont créé. Concrètement, le déroulement d'une soirée avec le comité de spectateurs est le suivant : à 19 h, les membres du comité intéressés par le spectacle se rejoignent sur la mezzanine du bar du théâtre. Le metteur en scène et les comédiens (ou le chorégraphe et les danseurs) du spectacle les rejoignent pour un échange d'environ 30 minutes. Patricia Balletti et, le plus souvent possible, David Strosberg l'actuel directeur artistique, sont présents pour lancer la discussion. Les membres du comité posent ensuite les questions de leur choix. À 19h30, les membres du comité prennent tous ensemble un repas. À 20h30, c'est le début du spectacle. Parfois, à la demande des artistes notamment, le spectacle est suivi d'une discussion. Puis, ils sont invités à participer le jeudi suivant au spectacle de l'atelier Traces pour échanger les impressions laissées par le spectacle et créer une « trace plastique » à partir de cela.

**P. B.** – La rencontre avec l'équipe artistique a lieu avant la représentation pour, avant tout, révéler le caractère vivant de la représentation. Pour mettre en avant les parcours des artistes, ce qui les a amenés à être à cette place, pour partager et éventuellement trouver des points de contact avec les membres du comité.

**L'Observatoire – À quoi sert la pratique théâtrale que vous avez mise en place à travers les ateliers et comment est-elle articulée avec les sorties au théâtre ?**

**M. C.** – Les « projets-quartier » vont bien plus loin que la simple pratique, il s'agit de participer à une création, voire de créer un spectacle.

**P. B.** – Pour paraphraser Françoise Bloch, metteur en scène qui a beaucoup collaboré à la relation avec le quartier lors de sa résidence artistique entre 2000 et 2004, cette pratique artistique permet « d'élargir le cercle des connaisseurs », d'être au cœur des questions de plateau et de se nourrir de manière plus personnelle des spectacles créés par d'autres. Le comité de spectateurs est d'ailleurs né pour donner une suite aux projets participatifs, comme moyen de poursuivre une relation avec un lieu, ses travailleurs, d'autres participants et des démarches artistiques multiples.

**L'Observatoire – Vous reconnaissez-vous dans les termes de « participation des habitants » ? Quelle est la nature de cette participation et quels sont les moments où elle a lieu ?**

**M. C.** – La participation des habitants se fait, potentiellement, à tout moment, selon le niveau d'attention, d'implication des habitants-spectateurs mais, bien sûr, elle est suscitée par l'action de Patricia Balletti et les activités (comité de spectateurs,

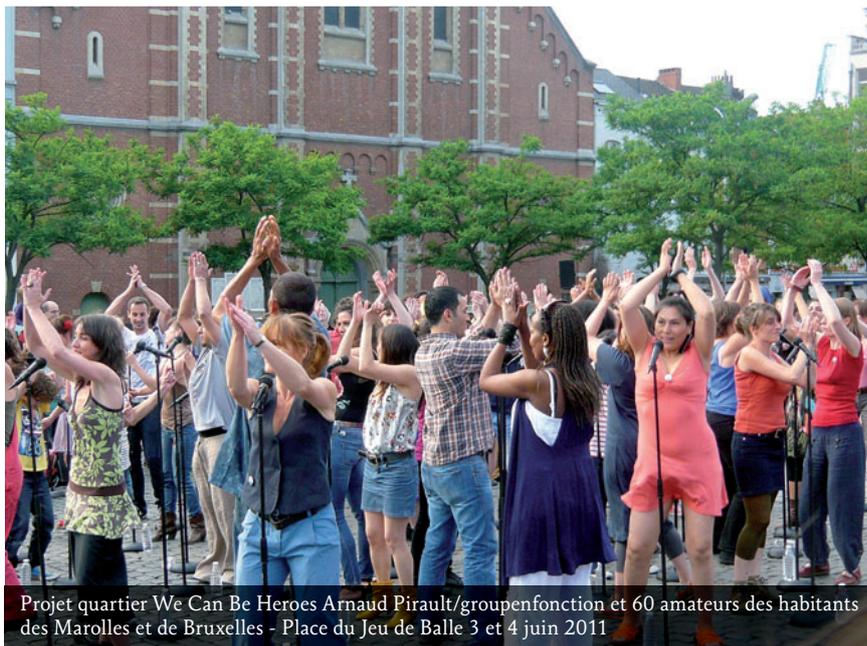
ateliers Traces, Jeux d'écritures, projet-quartier) proposées à tous (dans un souci de mixité) mais en priorité aux Marolliens. Selon les activités, la participation est diverse : participation à des discussions, à des exercices de pratique artistique, à des créations de spectacles, etc. mais aussi à la vie du théâtre en général pour que le lieu (les Tanneurs) et le domaine de la création soit aussi le leur, un peu à la manière d'une démocratie participative.

**P. B.** – Je me reconnais dans cette idée de participation dans la volonté d'être actif, acteur, auteur, vivant, en questionnement, porté par la mise en commun de ces questionnements.

Entretien avec **Patricia Balletti**  
Chargée de l'animation et de la relation avec le quartier  
et les écoles, théâtre Les Tanneurs à Bruxelles

(avec la participation de **Marie Camoin**  
stagiaire au théâtre)

Propos recueillis par **Françoise Liot**  
Maître de conférences en sociologie,  
Université Michel de Montaigne Bordeaux III



Projet quartier We Can Be Heroes Arnaud Pirault/groupenfonction et 60 amateurs des habitants des Marolles et de Bruxelles - Place du Jeu de Balle 3 et 4 juin 2011

© Marie Degré.

#### Un quartier au cœur du théâtre

##### NOTE

1- Structure sociale ressource, relevant du domaine public et habilitée à traiter tous les domaines de l'action sociale : logement, santé, etc.

# LES COMMUNAUTÉS ÉMERGENTES DE LA CULTURE SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE

Entretien avec **Nicolas Loubet**.

Propos recueillis par **Marie-Christine Bordeaux**.

**Occupant une place marginale dans les politiques culturelles, car située entre les sphères de la culture et de la politique de la recherche, la culture scientifique est pourtant un des plus intéressants lieux d'observation de la participation. Ancrées dans une tradition d'éducation populaire, les structures de culture scientifique fondent en effet leurs médiations sur l'appropriation des savoirs et de l'intérêt qu'il y a à participer aux débats sur les avancées de la science. La médiation est donc, dans ce secteur, éducative (dans une dimension non formelle) et délibérative, c'est-à-dire relative à la distance critique et au débat public. Nicolas Loubet propose d'ajouter à cette tradition les perspectives ouvertes par les pratiques de collaboration et de discussion sur Internet et dans les réseaux sociaux.**

**L'Observatoire – Quelle est votre activité et en quoi relève-t-elle de la culture scientifique ?**

**Nicolas Loubet** – Umaps est une agence de services multimédia qui s'adresse aux acteurs de la recherche scientifique et de l'innovation technologique. Elle est également impliquée dans le champ de la culture scientifique puisqu'elle travaille pour plusieurs de ses acteurs majeurs : Universcience (regroupement de la Cité des Sciences et du Palais de la Découverte), le réseau des CCSTI (centres de culture scientifique, technique et industrielle) et la fondation C.Génial (fondation d'entreprises qui renforce les liens entre le milieu scolaire et le milieu industriel). Nous le faisons d'une manière adaptée à la généralisation des pratiques de communication multimédia et aux enjeux actuels de la culture scientifique. Issu d'une formation de médiation culturelle des sciences, j'anime, depuis deux ans, l'écosystème professionnel et culturel de l'agence. Avec le réseau social Knowtex<sup>1</sup> dont je suis co-fondateur, je mets en relation des professionnels de différents milieux (grandes entreprises, start-ups, universités, instituts de recherche, etc.) et des amateurs,

c'est-à-dire des personnes dont les centres d'intérêt engagent la recherche scientifique et l'innovation technologique. J'essaie de créer les conditions pour qu'émergent de nouvelles formes de coopération, d'échanges et d'innovation.

Notre idée de départ est que la culture scientifique doit se renouveler dans ses modalités de conception et de mise en œuvre. Il existe en France une tradition bien ancrée de diffusion des savoirs sur le modèle de la vulgarisation scientifique qui a longtemps prévalu et dans lequel les scientifiques et les ingénieurs jouent un rôle majeur. Dans cette conception de la culture scientifique, la vulgarisation des savoirs est d'abord pensée comme un problème de traduction de données complexes dans des registres de langage accessibles à chacun et proches des expériences de la vie quotidienne. Mais ce modèle repose sur deux idées qui ne font plus l'unanimité : d'une part, l'idée que les populations sont ignorantes et éducatibles, si des conditions adaptées de diffusion des savoirs scientifiques sont ménagées ; d'autre part, l'idée que la connaissance ainsi diffusée créerait de la confiance et de l'acceptation vis-à-vis du progrès scientifique et

technologique. Dans une tout autre conception, la culture scientifique, telle qu'elle est mise en œuvre par plusieurs CCSTI (Cap Sciences à Bordeaux, La Casemate à Grenoble, Relais d' sciences à Caen, etc.), propose des modèles de dissémination des connaissances qui s'appuient sur de grands sujets de société et sur la capacité des citoyens à s'exprimer sur les enjeux modernes de la science et à devenir des acteurs du débat scientifique.

**L'Observatoire – Quelles nouvelles perspectives proposez-vous ?**

**N. L.** – Aujourd'hui, l'enjeu est de partir du potentiel de participation et de conversation que constituent les réseaux sociaux, de la créativité qui est à l'œuvre dans ces nouveaux modes d'échange. Il ne s'agit pas simplement de s'adapter à ces nouveaux modes de communication, d'ajouter Facebook, Twitter, etc., aux supports de communication plus traditionnels, de courir après le changement, mais de modifier assez radicalement la perspective : les utilisateurs de réseaux sociaux ne sont pas une simple cible de communication, ils sont les acteurs de ces réseaux, les producteurs d'information et d'idées.

# “ L'enjeu est de partir du potentiel de participation et de conversation que constituent les réseaux sociaux, de la créativité qui est à l'œuvre dans ces nouveaux modes d'échange. ”

L'idée de Knowtex est partie d'une lacune : il n'y a pas (ou peu) d'accompagnement après le temps de la médiation dans les lieux conventionnels de culture scientifique. Que font les publics qui ont visité les expositions scientifiques ? Comment font-ils pour discuter, transmettre, contester, débattre, suggérer, compléter, etc. ? Quel peut être leur apport dans la résonance qu'un discours culturel peut avoir en société ? C'est une dimension que ces lieux ne prennent pas encore suffisamment en charge...

Internet permet de fédérer des passionnés de science, des pratiquants réguliers ou occasionnels des lieux de culture scientifique, des individus qui ont des compétences du fait de leur formation, de leurs engagements, de leur curiosité pour la science et des questions qu'ils posent. On n'est pas très éloignés du mouvement des sciences citoyennes, ces réseaux où des non-spécialistes contribuent à la formation des savoirs, par exemple en participant à des programmes de recherche pilotés par des institutions de recherche, mais co-construits avec des réseaux associatifs et des amateurs de science. La petite différence, c'est que nous ne sommes pas centrés sur les connaissances : nous nous appuyons bien davantage sur les capacités créatives des internautes.

## **L'Observatoire – Comment définissez-vous votre lien avec la sphère culturelle et artistique ?**

**N. L.** – Au sein d'Umaps, on travaille avec des personnes qui ont un profil artistique mais le but n'est pas de procurer un habillage formel.

Personnellement, j'ai découvert les possibilités d'Internet sur les sites de partage de musique (Deezer, Spotify, etc.) et je suis passionné par toutes les possibilités de mise en récit offertes par les TIC. J'appartiens à une génération dont les connaissances sur l'ADN viennent autant des cours au lycée que de films comme *Jurassic Park*, qui a été un formidable vecteur de popularisation de questions scientifiques sur la génétique, sur le lien entre les oiseaux et les dinosaures ou encore sur le pouvoir de la technologie. Pour moi, l'art n'est pas à côté de la science, c'est un champ qui permet de diffuser, de toucher d'autres publics, de construire du sens, de voir les choses autrement. Le questionnement le moins complaisant, parfois le plus abouti, sur les conséquences des avancées scientifiques, c'est peut-être dans la science-fiction qu'on le trouve.

Au début, Knowtex a servi à repérer des potentiels négligés ou ignorés dans les réseaux de culture scientifique traditionnels. Nous avons recruté et formé quatre jeunes, issus de la formation en journalisme scientifique de l'Université Paris Diderot (Gayané Adourian, Henri Jautrou, Audrey de Santis et Marion Sabourdy) pour faire de Knowtex une bibliothèque de ressources : articles issus de sites d'actualité, notices d'encyclopédie (notamment Wikipedia), billets de blog, extraits de film ou séries TV, diaporamas, etc. On a eu l'occasion de découvrir une culture scientifique très dynamique, notamment sur des sujets socialement vifs comme le changement climatique ou les biotechnologies, dans des espaces qui ne sont pas d'habitude

identifiés comme espaces de culture scientifique : blogs, forums, sites de partage de vidéos, réseaux sociaux, etc. À vrai dire, il s'agit d'espaces non institutionnels où des acteurs nombreux et divers interagissent. À ce titre, Knowtex essaie de mettre en commun ce bouillonnement d'idées et d'acteurs, sans se substituer aux modes de communication préexistants. Nous essayons d'initier des formes alternatives de médiation, moins focalisées sur la transmission et l'éducation, plus orientées sur le partage et la création collective.

Knowtex a fédéré peu à peu des étudiants, des journalistes, des professionnels de la médiation culturelle, des enseignants, des chercheurs (dont un certain nombre ont un blog). Les membres les plus impliqués de cette communauté réalisent une veille informationnelle très active, soit par passion personnelle, soit parce que cette veille fait partie intégrante de leurs pratiques professionnelles. Sur le plan statistique, nous avons entre 150 à 200 membres actifs, 2000 inscrits et environ 20 000 visiteurs uniques par mois, ce qui représente une communauté importante vu la nature des sujets couverts.

Aujourd'hui, nous nous situons au croisement de trois gros réseaux : l'innovation, le numérique et le champ culturel. Les institutions s'adressent à nous non pas pour chercher de nouveaux publics-cibles, mais pour accompagner le changement des modes de relation entre elles et les individus, qu'ils soient ou non publics de ces institutions. Internet fonctionne comme un accélérateur de relations, mais il faut savoir « édito-

“ Nous essayons d’initier des formes alternatives de médiation, moins focalisées sur la transmission et l’éducation, plus orientées sur le partage et la création collective. ”

rialiser » les contenus, apporter une dimension narrative, mettre en culture les idées. Nous avons ainsi participé, du 11 au 13 novembre, à *Museomix*, un événement collaboratif et participatif au musée des Arts Décoratifs qui fait appel à des acteurs très divers (professionnels des musées, professionnels des nouvelles technologies, artistes, designers, visiteurs, etc.). L’objectif : concevoir en trois jours des prototypes de médiation innovante en s’appuyant sur les collections du musée. Dans l’esprit d’un *living lab*, cette expérience a été menée en collaboration avec les agences Nod-A et Buzzeum, le centre Erasme, le blogueur Samuel Bausson et le free-lance Julien Dorra.

À un niveau plus global, nous sommes très impliqués dans le collectif « Le Grand Mix » qui réunit des acteurs au croisement de la culture scientifique et de la culture numérique (Knowtex, C@fé des sciences, Pris(m)e de tête, Sciences et démocratie, Recherche en cours). Outre les apéros mensuels « Sciences et Web » (accessibles uniquement à Paris pour l’instant) qui nous permettent d’échanger sur nos projets respectifs et amorcer de nouvelles collaborations, nous organisons de grandes soirées pour promouvoir les jeunes acteurs de ce champ culturel et professionnel en plein développement.

À titre d’exemple, nous avons réuni, le 4 novembre 2011, une centaine de personnes à La Cantine de Paris (un lieu dédié aux acteurs de l’industrie et de la culture numérique) pour mettre en discussion les nouvelles manières de pratiquer la recherche scientifique au XXI<sup>e</sup> siècle et présenter sept nouvelles initiatives qui « mixent » culture scientifique et culture numérique (Inmediats, Night Science, etc.). Ce moment privilégié de mise en relation entre des acteurs d’univers très différents (designers, blogueurs, médiateurs, etc.) devrait déboucher sur l’organisation d’une journée d’ateliers favorisant l’émergence de nouvelles expériences de médiation numérique, en partenariat avec des acteurs institutionnels.

Entretien avec **Nicolas Loubet**

Directeur associé d’Umaps et co-fondateur de Knowtex

Propos recueillis par **Marie-Christine Bordeaux**

Maître de conférences,

Université Stendhal Grenoble 3 / GRESEC

## RENCONTRES À DOUBLE SENS : QUELLE PLACE POUR LE PUBLIC DANS LA CRÉATION ARTISTIQUE ?

L’association *À Double Sens* a été créée en 2009 dans le but de promouvoir les aspects participatifs et interactifs de la création artistique. Elle porte un projet à long terme fondé sur des préoccupations liées aux publics. Elle s’intéresse notamment aux artistes dont les œuvres sollicitent des spectateurs, des habitants, des praticiens amateurs... et leur permettent d’exprimer leur créativité.

La première étape de ce projet a pris la forme d’un cycle de six ateliers de réflexion, soutenu par ARCADI et la Maison des Métallos, organisé dans plusieurs équipements culturels d’Île-de-France d’avril à juillet 2010. Les journées comportaient également des spectacles axés sur l’implication des publics (théâtre en forum, création autour de témoignages, chorégraphie inspirée du partage d’un lieu collectif).

Les rencontres ont témoigné à la fois de la fragilité et de la richesse des projets participatifs, souvent dues l’une comme l’autre à la multiplicité des acteurs et des partenaires mobilisés. Elles ont également souligné les différences entre le *participatif* et l’*interactif* : ce dernier, relevant d’une démarche artistique souvent plus canonique, bénéficie régulièrement du soutien institutionnel. Les projets participatifs, pourtant plus nombreux, sont quant à eux régulièrement mis en péril par les systèmes de classification et d’évaluation publics.

**Pour en savoir plus :** [www.adoublesens.fr](http://www.adoublesens.fr) et [www.arcadi.fr](http://www.arcadi.fr)

*Les communautés émergentes de la culture scientifique et technique*

NOTE

1- [www.knowtex.com](http://www.knowtex.com)

# LA PARTICIPATION DES HABITANTS DANS LES ÉTUDES COMMANDITÉES

Entretien avec **Geneviève Goutouly-Paquin** et **Claude Paquin**, Agence Tertius.  
Propos recueillis par **Marie-Christine Bordeaux**.

**Sujet privilégié de la plupart des débats contemporains dans les politiques culturelles, les publics et, plus récemment, les « populations » ou les « habitants » sont les grands absents de ces débats, auxquels ils ne participent pas car ils n'y sont généralement pas invités. Si la démocratisation culturelle et ses limites dans le système culturel actuel font couler beaucoup d'encre, la mise en œuvre concrète de la démocratie culturelle est peu abordée, sauf dans des réseaux qui se présentent comme alternatifs par rapport aux politiques mises en place. Or, l'évaluation des politiques culturelles peut être un moment important de publicisation, c'est-à-dire d'information, de mise en visibilité et de débat public incluant les populations, à condition que cette participation soit pensée et mise en œuvre de manière consciente et délibérée.**

***L'Observatoire – Comment, en tant que responsables d'études dans le domaine culturel, percevez-vous le thème de la participation des habitants à la culture ?***

**Agence Tertius** – Notre agence est spécialisée dans le développement culturel au service des collectivités publiques et des acteurs culturels. Nous attachons une importance particulière à l'ancrage de nos démarches dans les territoires et au fait que les acteurs des territoires concernés soient bien partenaires du processus de travail. La formule « participation des habitants à la culture » a une dimension discutable, car elle présente implicitement la culture comme quelque chose d'extérieur aux personnes. Si l'on désigne par ce terme les productions issues des milieux professionnels de la culture, cela semble pouvoir se justifier. Mais lorsque, par « culture », on entend aussi la culture du quotidien, qui inclut notamment les langues, la pluralité linguistique, on voit bien que cette extériorité est inopérante et qu'on ne peut pas penser la culture – et donc les politiques publiques afférentes – sans ceux qui la vivent et qui la portent. Cela remet en question les politiques culturelles traditionnelles et leurs modes

opératoires, dans la mesure où elles s'attachent d'abord à une culture de référence, et sont centrées sur la question de l'accès à cette culture élaborée en dehors de la sphère de la culture vécue.

En ce sens, par exemple, l'étude-action que nous venons de réaliser à la demande de la DRAC<sup>1</sup> de Guyane<sup>2</sup> tendant à mettre en valeur la pluralité des langues de Guyane, à doter la Guyane d'une politique linguistique et des moyens de sa mise en œuvre, se situe au cœur de ces politiques culturelles qui ne constituent pas une politique publique sectorielle de plus, mais une dimension transversale et donc essentielle des politiques publiques conduites par l'État et les collectivités territoriales. Lorsque nous avons mis en place le dispositif d'étude-action, la demande de participation était importante : beaucoup d'acteurs, fortement impliqués, souhaitaient être associés et pouvoir échanger, d'autant que la demande émanait des ateliers des États généraux de l'Outre-mer (2009). Dans une étude de ce type, permettre l'expression des acteurs et garantir la co-présence de points de vue différents et divergents est indispensable. Par ailleurs, il nous

manquait des données importantes sur les populations concernées, faute d'études préalables sur les rapports à la culture et aux cultures en Guyane. Dans une première phase de l'étude, nous avons donc réalisé 124 entretiens, pour la plupart individuels. La deuxième étape de l'étude, qui associait les professionnels et un large éventail d'acteurs de la société guyanaise, a été collective. Nous avons pour cela organisé et animé 9 ateliers collectifs : 3 ateliers territorialisés, c'est-à-dire privilégiant l'approche des réalités culturelles et linguistiques dans 3 territoires donnés ; 4 ateliers thématiques à Cayenne (Culture, éducation et formation, autres services publics et médias, gouvernance du futur Pôle linguistique de Guyane) ; 1 atelier au sein de la DRAC de Guyane ; et enfin, un atelier constitué uniquement de jeunes gens et de jeunes filles (les jeunes constituant, sur certaines communes, jusqu'à 70 % de la population).

***L'Observatoire – En quoi vos méthodes d'enquête incluent-elles la participation des habitants ? À quelles conditions une commande institutionnelle peut-elle faire l'objet d'une appropriation par la population ?***

**A. T.** – On est là sur la fameuse question de la demande : on va vers les habitants écouter la demande, mais le travail que nous faisons est au-delà de l'écoute de la demande (qui maintiendrait alors l'autre dans une situation d'attente de réponses et non pas de participation). Il s'agit de poser un cadre de réflexivité sur les pratiques culturelles et artistiques de la personne, sur la relation concrète qu'elle entretient avec l'offre culturelle, etc. Participer signifie, pour nous, que les personnes produisent une réflexion au même titre et de même valeur que les professionnels : comment reconnaît-on l'autre dans sa capacité à produire, à inventer, à s'évaluer, à juger d'un résultat ? Quels nouveaux modes de relation mettons-nous en place pour faire le chemin qui va de la prescription culturelle à l'implication et donc à la co-construction du sens de l'action culturelle publique ?

Pour qu'il y ait participation des habitants, il faut être très précis sur les formes, les contenants proposés afin que chacun puisse produire une pensée. Il ne suffit pas de dire : « vous êtes dans un atelier participatif, allez-y, nous vous écoutons ! », on serait dans l'instrumentation ou dans la bonne conscience.

Pour nous, il s'agit de mettre la relation au cœur du sujet et de travailler les deux pôles de la relation pour produire cette réflexivité. Ces deux pôles sont, d'un côté les habitants, de l'autre la sphère culturelle en tant que champ professionnel. Travailler sur la relation invite les uns et les autres à changer de regard.

C'est ainsi que nous venons de commencer une étude pour la ville des Lilas en Seine-Saint-Denis. L'étude, selon le cahier des charges, « doit être axée sur la relation entre les habitants et l'offre culturelle ». Cela suppose de prendre en considération :  
– d'une part, le pôle constitué par les habitants eux-mêmes et leurs rapports à l'offre culturelle, mais aussi leurs propres conceptions de la culture, leurs pratiques, leurs attentes et leurs aspirations ;  
– d'autre part, le pôle constitué par les représentations, les analyses, les subjectivités de l'ensemble des acteurs de cette

relation, notamment les professionnels, les différents partenaires, les élus, etc. Comment les professionnels, les décideurs perçoivent, interprètent le public, la population, le territoire, etc. ?

Ce qui doit être central, nous semble-t-il, si l'on veut comprendre la dynamique culturelle locale, c'est l'analyse de cette relation et de la manière de l'informer, de la valoriser, de la mettre au centre. Quelles sont ses inventivités, ses potentialités, ses freins, voire ses blocages ? *A minima*, cette relation relève de l'écoute réciproque, qui devrait être une pratique ordinaire dans la culture ; mais le but, c'est que cette relation se construise par rapport à des processus de décision de nature politique.

### **L'Observatoire – Comment une étude peut-elle être participative du point de vue des habitants ?**

**A. T.** – Le plus important est de mettre en œuvre les conditions d'une véritable prise de parole. Cela veut dire qu'il faut considérer l'ensemble du processus à l'œuvre : entretiens qualitatifs auprès de la population, entretiens et ateliers avec les professionnels, les élus, les responsables d'associations, présentation publique des résultats, et enfin, parfois, séminaires de formation-action.

Dans les entretiens, l'habitant est considéré dans ce qu'il a à dire et à nous apprendre, et non dans sa maladresse ou son manque d'expertise. Il ne s'agit pas simplement de recueillir des attentes et des pratiques mais au cours de l'entretien, nous travaillons avec la personne et, souvent, au-delà de ce qu'elle se croyait capable de produire.

Concrètement, ces entretiens diffèrent dans leur méthode des entretiens dits semi-directifs (avec questions) ou non directifs (ouverts), et sont construits de manière à accompagner la personne dans sa réflexion afin d'analyser ensemble la situation. Nous développons dans l'entretien une situation de co-réflexion, avec des dispositifs adaptés, c'est-à-dire à la fois des outils pour soutenir la parole – des outils dits projectifs comme le photolangage – et une progressivité dans l'entretien qui instaure une réflexivité sur leurs expériences.

Les ateliers avec les professionnels, des élus, des associations sont bien entendu élaborés à partir de problématiques différentes selon les terrains et selon les contextes. Ils durent une demi-journée et regroupent de 20 à 25 personnes en moyenne qui sont invitées (ou peuvent demander à l'être). Elles reçoivent, avec l'invitation, un document détaillé sur la problématique de l'atelier. Les règles de



© Cécile Martin

“ On entend beaucoup de mots-valises tels que la co-construction, la participation. Mais cela a du mal à dépasser le stade de l'étendard ou de la justification, alors qu'il s'agit de les inscrire dans un espace de changement. ”

dialogue ne reproduisent pas les hiérarchies locales. L'atelier n'est pas un simple lieu de circulation de la parole : il est rythmé par deux moments où chacun prend le temps de réfléchir et de reformuler par écrit puis à l'oral. Si bien qu'un bon atelier est un atelier où le groupe prend le temps de se taire... et d'être dans une écoute active des autres. Notre rôle est de permettre l'expression des acteurs et de garantir la co-présence de points de vue différents et divergents.

Tout est enregistré et une transcription intégrale, exception faite du nom des personnes qui ont tenu les propos consignés et d'une correction des maladresses inévitables du langage oral, est mise à disposition. Cette transcription est ensuite thématisée et redistribue les différentes interventions en fonction des thèmes. Au terme de ces deux étapes, la démarche entreprise localement n'est pas terminée et pourra se poursuivre, en recourant aux ressources que nous avons créées pour que les acteurs puissent s'en emparer.

Du côté du pôle des professionnels, ce type de dispositif contribue à créer les conditions de la participation de la population et à faire évoluer le rôle des professionnels, de la prescription à l'accompagnement. Concrètement, nous faisons en sorte, dans toute la mesure du possible, de partager les outils méthodologiques mis en œuvre au cours de la mission en invitant les professionnels à l'observation participante, à réaliser eux-mêmes de courts entretiens et à conduire des réunions selon un protocole permettant la coproduction des analyses et des propositions.

### **L'Observatoire – Pourquoi ces ateliers sont-ils réservés à des professionnels ?**

**A. T.** – Nous pourrions inviter les habitants à participer aussi aux ateliers, considérant que la dimension individuelle de l'entretien ne facilite pas la perception et l'expression d'enjeux collectifs, mais la prise de parole en public des habitants face aux professionnels de la culture crée des situations fortement dissymétriques dans l'aisance de la parole, dans le rapport au pouvoir et, de plus, cette participation ne règle pas le problème de la représentativité par rapport à la population globale. Lorsque des habitants participent à des discussions publiques, ce sont rarement de simples habitants qui s'expriment, mais bien souvent des responsables associatifs. Il nous paraît essentiel d'éviter de mettre en place des dispositifs présentés comme participatifs, qui risquent d'exposer des habitants à une confrontation avec des acteurs pour qui la parole publique est une compétence professionnelle, d'autant plus que la plupart des personnes choisies pour les entretiens sont peu habituées à fréquenter l'offre culturelle proposée.

La présentation publique des résultats de l'étude donne toute son ampleur à la contribution des habitants. En effet, la présentation publique, tout comme le document final, font une large place aux propos échangés au cours des entretiens et c'est un moment privilégié qui permet de faire entendre la parole des personnes interviewées dans l'espace public.

Ces paroles sont portées par des artistes ou des personnes inscrites dans des processus artistiques :

- en Province Nord de la Nouvelle-Calédonie : Pierre Gope, auteur dramatique kanak et comédien, avec sa compagnie ;
- à Saint-Quentin-en-Yvelines, ce sont deux conteurs, Ludovic Souliman et Luc Devèze – compagnie de l'Aphone – qui ont porté les paroles des habitants ;
- et en Guyane, les lycéens de l'option théâtre du lycée de Kourou dirigés par leur enseignante, Isabelle Niveau.

Il s'agit donc de se poser la question suivante – et cela à toutes les étapes du processus – à quelles conditions la parole des habitants peut-elle réellement s'amplifier et prendre place dans l'espace public ?

On entend beaucoup de mots-valises tels que la co-construction, la participation. Mais cela a du mal à dépasser le stade de l'étendard ou de la justification, alors qu'il s'agit de les inscrire dans un espace de changement. Depuis vingt ans que nous intervenons, nous constatons qu'une évolution se produit et s'inscrit maintenant dans une préoccupation de plus en plus affirmée. Si Champigny-sur-Marne (1996-97) a été précurseur en la matière, depuis 2002, les sollicitations vont croissant, même si cela reste encore limité. On peut dire que cette nouvelle ingénierie culturelle se situe dans un partenariat avec nous et occupe une fonction spécifique, pendant un temps donné, dans un contexte donné et correspond à une large attente sociale. Cela implique un engagement réel et s'engagent dans ces

démarches les collectivités territoriales qui ont déjà une maturité certaine en matière de politique culturelle.

**L'Observatoire – Vous avez déjà employé le terme de tiers. Cela veut dire quoi pour vous ?**

A. T. – Nous concevons notre rôle comme celui d'un élément tiers, qui vient sur le terrain pour réfléchir aux méthodes et aux outils, sans se substituer aux acteurs, dans un esprit de co-construction. C'est pourquoi nous concevons nos études comme des études-actions, qui s'inscrivent dans une logique d'accompagnement du changement. Le problème est que l'accompagnement demande du temps. Les études commanditées, de plus en plus souvent dans des délais courts, inférieurs à un an, ne permettent rarement. Par conséquent, nous apportons cette dimension plutôt dans des formations-actions, certaines d'entre elles pouvant faire suite à des études, après leur présentation publique comme en Province Nord de Nouvelle Calédonie en 2009 et 2010 ou avec le Conseil général du Bas-Rhin en 2010.

**L'Observatoire – Que pensez-vous de la distinction, longtemp opérante pour analyser les politiques culturelles, entre démocratisation et démocratie culturelle ?**

A. T. – Nous nous sentons à l'étroit dans ce type de catégorisation, qui est assez datée du reste : du temps où les problématiques de l'État centralisé étaient prégnantes, et où la révérence culturelle, telle que Bourdieu l'a décrite à propos de la culture légitime, fonctionnait. Aujourd'hui l'opposition semble dépassée, on est dans une autre formulation en passant du « ou » au « et ». Démocratisation et démocratie sont deux dimensions de la vie culturelle. Et dans de

nombreuses circonstances, la démocratie culturelle est une condition de la démocratisation : on le constate dès que l'on veut s'adresser aux jeunes spécifiquement.

Il ne s'agit pas seulement de « compléter » l'accès à l'héritage et à la culture savante par une prise en compte de cultures dites minoritaires, populaires ou marginales. Il y a actuellement un vrai besoin, non satisfait, de débattre de la vie culturelle et de ses conditions, et le fait que les professions culturelles se sont beaucoup structurées sur le mode de la prescription – « nous savons ce qui est bon pour vous », tend à la protection des identités professionnelles. Tout processus de professionnalisation s'accompagne d'une tendance à l'automatisation. Il nous faut être attentif à ce phénomène ainsi qu'à celui qui amènerait au repli sur le public des *fidèles*, un public-expert comme le dit une certaine sociologie, résultat de cinquante ans d'action culturelle publique à la française. Ces nouveaux espaces de paroles citoyennes sur la culture peuvent très vite devenir un nouvel espace confortant, dans le même mouvement, l'omniprésence de ce public et la marginalisation des populations qui, majoritairement, n'ont pas la parole. C'est pourquoi la participation des habitants à la culture ne peut se faire qu'en mettant en œuvre des outils précis et exigeants produisant des situations de « juste parole » dans l'espace public.

Entretien avec **Geneviève Goutouly-Paquin**  
et **Claude Paquin**, Agence Tertius.  
Propos recueillis par **Marie-Christine Bordeaux**  
Maître de conférences,  
Université Stendhal Grenoble 3 / GRESEC

#### **La participation des habitants dans les études commanditées**

##### **NOTES**

1- Désormais : direction des affaires culturelles (DAC).

2- Étude de définition et de faisabilité « Pôle d'excellence dans le domaine de la politique linguistique et des traditions orales », Agence culturelle Tertius, direction régionale des affaires culturelles de Guyane, avec la contribution de la Délégation générale à la langue française et aux langues de France – ministère de la Culture et de la Communication, avril 2011. Téléchargeable sur le site de la DGLFLF, celui de la DRAC Guyane et de l'agence TERTIUS [www.tertius.fr](http://www.tertius.fr)

## **HOTEL DU NORD : TOURISME ET HOSPITALITE COOPERATIFS POUR LA VALORISATION DU PATRIMOINE CULTUREL URBAIN**

« Hôtel du Nord », offre coopérative d'hospitalité fondée en 2010, trouve ses origines dans les activités de la Mission européenne de patrimoine intégré qui a œuvré dès 1995 à la collecte, l'identification, l'interprétation et la présentation d'éléments du patrimoine culturel dans les 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> arrondissements de Marseille. Cette Mission était notamment à l'origine de « balades patrimoniales », invitant le public lors des Journées Européennes du Patrimoine (JEP) à se rendre compte du travail accompli.

Hôtel du Nord est héritier à la fois de ce dispositif et de la signature par la maire de secteur de l'adhésion aux principes de la Convention de Faro (qui affirme que tout habitant a le droit de participer au patrimoine culturel). Il s'agit d'un regroupement d'habitants proposant à la fois des chambres d'accueil et des « itinéraires patrimoniaux » dans les quartiers nord de Marseille. Le succès remporté par la phase pilote conduite en 2010 a amené les membres fondateurs à développer ce projet en adoptant la forme juridique de la coopérative.

Ses principes sont l'adhésion libre, volontaire et ouverte, le pouvoir démocratique exercé par les membres, le contrôle par les habitants, l'autonomie et l'indépendance, et l'éducation, la formation et l'information avec une « école des hôtes ». Son but est « la création d'une coopérative européenne patrimoniale » qui pourrait « faire école sur les principes de Faro. »

**Pour en savoir plus :**  
<http://hoteldunord.coop>

## « PARTICIPATION CITOYENNE » / ELÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

- Virginie Anquetin , Audrey Freyermuth (dir.), *La figure de l'« habitant »*, *Sociologie politique de la « demande sociale »*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008.
  - Antonio Ariño, *Prácticas culturales en España. Desde los años sesenta hasta la actualidad*, Editorial Ariel, 2010
  - Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux (Dir.), *Le Théâtre des amateurs et l'expérience de l'art, Accompagnement et autonomie*, Montpellier : l'Entretiens, 2011
  - Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique, enquête 2008*, Paris : Département des études, de la prospective et des statistiques, La Découverte, 2009  
*Voir aussi le site dédié à l'enquête : <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/index.php>*
  - Annamari Laaksonen (Interars, Barcelona), *Making culture accessible. Access, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe*, Council of Europe publishing, 2010
  - François Lajuzan, Jean-Louis Bonnin (dir.), *Médiation artistique et culturelle. Nouveaux enjeux, nouvelles pratiques*, Paris, Éditions Weka, 2011
  - Françoise Liot (Dir.), *Projets culturels et participation citoyenne, Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris : L'Harmattan, 2010
  - Thomas Morinière, *Le théâtre des amateurs, Un jeu sur plusieurs scènes*, Éditions du croquant, 2007
  - Jordi Pascual Ruiz, Sanjin Dragojević, introduction Philipp Dietachmair, *Guide de la participation citoyenne au développement de la politique culturelle locale pour les villes européennes*, Fondation Interarts, Barcelone, Association ECUMEST, Bucarest, Fondation Européenne de la Culture, Amsterdam, 2007
  - Lisa Pignot, Jean-Pierre Saez (coord.), Dossier « Ce que disent les artistes », in *L'Observatoire* n°38, Grenoble : Observatoire des politiques culturelles, 2011
  - Cyrille Planson (Coord.), Dossier « projets culturels et démarches participatives » in *La Scène* n°58, Automne 2010, Nantes : La Scène/ Millénaire presse, 2010
  - Dick Stanley, *Réflexions sur la fonction de la culture dans la construction de la citoyenneté*, Éditions Conseil de l'Europe, 2006-2007
  - Steven J. Tepper and Bill Ivey, (edited by), *Engaging art. The Next Great Transformation of America's Cultural Life*, New-York-London, Routledge, 2008
- ### DOCUMENTS EN LIGNE
- Sarah Béhar, Lucie Combes, Pauline David , *Actes des rencontres « À double sens : Arts interaction et participation »*, Journées de réflexion organisées par l'association À Double Sens, les 2 et 3 juillet 2010 à la Maison des Métallos en partenariat avec la Maison des Métallos et Arcadi. [http://www.adoublesens.fr/~adoubles/public/Version\\_integrale\\_definitive.pdf](http://www.adoublesens.fr/~adoubles/public/Version_integrale_definitive.pdf)
  - Sébastien Gazeau, ARTfactories/ Autre(s)pARTs : *les projets participatifs au cœur de la (politique) ville* <http://www.artfactories.net/QuARTiers,1697.html>
  - Frédéric Kahn, Actes des rencontres nationales : *Démarches artistiques et Régénérations Urbaines*, rencontres nationales de Dijon des 10 et 11 juin 2009 élaborées conjointement par Zutique Productions, ARTfactories/ Autre(s)pARTs, l'OPAC de Dijon et la mission NouveauTerritoires de l'Art (NTA) de l'Institut des Villes, [http://www.zutique.com/site/Demarches\\_Artistiques\\_R%C3%A9g%C3%A9n%C3%A9rations\\_Urbaine.pdf](http://www.zutique.com/site/Demarches_Artistiques_R%C3%A9g%C3%A9n%C3%A9rations_Urbaine.pdf)

## BIBLIOGRAPHIE

### AUGUSTIN GIRARD, UN INFATIGABLE FONCTIONNAIRE-MILITANT DES POLITIQUES CULTURELLES

**Le fil de l'esprit. Augustin Girard, un parcours entre recherche et action**, Guy Saez (dir. Scientifique), Geneviève Gentil, Michel Kneubühler (coord.), Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, la documentation Française, 2011, 333 p., ISBN : 978-2-11-128143-1, 18 €.

Ce que je savais d'Augustin Girard – qui était plutôt de la génération de mes parents –, c'est seulement qu'il était à l'origine de la création du bulletin Développement culturel et en 1988 de l'Observatoire des politiques culturelles avec son complice René Rizzardo. Pourtant, après avoir lu l'ouvrage qui lui est consacré, nul doute qu'il gagne à être mieux connu des générations actuelles, au moins pour deux raisons.

La première est que son travail a infléchi indirectement l'évolution de nos politiques culturelles, à partir des années 1960 qui étaient encore marquées par la planification, notamment sur le concept de développement culturel, sur la nécessité de décentralisation et d'aménagement du territoire, sur le rôle croissant du marché et des industries culturelles (dès 1978), sur l'analyse comparée des dépenses et des politiques culturelles, sur la prospective... Autant de sujets qui restent d'une actualité brûlante en ce début de 21<sup>e</sup> siècle, même si la RGPP, la promotion du développement culturel durable et la révolution numérique (internet, réseaux sociaux) n'étaient pas encore à l'ordre du jour. De la notion du développement culturel, empruntée à Joffre Dumazedier et Michel de Certeau (« la part non économique et purement sociale du développement de la société ») émergeait déjà, pour Augustin Girard, la question de la démocratisation culturelle et de ses limites, la nécessaire transversalité des politiques publiques (concrétisée par la création en 1971 du FIC, Fonds d'intervention culturelle interministériel, puis à la fin des années 1970 d'une Direction transversale du développement culturel au sein du ministère), ainsi que son attention constante à la question des publics (« il faut que l'offre culturelle parte de cette demande des publics, la dépasse, la précède, mais ne la perde jamais »).

S'il gagne à être connu, c'est aussi que le parcours d'Augustin Girard démontre, comme l'illustre notamment Guy Saez que, malgré les vicissitudes et l'inertie que connaît parfois l'administration, on peut être un fonctionnaire (ou assimilé) ayant la passion du bien commun, efficace et novateur en matière d'action publique. Qu'être un homme d'action n'empêche pas parallèlement de penser, de réfléchir, d'initier des débats, de définir des problématiques, de susciter une diversité d'approches, de chercher, d'avoir des intuitions... et parfois même de découvrir et d'inventer des choses ; bref qu'on peut construire le monde avec des concepts opérationnels tout en ayant soin de « de ne jamais séparer l'action du substrat intellectuel qui doit la nourrir ». Augustin Girard a réussi à créer un service d'études

et de recherches au sein du ministère de la Culture en le faisant respecter comme un lieu d'indépendance de conception (notamment par les chercheurs). Il a pris certains risques, non sans audace (raisonnée), non sans imagination, ruse et intelligence, si bien qu'on peut dire que ce service servait autant de poil à gratter que de boîte à idées. En effet, en mettant au point des méthodes d'observation culturelle « pour délimiter les manques, les déserts... », ledit service avait « une fonction de provocation calme et courageuse » ! Ce fut le cas notamment, avant qu'Olivier Donnat ne reprenne le flambeau, des tensions créées par la réception publique des fameuses enquêtes sur les pratiques culturelles des français.

S'il a laissé une impression de clarté heureuse à ceux qui l'ont connu, s'il fut un éclaircisseur clairvoyant sur les enjeux de son temps, le parcours d'Augustin Girard nous dresse le portrait de ce que peut être, comme l'écrit Jacques Rigaud, « un esprit libre au service du bien commun ». Mais ce livre a le grand mérite de ne pas être qu'un simple hommage rendu par ceux qui l'ont connu à Augustin Girard. Ses auteurs lui donnent directement la parole (l'ouvrage est d'ailleurs accompagné d'un CD) et nous renvoient à des problématiques qui restent tellement actuelles aujourd'hui que la lecture de ce livre s'avère absolument indispensable pour tous les professionnels en activité ou en formation.

**François Deschamps**

*Président de la Fédération nationale des associations de directeurs d'affaires culturelles (FNADAC)*

Il m'est impossible de porter un regard sur l'ouvrage publié en hommage à Augustin Girard sans me remémorer les deux années que j'ai passées sous sa direction – au tournant des années 1970 – dans ce qui s'appelait alors le Service des études et recherches du ministère de la Culture. Expérience extrêmement stimulante pour un jeune économiste ayant effectué ses premières armes sur l'analyse des équipements socio-culturels du département de la Moselle. Grâce évidemment à la personnalité d'Augustin Girard, marquée par une grande curiosité intellectuelle, une ténacité communicative dans la conduite des projets, une réelle autonomie laissée, non sans attention vigilante, à ses jeunes collaborateurs, sans parler d'une autorité naturelle indiscutée même si elle était parfois un peu intimidante... Du fait aussi d'un contexte marqué par la mise en place progressive, après le temps fondateur malru-cien des envolées messianiques et des premières expérimentations, des fondamentaux d'une politique culturelle publique destinée à humaniser une croissance économique jugée alors – mais pour peu de temps encore – comme allant de soi.

L'ouvrage précité, élaboré sous la direction scientifique de Guy Saez et bénéficiant d'un travail éditorial extrêmement soigné de la part de Geneviève Gentil et Michel Kneubühler, fait évidemment référence à ce contexte en l'étendant à toute la période d'activité d'Augustin Girard (1963-1993) à la tête d'un service devenu en 1986 le Département des études et de la prospective. Trente années au cours desquelles le ministère de la Culture a changé quinze fois de titulaire ! Girard est un exemple de longévité administrative assez exceptionnel, surtout si l'on prend en compte le fait qu'il n'a jamais eu le statut de fonctionnaire ! Durant ces trente années, ce « marginal-sécant » a beaucoup réfléchi, beaucoup écrit et beaucoup voyagé. L'ouvrage rend compte de la richesse de ce parcours en présentant les apports de l'auteur en sept chapitres. Chacun d'entre eux est composé d'extraits d'écrits ou d'entretiens, accompagnés d'un texte de mise en perspective rédigé par un spécialiste. Initiative fort bienvenue qui permet un regard rétrospectif sur les contributions de Girard dans six domaines (développement culturel, statistiques des pratiques culturelles, décentralisation, industries culturelles, coopération internationale, mémoire et histoire) mais qui oriente aussi le débat – ce qui n'aurait certainement pas déplu à l'ancien rapporteur de la commission des Affaires culturelles du VI<sup>e</sup> plan – vers une dimension prospective.

Augustin Girard avait l'art de rendre pensables de redoutables oxymores tels que : industries culturelles et service public, culture et socio-culture, éloge et diffusion du modèle français mais aussi ouverture aux expériences internationales. Art de l'improbable synthèse reconnu tant par ses admirateurs que par ses détracteurs. Car des détracteurs, il en a eu ! Le chapitre consacré aux industries culturelles rend bien compte des débats parfois houleux suscités par la prise de position jugée iconoclaste de Girard quand celui-ci plaidait vigoureusement (dès 1977) en faveur d'une prise en compte des moyens nouveaux de diffusion de l'écrit, de l'image et du son pour démocratiser l'accès à la culture. De même le chapitre

traitant des statistiques rappelle opportunément que les enquêtes successives sur les pratiques culturelles des Français furent un bon révélateur des tensions récurrentes entre chercheurs et décideurs.

La pensée d'Augustin Girard était marquée, comme celle de nombreux responsables culturels issus de la Résistance, par des représentations évolutionnistes. La notion de développement culturel, à la fois « concept et politique », qu'il a contribué à propager, est révélatrice d'un état d'esprit modernisateur et planificateur. Il faut tout de même rappeler ici que cette notion est loin d'avoir fait consensus, aussi bien chez les chercheurs que chez les acteurs de terrain au cours des années 70. Outre l'idée contestée d'un progrès culturel en continu censé accompagner la croissance économique, ce sont les modalités de mise en œuvre de ce développement culturel qui ont pu être critiquées : à la dénonciation radicale des appareils idéologiques d'État, se sont ajoutés les griefs portés à l'encontre d'une démarche jugée trop descendante et laissant une place insuffisante à la diversité des expressions culturelles.

Cette remarque n'enlève rien au grand intérêt d'un ouvrage qui constitue un outil de réflexivité incomparable pour étudier la genèse, les vertus mais aussi les limites du modèle français de politique culturelle, à travers l'hommage savant et parfaitement documenté, mais aussi chaleureux et sincère, rendu à l'un de ses pères fondateurs.

**Alain Lefebvre**

*Professeur émérite à l'université de Toulouse Le Mirail*

## BRÈVE

### L'ARTISTE : UN ENTREPRENEUR ?

Collectif sous la direction du Bureau d'études de SMartBe, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2011, 395 p., ISBN : 978-2-87449-125-2, 29,50 €.

La question des relations entre les professions créatives et les activités entrepreneuriales n'en est plus tout à fait à son défrichage ; cependant, il est nécessaire de la reposer fréquemment, et surtout de trouver de nouveaux angles pour l'attaquer. Voilà l'objet de cet ouvrage collectif, dont le contenu s'inscrit dans la démarche de l'association SMartBe : la recherche de solutions pour professionnaliser les activités du secteur culturel. L'intérêt de cette publication réside ainsi dans la diversité de son propos : les contributions proviennent de sociologues, d'ethnologues et d'historiens autant que d'entrepreneurs, d'artistes, de journalistes. Ces sources nombreuses, avec leurs conceptions propres et leurs expériences uniques, parviennent à dresser un état des lieux très complet (statistique, sociologique, économique et philosophique) des contigüités et des divergences qui existent entre ces deux figures du créateur que sont l'artiste et l'entrepreneur, en France, en Belgique et aux Pays-Bas.

### RENÉ RIZZARDO, HÉRAUT DES POLITIQUES CULTURELLES

René Rizzardo et l'invention de l'Observatoire des politiques culturelles, 1988-2002, Pierre Moulinier, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Observatoire des politiques culturelles, 2011, 95 p., ISBN : 978-2-11-128146-2, 8 €.

J'ai eu la chance de vivre l'aventure culturelle française des 30 dernières années aux côtés de René Rizzardo. De 1977 à 1983, il était à Grenoble, j'étais à Rennes. Tous les deux adjoints chargés des politiques culturelles dans des villes où le soutien des maires à la culture reposait sur un engagement municipal motivé et déterminé. Nous n'étions pas les seuls car, à partir de 1977, le modèle grenoblois, qui avait quelques années d'avance, portait ses fruits.

Les enjeux culturels rentraient dans les programmes municipaux et commençait alors ce que nous considérons maintenant comme une mutation essentielle, une révolution : le tournant territorial des politiques culturelles publiques. Dans ce mouvement, dans cette vague de fond, dans cette effervescence nouvelle, un acteur, un pilier, une référence s'impose : René Rizzardo. Et Robert Abirached, qui signe la préface de cet ouvrage, a raison de souligner : « S'il me fallait désigner des héros pour notre temps, qu'on me donnât le pouvoir d'en nommer un, je mettrais au premier rang Rizzardo, le pur, le modeste, l'amoureux du monde et de la vie, l'inébranlable et le tendre ». Les mots sont justes et très évocateurs de la personnalité riche et attachante de René.

Alors il fallait une introduction aux travaux de mémoires, de recherche et d'analyse qu'impose une carrière comme celle de René Rizzardo. L'ouvrage réalisé par Pierre Moulinier pour le compte du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de l'Observatoire des politiques culturelles, répond à cette première nécessité.

Certes, l'Observatoire des politiques culturelles est au cœur de cet ouvrage. Son invention, son projet, sa mise en œuvre, ces dix premières années permettent d'apprécier la justesse de l'idée initiale lancée par Augustin Girard, observateur rigoureux et subtil des réalités culturelles au plan national, et confortée par René Rizzardo, élu local expérimenté et particulièrement reconnu par ses pairs.

Le croisement voulu et organisé entre Paris et le territoire, entre le ministère et les collectivités territoriales, entre les acteurs et l'université, entre les élus et les professionnels ne pouvait être que particulièrement fécond dans la mesure où un équilibre entre les diverses influences devait garantir l'indépendance et la sérénité tout en répondant à une attente forte et à une demande multiple.

Pierre Moulinier relate succinctement mais avec précision le souci de René Rizzardo et d'Augustin Girard de donner à leur institution des principes et des objectifs clairs et fermes qui permettront à l'Observatoire de s'imposer dans le paysage culturel français, d'y prendre toute sa place, d'être légitimé et vite incontournable. La méthode fut exemplaire et les résultats ne le sont pas moins.

Il est impressionnant de se remémorer, de page en page, les chantiers couverts par l'OPC et de renouer les principaux fils conducteurs : la décentralisation, ou ce que je préfère appeler « le surgissement des collectivités territoriales », renversant ainsi l'origine de l'initiative ; l'implication complémentaire et spécifique de chaque échelon ; la formation partout et tout le temps ; les politiques sectorielles ; la publication systématique et commentée des savoirs au-delà de la simple accumulation des statistiques ; et enfin l'obsession de l'évaluation dans un milieu culturel qui n'y était pas spécialement préparé.

J'ai pris beaucoup d'intérêt et de plaisir à retrouver la plume personnelle de René Rizzardo. Pas un de ses éditos n'est anodin et tous restent d'une grande actualité : la nécessité du débat dans tous les processus de décision, les nouvelles étapes de la décentralisation, l'éducation artistique « à la base de tout », la diversité et le dialogue des cultures, « une administration cultivée et non une culture administrative », l'international ou comment « tisser des liens du quartier à l'international ? », l'aménagement culturel du territoire qui est autant affaire de mobilité que d'enracinement car « la citoyenneté se nourrit plus de mobilité que de proximité », l'évaluation, encore l'évaluation et toujours l'évaluation... Ses éditos fourmillent de formules qui nous sont encore un condensé de réflexions et de méditations prospectives.

Enfin, je voudrais terminer en évoquant une autre facette de « l'artiste », le remarquable animateur de colloque. Nous avons eu différentes occasions de le faire venir à Rennes.

Pour en témoigner j'avais écrit en 2008<sup>1</sup> : « Notre travail assidu, nos combats communs, nos soirées conviviales (surtout) au sein du groupe d'action culturelle de la F.N.S.E.R. nous avaient permis de tisser des liens d'amitié qui favorisaient les entreprises communes mais il avait par ailleurs une compétence qui justifiait largement que l'on puisse lui faire appel ».

« C'était un remarquable animateur de réunion, sachant poser les problèmes et les enjeux d'une discussion, maîtrisant l'organisation des débats et surtout capable de bâtir une synthèse flamboyante qui vous rend une assemblée satisfaite de ses travaux. Souvent, je l'ai remercié en lui disant simplement : "Grace à toi c'est agréable de se sentir plus intelligent". »

La lecture aujourd'hui d'une infime partie de ses écrits m'incite à la même conclusion.

**Martial Gabillard**

*Ancien adjoint à la culture et premier adjoint dans l'équipe municipale d'Edmond Hervé à Rennes, 1977-2008*

# BRÈVES

## BANLIEUE DE LA RÉPUBLIQUE

**L'enquête. Société, politique et religion à Clichy-sous-Bois et Montfermeil.** Gilles Kepel, Paris, Gallimard, 2012, 530 p., ISBN : 978-2070136827, 28,90€.

En octobre 2005, la mort de deux jeunes garçons à Clichy-sous-Bois avait embrasé les banlieues françaises. L'agglomération enclavée de Clichy et Montfermeil avait alors été l'objet du plus important programme de rénovation urbaine de France. Cinq ans plus tard, une équipe de chercheurs réunis autour de Gilles Kepel, s'est lancée dans une grande enquête, composée d'entretiens approfondis avec une centaine d'habitants de cette agglomération. Le grand intérêt de cette monographie réside dans sa démarche transversale, recouvrant un ensemble de dimensions qui permettent de « faire société » : la rénovation urbaine, l'éducation, l'emploi, la sécurité, la politique et la religion. On apprend beaucoup dans cet ouvrage qui a le mérite de remettre à plat certaines théories trop caricaturales sur les banlieues et de rendre intelligible les problématiques des quartiers à travers un territoire emblématique, situé à la fois au cœur et en marge de la République.

## CRÉER DES SERVICES INNOVANTS

**Stratégies et répertoire d'actions pour les bibliothèques.** Marie-Christine Jacquinet (dir.), Paris, Presses de l'ENSSIB, Collection « BAO », n°23, 2011, 170 p., ISBN 978-2-910227-90-6, 22€.

Ainsi que le rappelle Marie-Christine Jacquinet dans son introduction : « Déployer l'innovation en bibliothèque, c'est miser sur le potentiel créatif des professionnels, sur l'appétit des usagers pour les tâches collaboratives et trouver des solutions, loin des recettes infaillibles ». Édité par les Presses de l'Enssib dans sa collection Boîte à outils, cet ouvrage répond à plusieurs objectifs : développer une vision pluri-professionnelle en mettant en perspective et sur le même plan des domaines où l'innovation n'a rien à voir ; proposer une approche théorique de l'innovation ; illustrer l'ensemble d'un choix de services innovants mis en œuvre depuis quelques années. On retiendra, à cet égard, l'exemple des médiathèques d'Issy-les-Moulineaux qui prêtent, depuis janvier 2010, des liseuses électroniques à leurs usagers ; celui de l'Infothèque du Pôle universitaire Léonard de Vinci, à la fois bibliothèque classique mais aussi fournisseur de produits et services d'information stratégique, de veille et de formation aux nouvelles technologies ; ou encore l'initiative baptisée « Lire à la plage » mise en place par le département de Seine-Maritime.

**René Rizzardo, héraut des politiques culturelles**

### NOTE

1- *La politique culturelle à Rennes, 1977-2008 : Mémoires et réflexions*, Martial Gabillard, Rennes, Éditions Apogée, 2008.

## BIBLIOGRAPHIE

### CULTURE ET DÉVELOPPEMENT DURABLE : LES PIÈGES DE LA CROISSANCE NÉOLIBÉRALE

**Culture et développement durable. Il est temps d'organiser la palabre...**, Jean-Michel Lucas, Paris, IRMA, 2012, 128 p., ISBN : 978-2916668406, 15 €.

L'ouvrage de Jean-Michel Lucas peut être considéré comme l'une des premières analyses scientifiques approfondies sur l'articulation entre les notions de culture et de développement durable. Cette contribution est très utile dans la mesure où les réflexions sur le sujet se multiplient, et où un nombre croissant d'acteurs du secteur culturel s'intéressent au croisement de ces deux concepts.

Si ce lien n'est pas nouveau, ce n'est que récemment qu'il a commencé à être médiatisé en France, comme en témoignent par exemple le colloque sur ce thème organisé par le ministère de la Culture à l'automne 2010, et la mise en place de forums ouverts articulés autour de ces questions dans quatre régions, fin 2011 et début 2012.

Cet ouvrage a pour ambition de mettre en évidence les différents enjeux du rapprochement entre les deux notions, du point de vue du secteur culturel. Ainsi, Jean-Michel Lucas, universitaire et acteur culturel, s'est engagé dans un exercice complexe puisqu'il porte sur deux concepts polysémiques, auxquels on reproche d'être des « mots fourre-tout ».

Il examine donc de manière méthodique les différents textes européens et/ou internationaux concernant en particulier l'agenda 21, la diversité culturelle, les services d'intérêt économique général, ou encore l'agenda 21 de la culture, et met en lumière les avantages mais aussi les nombreux risques liés au rapprochement entre culture et développement durable.

S'agit-il d'utiliser la culture pour humaniser le développement durable et tenter de lui redonner une âme, ou alors de s'appuyer sur le développement durable pour promouvoir des comportements plus écologiques et « verdir » le secteur culturel ? Jean-Michel Lucas s'engage résolument dans une critique des principales approches que semblent adopter de nombreux acteurs du secteur culturel et dénonce les pièges dans lesquels ils risquent de tomber.

Sa démonstration comprend plusieurs étapes. Dans un premier temps, il analyse la démarche qui consiste à valoriser la contribution de la culture aux trois piliers du développement durable (l'économie, l'environnement et le social), et conclut que les acteurs culturels restent prisonniers de valeurs définies par d'autres.

Puis il démontre que l'autre démarche, qui tend à faire de la culture le quatrième pilier du développement durable, devrait a priori offrir la possibilité de sortir du cadre réducteur de l'offre et de la demande de biens et services artistiques et culturels dans lequel semblent enfermées les politiques culturelles, et permettre à la culture, prise dans une conception plus anthropologique du terme, de participer à la construction d'un meilleur avenir pour l'humanité. Il constate néanmoins que les acteurs culturels ne parviennent pas au final à se dégager de leur cadre d'intervention traditionnel.

Jean-Michel Lucas met également en exergue les ambiguïtés de l'agenda 21 de la culture qui, selon lui, n'opère pas de rupture assez radicale avec les politiques culturelles actuelles ; il dénonce notamment les conséquences du modèle économique néolibéral et souligne les paradoxes que contiennent de nombreux textes et directives européennes, lesquels amènent à faire des acteurs du secteur culturel de simples « épiciers culturels ».

Alors comment construire des politiques culturelles plus soucieuses d'humanité que de rentabilité ? Comment faire pencher la balance non pas du côté de la rentabilité culturelle et de l'économie créative, mais plutôt du côté du respect de la dignité et de l'émancipation des personnes ?

L'auteur propose pour cela de mettre en place une réflexion collective – la fameuse palabre – afin de promouvoir une autre logique basée sur les droits humains et les droits culturels. Jean-Michel Lucas résume de manière éclairante les problématiques en jeu lorsqu'il dénonce, dans le contexte actuel, la prédominance de l'éthique de la rentabilité sur l'éthique de la dignité. Il accuse les acteurs culturels d'une forme de cécité devant ce phénomène, voire même parfois d'une certaine complaisance.

Toutefois, il ne semble pas remettre en cause le concept de développement durable lui-même, alors que la plupart de ses analyses rejoignent clairement celles que proposent aujourd'hui les objecteurs de croissance. Il constate que le développement durable est favorable à la croissance et qu'il se retrouve ainsi soumis au diktat des lois du marché, contexte dans lequel la concurrence ne doit rencontrer aucune entrave, et il estime que cette situation est dangereuse pour les politiques culturelles.

Étonnamment il semble davantage condamner les acteurs culturels prêts à y perdre leur âme, que le système lui-même. Même si ses propositions pour bâtir des sociétés plus harmonieuses semblent pertinentes, Jean-Michel Lucas ne se trompe-t-il pas de bataille ? Ne devrait-il pas faire un pas de plus, et promouvoir une démarche plus proche de celle que proposent les objecteurs de croissance ?

**Elizabeth Auclair**

*Maître de conférences en aménagement à l'université de Cergy-Pontoise,  
directrice du Master Développement culturel et valorisation des patrimoines,  
chercheuse au laboratoire de géographie MRTE*

# BRÈVES

## COMMENT LE NUMÉRIQUE TRANSFORME LES LIEUX DE SAVOIRS

**Le numérique au service du bien commun et de l'accès au savoir pour tous**, Bruno Devauchelle, Limoges, Fyp Éditions, Coll. Société de la connaissance, 2012, 191 p., ISBN : 978-2-916571-61-4, 20 €.

La prise en compte de l'outil numérique en milieu scolaire reste une question insuffisamment travaillée, l'intégration du numérique se cantonne à la seule périphérie des métiers de transmission des savoirs. Le risque de remise en cause des institutions est trop fort pour ne pas rencontrer de résistance. Le numérique pose la question de la légitimité du modèle scolaire, ce temple des savoirs dont le monopole est attaqué. L'aisance des jeunes avec le numérique a fait germer l'idée qu'il se passait des choses en dehors des lieux institués, le développement d'une école buissonnière des institutions. L'auteur plaide pour que les acteurs institutionnels se saisissent rapidement de ces questions avant que ne se créent, en dehors des espaces de savoirs, de nouvelles formes qui les amèneraient à disparaître. Bruno Devauchelle imagine des Maisons de la connaissance, où des publics éclectiques pourraient apprendre, des lieux ouverts et modulables, adaptés aux possibilités offertes par la culture numérique.

## NOUVEAUX REGARDS SUR LES PRATIQUES CULTURELLES

**Contraintes collectives, logiques individuelles et transformation des modes de vie**

André Ducret, Olivier Moeschler, Paris, L'Harmattan, 2011, 250 p., ISBN : 978-2-296-55557-0, 24,50 €.

Les pratiques culturelles et leur mesure suscitent un véritable débat scientifique en matière de choix de l'approche et de la méthode. Leur analyse est en effet abordée, depuis plus de trois décennies, essentiellement sous l'angle des inégalités de classes. Les sociologues de la culture réfléchissent aujourd'hui aux limites de cette approche bourdieusienne et tentent de l'actualiser à travers de nouvelles propositions méthodologiques. C'est ce travail incessant de redéfinition, dans un souci de cultiver l'esprit critique, que propose ici une quinzaine d'auteurs à travers des enquêtes de terrain sur des objets aussi variés que la visite muséale, le tatouage, la création littéraire et la lecture, les « carrières des festivaliers » ou encore « les chèques culture ». Les contributeurs de cet ouvrage posent la question de la valeur des méthodes sociologiques dites qualitatives et quantitatives, et proposent de manière empirique, des « solutions artisanales » à leurs limites.

### L'ART PÉRILLEUX DU DÉCENTREMENT

Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde 1945-2011, Philippe Poirrier (dir.), Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, la documentation Française, 2011, 484 p., ISBN : 978-2-11-008710-2, 28 €.

Le comparatisme est un art périlleux, tant les héritages et les expériences, les régimes et les systèmes diffèrent d'un pays à l'autre. Il a néanmoins de beaux jours devant lui dans le domaine des politiques culturelles dont l'histoire a surtout produit des monographies jusqu'à présent. L'ouvrage dirigé par Philippe Poirrier, professeur d'histoire contemporaine à l'université de Bourgogne et vice-président du Comité d'histoire du ministère de la Culture (qui l'accueille dans une collection dont il a signé plusieurs titres), ne déroge pas tout à fait la règle dans la mesure où il assemble des études nationales rédigées par des spécialistes le plus souvent issus des pays considérés. Certaines d'entre elles avaient été présentées au colloque qui célébra le cinquantenaire de ce ministère en 2009. D'autres ont été commandées en vue de cette publication, qui renoue ainsi avec l'entreprise amorcée par le Conseil de l'Europe, en 1986, à travers un programme d'évaluation qui s'est prolongé par la réalisation du *Compendium des politiques et tendances culturelles en Europe*, base de données construite en 1998 avec le concours de l'institut ERICarts et régulièrement actualisée sur le site [www.culturalpolicies.net](http://www.culturalpolicies.net).

Bien que les horreurs du nazisme et la terreur stalinienne aient pour longtemps compromis toute idée d'art officiel, l'entretien du patrimoine et le soutien à la création constituent depuis la Seconde Guerre mondiale l'un des champs d'action des États qui y puisent même les motifs d'une légitimité renforcée. L'essor des administrations vouées à ces missions, souvent coiffées comme en France d'un ministère qui leur est dédié, a contribué à diffuser des modèles d'intervention publique dont les collectivités territoriales ou les entités fédérées n'ont pas tardé à s'emparer. D'une capitale à l'autre, les institutions politiques et les structures administratives ne varient pas moins que les doctrines, dont les écarts expliquent aussi des choix très contrastés en ce qui concerne la régulation des industries de divertissement. Il était tentant d'ordonner un tel cortège, mais la commodité du classement alphabétique a prévalu.

L'Europe se taille la plus grande part du recueil avec des études sur l'Allemagne, la Belgique, la Bulgarie, le Danemark, l'Espagne, la Finlande, la France, la Grèce, l'Irlande, l'Italie, la Norvège, le Royaume-Uni, la Suède et la Suisse. L'ancienne division Est-Ouest a laissé des traces dans l'administration culturelle, mais aussi dans le statut de l'intellectuel et le rapport des artistes à l'autorité, comme le montre Svetla Moussakova en récapitulant les mutations de la société bulgare. D'autres clivages n'en traversent pas moins l'Union européenne, non seulement entre l'opulente Suisse (contribution collective) et la Grèce endettée (Myrsini Zorba), mais surtout entre les nations scandinaves marquées

par les principes de la social-démocratie, les îles britanniques (David Losseley) influencées par la tradition libérale et les pays méditerranéens tiraillés entre toutes ces conceptions. Les autres continents sont représentés par l'Australie (Katya Johanson), le Canada et le Québec (Diane Saint-Pierre), le Chili (Maite de Cea), les États-Unis (Jean-Michel Tobelem), enfin par le Japon dont Mayuko Sano réussit à nouer étroitement les fils de l'histoire politique, économique et artistique, de l'architecte Junzo Sakakura, auteur du pavillon nippon à l'Exposition universelle de Paris en 1937, à Hayao Miyazaki, réalisateur dans ses studios Ghibli de films d'animation au succès mondial.

Philippe Poirrier formule dans sa brève introduction (p. 11-16) les enjeux de cet « exercice de décentrement ». Il s'agit d'abord de « dépasser [un] tropisme franco-français » que l'exemplarité des inventions d'André Malraux et des initiatives de Jack Lang tendent à perpétuer dans l'hexagone, en dépit du désenchantement diagnostiqué par Laurent Martin, qui en attribue les causes à une « crise d'efficacité » doublée d'une « crise de légitimité » (p. 261). Il s'agit en second lieu de revisiter la perspective historique afin de mettre en valeur, au-delà des institutions qui instruisent et appliquent la politique culturelle, les forces qui l'entraînent, les idées qui l'animent, les ruptures qui la jalonnent. Il s'agit enfin – mais ce sera davantage l'ambition d'ouvrages ultérieurs – de dégager les bases de futures « approches transnationales », plus attentives aux modes et instances de coopération qui se développent entre les organismes publics, plus sensibles en

outre aux transferts culturels qui reconfigurent la notion de culture et les pratiques artistiques au sein de chaque nation. Lluís Bonet et Emmanuel Négrier affrontent hardiment ce programme en enjambant la frontière dans leur étude du cas espagnol, feuilleté de centralisme madrilène, d'autonomie régionale et de mécénat bancaire qu'ils qualifient d'antidote à l'ethnocentrisme, tant il procède d'une « hybridation de sources et de référentiels » (p. 196).

De longueurs inégales (dix-neuf pages d'Alexandra Slaby sur l'Irlande, trente et une d'Antonella Gioli pour l'Italie), chacun de ces chapitres, riche en faits, dense en dates, profus en informations, déploie un appareil bibliographique qui permettra d'approfondir l'examen. Pierre-Michel Menger en brosse une vigoureuse synthèse dans sa postface (p. 465-477). Venant à la rescousse des historiens, le sociologue met en avant, sinon des points de convergence entre ces dix-neuf royaumes, républiques et fédérations, du moins certains leitmotivs pour rythmer en quatre temps un demi-siècle de politiques culturelles.

Le « modèle initial » instauré par les États-providence dans les années cinquante reposait selon lui sur la sélection restreinte de références relevant de la culture savante dont l'excellence, pour dispenser à tous ses bienfaits, exigeait un ostensible effort de démocratisation. Impliquant de s'approcher au plus près des bénéficiaires, cette dernière réclama des transferts de compétences qui prirent le nom de décentralisation chez les uns, celui de *devolution* chez les voisins, mais qui entraînèrent aussi une extension du champ couvert par l'action publique avec, pour corolaire, la démultiplication des procédures et le cloisonnement des réseaux. Cette évolution a favorisé la contestation des hiérarchies entre les œuvres, les genres et les pratiques, que savaient déjà les innovations de nombreux artistes et les initiatives de nouveaux acteurs sociaux. Engoncées dans des dispositifs et des établissements qui ménagent une marge toujours plus modeste à l'invention, menacées d'un effritement, voire d'un effondrement de la légitimité des subventions qui ne cadreraient pas strictement avec l'agenda de la diversité culturelle et du dialogue interculturel, les élites administratives et professionnelles en charge du secteur ont alors mis l'accent sur la nécessité de soutenir les *creative industries* au nom de leur contribution à la dynamique urbaine et à l'économie dans son ensemble. Soucieuses d'efficacité, elles se sont partout pliées aux rites de l'évaluation, au risque de céder aux ratios de bonne gestion l'avantage sur les critères mouvants de l'esthétique.

Parvenu au point final de cet itinéraire planétaire, le lecteur français ne peut s'empêcher de voir ressurgir quelques thèmes récurrents du débat national.

**Emmanuel Wallon**

Professeur de sociologie politique à l'université Paris Ouest Nanterre/La Défense

# BREVES

## MOBILISER LE MÉCÉNAT CULTUREL

Philippe Barthélémy, Voiron, Territorial, Coll. Dossiers d'experts, 2012, 116 p., ISBN : 978-2-8186-0186-0, 70€.

Prolongement de l'ouvrage *Financer son projet culturel* de Philippe Barthélémy, *Mobiliser le mécénat culturel*, du même auteur, nous aide à comprendre la part grandissante du mécénat parmi les ressources financières dont disposent les acteurs culturels. Prolongement certes, mais pour autant cette nouvelle publication de Territorial n'en est pas moins une boîte à outils complète et autonome, à destination des opérateurs culturels de terrain. Car, en effet, si hier le mécénat pouvait ça et là faire l'objet d'une image largement caricaturale, le limitant à quelques grands groupes ou immense fortunes, il revêt aujourd'hui une toute autre réalité dont les élus locaux, les responsables d'associations culturelles et les agents des collectivités locales ont bien saisi l'importance et le potentiel de proximité. *Mobiliser le Mécénat culturel* est donc un guide construit comme une aide à la décision dans un contexte où l'appel au mécénat semble offrir une alternative séduisante.

# BRÈVES

## L'ŒUVRE COMMUNE. AFFAIRE D'ART ET DE CITOYEN

Jean-Paul Fourmentraux, Dijon, Les presses du Réel, 2012, 320 p., ISBN : 978-2-84066-477-2, 22 €.

L'action *Nouveaux commanditaires* de la Fondation de France encourage depuis 20 ans la création d'œuvres d'art par une démarche de mécénat qui permet à des citoyens de prendre l'initiative d'une commande à des artistes contemporains. Le sociologue Jean-Paul Fourmentraux s'est saisi de cette initiative originale de médiation pour mener une observation du processus de création : quelles dynamiques, quelles métamorphoses et controverses dans la création d'une œuvre commune ? Loin d'être conçue isolément par l'artiste, l'œuvre est collective : elle passe par des phases de conflit, négociations, compromis. Le lecteur découvre au fil de l'ouvrage comment le conflit peut être source de création. Si de cette confrontation avec son public, l'artiste peut gagner une compréhension plus profonde de la société, le défi d'un tel processus réside dans la préservation de la liberté esthétique du créateur.

## LE PETIT LIVRE ROUGE DE LA CULTURE

**Propositions pour une République culturelle**, Christophe Girard, Paris, Flammarion, 2012, 105 p., ISBN : 978-2-08-127738-0, 12 €.

Dans cet ouvrage, Christophe Girard, adjoint au maire de Paris depuis 2001, en charge de la Culture, plaide pour une réforme en profondeur de l'action publique culturelle. Dans ce petit condensé des propositions formulées pendant la campagne électorale, l'auteur développe sa vision du bon gouvernement culturel fondé sur la transparence et la coopération entre tous les acteurs du secteur à tous les niveaux. La contribution a le mérite de détailler les mesures envisagées : Christophe Girard propose d'inscrire dans la loi le rôle des collectivités en matière culturelle, de créer sur internet une salle immatérielle de diffusion des spectacles des principales institutions culturelles, de soutenir la production de lieux et de contenus numériques innovants tout en poursuivant la numérisation du patrimoine cinématographique, littéraire et bâti (par la modélisation 3D). Enfin, il plaide pour la mise en place d'un grand « plan national pour l'éducation artistique » pour rendre la culture accessible au plus grand nombre en rapprochant artistes professionnels, artistes amateurs, établissements scolaires et lieux culturels.

# À signaler

### → Art, éducation et politique,

Marie-Hélène Popelard, Paris, Éditions du Sandre, 2010, 350 p., ISBN : 2358210609, 29€.

### → Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde 1945-2011,

Philippe Poirrier (dir.), Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 2011, 484 p., ISBN : 978-2-11-008710-2, 28€.

### → Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question,

Françoise Liot, Paris, L'Harmattan, 2010, 221 p., ISBN : 978-2-296-12576-6, 21,50€.

### → Réseau des délégués régionaux de la FNCC. Fiches thématiques,

Vincent Rouillon, St Étienne, FNCC, 2011, 43 p.

### → Un humanisme de la diversité. Essai sur la décolonisation des identités,

Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2009, 444 p., ISBN : 978-2-08-210497-5, 26€.

### → De la MCLA au Grand T. Douze saisons de théâtre,

le Grand T, Nantes, Éditions Joca séria, 2011, 257 p., ISBN : 978-2-84809-147-1, 8€.

### → L'invention du possible.

**Pour une politique éducative de l'enfance. Vénissieux... hier et demain**, Genouilleux, La passe du vent, 2011, 128 p., ISBN : 978-2-84562-187-9, 12€.

### → Le livre qui chante. Conciliabules : pour l'expression artistique et citoyenne des femmes,

Genouilleux, La passe du vent, 2011, 128 p., ISBN : 978-2-84562-183-1, 12€.

### → Patrimoine scientifique et technique. Un projet contemporain,

Catherine Ballé, Catherine Cuenca, Daniel Thoulouze, Paris, La Documentation française, 2010, 294 p., ISBN : 978-2-11-007480-5, 23€.

### → Au fil du Jazz Bourgogne 1945-1980,

Michel Puhl, Centre régional du jazz en Bourgogne, Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murrure, 2011, 316 p., ISBN : 978-2-915099-47-8, 38€.

N° 40 ÉTÉ 2012

# l'Observatoire

# plus

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

## SYNTHÈSES D'ÉTUDES

Les agences départementales au cœur de la vie culturelle territoriale. L'exemple de la Mission départementale de la Culture de l'Aveyron

Les pratiques culturelles dans la communauté urbaine de Lille : la métropolisation en marche

OBSERVATOIRE  
DES  
POLITIQUES  
CULTURELLES  
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

## Les agences départementales au cœur de la vie culturelle territoriale. L'exemple de la Mission départementale de la Culture de l'Aveyron

Mariette Sibertin-Blanc, Cécile Martin, Samuel Périgois

**Financées principalement par les conseils généraux, les agences ou missions départementales de la culture assurent un rôle de conseil, de soutien technique, de ressource, de formation et de médiation entre acteurs. Présentes depuis une trentaine d'années sur certains départements, souvent créées de façon conjointe par les conseils généraux et l'État, ces structures se sont toujours trouvées au cœur des transformations liées à la décentralisation culturelle et à l'aménagement culturel des territoires. Aujourd'hui, quelques-unes occupent une position clé en tant qu'interface entre les différents échelons locaux et nationaux, voire en tant qu'interlocutrices privilégiées pour la mise en œuvre de certains dispositifs, y compris européens.**

Dans le contexte actuel de profonde réflexion à toutes les échelles de l'action publique, la date anniversaire de la Mission départementale de la culture (MDC), association loi 1901 créée à l'initiative du Conseil général de l'Aveyron en 1990, était l'occasion de dresser un bilan des vingt ans d'actions de la Mission et de poser les bases de son redéploiement pour les années à venir.

L'Observatoire des politiques culturelles a été chargé de la réalisation de cette étude<sup>1</sup> qui poursuit trois objectifs principaux. D'une part, analyser deux décennies de fonctionnement et d'actions de la MDC sur les territoires aveyronnais et appréhender le système partenarial de la structure (réseaux, dispositifs et coopérations, interlocuteurs, bénéficiaires, commanditaires, acteurs-ressources). D'autre part, identifier les

enjeux de développement du secteur culturel dans le contexte spécifique du département. Enfin, formuler des orientations pour une action renouvelée de la MDC, ancrée dans les réalités culturelles et territoriales. L'analyse s'est appuyée sur une démarche qualitative auprès des acteurs de l'Aveyron et de responsables d'autres structures départementales<sup>2</sup>.

### ÉVOLUTION DES ACTIONS ET AFFIRMATION SUR LA SCÈNE CULTURELLE LOCALE

Alors que nombre de structures départementales ont été créées dès les années 1970, dans un mouvement de déconcentration de l'État accueilli par les conseils généraux, la MDC a vu le jour plus tardivement, aux côtés de l'ADDM qui concentrait ses actions autour de la danse et de la musique – champs traditionnels de ces associations<sup>3</sup>. En cela, la MDC développe à la fois les grandes missions rappelées dans la *Charte des organismes départementaux de développement territorial du spectacle vivant*<sup>4</sup> (éducation en milieu scolaire, pratiques en amateur prioritairement)<sup>5</sup>, tout en se singularisant par une plus grande variété d'interventions.

Au cours des vingt ans de fonctionnement de la MDC, trois phases se distinguent, qui renvoient à des inflexions relatives à son organisation, ses responsabilités, son positionnement, ses partenariats.

► La première phase correspond à la volonté du Conseil général de se doter d'une structure *ad hoc* permettant d'afficher un intérêt pour la culture, sans être en première ligne ; il s'est agi, selon les textes fondateurs, de « rapprocher la culture des Aveyronnais » et plus exactement d'« engager en priorité le développement de la culture en milieu rural ».

► La seconde étape correspond peu ou prou aux années 2000. Dans un contexte de structuration territoriale, un lourd travail a été construit avec les

territoires infra-départementaux (intercommunalités essentiellement). Par ailleurs, l'intégration de l'ADDM et de son personnel à la MDC a élargi le panel d'intervention et a confirmé son rôle d'interface – qu'assument communément les structures départementales – entre les collectivités territoriales, les instances nationales et les acteurs culturels et artistiques du département.

► Enfin, lors de ces dernières années, a émergé l'ambition d'un repositionnement inhérent aux recompositions culturelles et territoriales en cours. Comme les autres structures départementales, la MDC s'est inscrite dans un système d'action complexe<sup>6</sup>, articulant des partenariats conventionnés (avec, par exemple, la DRAC ou l'inspection académique), des mises en réseaux lui permettant d'accroître ses ressources, des projets co-produits avec certains acteurs clés du département.

### TROIS AXES D'INTERVENTION POUR FAIRE VIVRE LA CULTURE EN AVEYRON

Grâce à l'analyse croisée des vingt ans d'action de la MDC et de diverses expériences départementales, trois logiques transversales peuvent être dégagées clairement des missions assurées par l'agence aveyronnaise (ainsi que d'autres structures départementales)<sup>7</sup>.

#### *Aménagement culturel départemental et partenariats locaux*

Il est impossible d'analyser l'action d'une structure départementale sans considérer son contexte spatial qui pèse lourdement sur l'action publique. À la création de la MDC en 1990, l'Aveyron est représentatif des territoires de Midi-Pyrénées : les espaces ruraux sont relativement éloignés des politiques de la culture, et la vie culturelle locale repose sur le tissu associatif existant, avec une dimension qui privilégie avant tout l'animation ; les espaces industriels, quant à eux, cherchent des solutions de reconversion économique, et doivent gérer des problèmes sociaux et démographiques. Quelques équipements existent, mais la professionnalisation est encore très limitée. Au fil des deux décennies, la culture a intégré peu à peu les politiques locales, surtout

dans les villes principales qui traditionnellement assurent des centralités d'autant plus importantes que le département se trouve exclu de la zone d'influence métropolitaine de Toulouse. Les enjeux d'aménagement du territoire auxquels doivent répondre les collectivités, et le Conseil général en particulier, sont donc multiples : attractivité des territoires, recomposition des frontières rural-urbain et polycentrisme, accueil des nouveaux arrivants d'origines diverses, mixité sociale et mixité fonctionnelle dans les territoires ruraux comme dans les périphéries urbaines. Indubitablement, l'action culturelle a toute sa place dans ces débats et peut constituer un levier d'action opportun. Certaines structures départementales en ont fait d'ailleurs une ligne de force, notamment par l'articulation de leur action à d'autres politiques sectorielles du Conseil général (tourisme, gérontologie, politique sociale).

Dans le contexte aveyronnais, deux principes guident l'action de la MDC : la nécessaire mobilisation des acteurs de terrain et la place privilégiée des intercommunalités comme partenaires territoriaux. Aussi la MDC a-t-elle développé plusieurs types d'interventions, qui impliquent des partenariats divers, infra-départementaux et multi-niveaux. Parmi eux, le principal a été le conventionnement avec des EPCI qui s'est appuyé sur les priorités suivantes : contribuer au rayonnement culturel dans le milieu rural ; professionnaliser les équipes ; présenter une programmation de qualité ; sensibiliser les publics ; établir du lien social ; renforcer les réseaux des programmateurs. L'exemple de ces conventionnements, et les problèmes rencontrés, illustrent le besoin du temps long à la fois pour l'appropriation d'une démarche artistique et culturelle (notamment des élus) et pour la construction des partenariats locaux (établissements scolaires, associations socioculturelles, etc.).

“ Dans le contexte aveyronnais, deux principes guident l'action de la MDC : la nécessaire mobilisation des acteurs de terrain et la place privilégiée des intercommunalités comme partenaires territoriaux. ”

En parallèle et de manière tout aussi essentielle, la MDC assure un rôle de pôle ressources (techniques, juridiques, documentaires). Cette fonction ressource de la MDC n'est pas toujours visible et elle s'avère difficilement quantifiable ; mais elle permet la bonne connaissance des besoins et des réalités d'intervention, en particulier sur les territoires les plus ruraux. Précisément, cette maîtrise des enjeux locaux et le suivi des réalités territoriales et politiques constituent de l'avis des directeurs des agences départementales un atout majeur et incontournable pour leur action. Dans le cadre de la réforme territoriale, les structures telles que les MDC pourront accompagner activement les nouvelles modalités d'intervention à construire, y compris par le principe d'*interterritorialité*<sup>8</sup> qui rend indispensable l'explicitation des priorités politiques du projet culturel départemental.

### *Renforcement et développement des pratiques culturelles : éducation, médiation, pratiques en amateur*

Suivant des tendances nationales, la population de l'Aveyron tend à se complexifier et à se diversifier. C'est le résultat de différents mouvements

“ Alors que les agences départementales assument un rôle de défrichage et d'identification des besoins, certains champs n'ont pas encore été investis par la MDC, par exemple l'éducation à l'image ou la culture numérique. ”

migratoires (notamment l'installation de retraités) et des réalités démographiques très contrastées selon les bassins de vie. Ceci constitue à la fois un défi pour les politiques menées à l'échelle départementale, qui ont de ce fait à se territorialiser, mais aussi une grande opportunité pour le secteur culturel, qui peut ainsi contribuer à soutenir, animer, valoriser cette diversité – ce qui ne va pas sans rencontrer certaines réticences. Plus généralement, il s'agit pour les structures d'intégrer, avec les acteurs locaux, une dimension essentielle aujourd'hui : ce que B. Jouve appelle « la pluralisation identitaire des sociétés contemporaines »<sup>9</sup>.

Un autre enjeu consiste à répondre à l'évolution des pratiques culturelles et artistiques des populations. De l'avis des acteurs locaux interrogés, ces dernières décennies ont été l'occasion d'une réelle augmentation des pratiques culturelles et d'une certaine ouverture des publics à de nouvelles formes artistiques. Pour autant, la question des publics et des pratiques (élargissement, diversification) se pose toujours avec acuité, notamment en raison de l'essor des technologies numériques<sup>10</sup>. Aussi la MDC développe-t-elle des actions en faveur du développement et de la diversification des pratiques, de la formation de la sensibilité et de l'esprit critique... notamment en permettant la rencontre avec les œuvres, les artistes professionnels et les lieux culturels. La médiation et l'éducation ont toujours constitué un pan important de l'action de la structure et, aujourd'hui encore, les délégués et les animateurs assurent un rôle déterminant en la matière. Pour autant, alors que les agences départementales assument un rôle de défrichage et d'identification des besoins, certains champs n'ont pas encore été investis par la MDC, par exemple l'éducation à l'image ou la culture numérique.

Le travail le plus conséquent mené par la MDC en termes d'éducation et de médiation se fait à destination des scolaires, dans différentes configurations partenariales (convention notamment avec l'inspection d'académie). D'autres types d'interventions sont également menés, privilégiant les personnes âgées et l'intergénérationnel ainsi que, ponctuellement, les publics spécifiques. Une réflexion autour de la petite enfance a également été développée. Contrairement à d'autres structures départementales qui en ont fait un point fort, la MDC est plutôt en seconde ligne par rapport à d'autres acteurs (MJC de Rodez, Compagnie Éphémère) pour favoriser des interventions dans des lieux singuliers (mission locale, maison d'arrêt, hôpital psychiatrique, IME). En parallèle, l'étude souligne l'absence de coopération formalisée avec d'autres politiques sectorielles (politiques de santé, sociale, jeunesse, transport), contrairement à ce qui se fait dans d'autres départements. En effet, les tensions financières locales et les enjeux de plus localisés et transversaux donnent l'opportunité aux structures départementales d'assurer une place pivot au sein d'un système d'action locale complexe ;

ceci se matérialise par des contractualisations avec de nombreux partenaires, notamment des acteurs non culturels qui élargissent ainsi les populations bénéficiaires (acteurs sociaux et économiques, structures d'animation, etc.).

Enfin, l'analyse a identifié une évolution essentielle concernant *les pratiques en amateur*. Si pendant longtemps la MDC s'est focalisée sur la diffusion et la médiation – essentiellement dans le domaine du théâtre et des arts visuels – l'intégration, en 2005, de l'ADDM a profondément modifié l'appréhension de cette problématique et a favorisé de nouvelles approches et initiatives (formations, rencontres entre amateurs et professionnels, identification des pratiques dites *émergentes*).

### **Soutien de la présence et de la création artistiques sur le département**

Troisième axe caractéristique de l'action des structures départementales, avec de nombreuses nuances selon les cas : le soutien de la présence et de la création artistiques sur les territoires est un aspect essentiel pour les acteurs locaux. Bien qu'il soit toujours difficile de faire un diagnostic de la situation artistique et culturelle à l'échelle d'un département, les entretiens ont fait ressortir pour l'Aveyron des caractéristiques analysées plus généralement dans les espaces ruraux de Midi-Pyrénées<sup>11</sup> : la fragilité et l'essoufflement de nombreux acteurs associatifs ; la professionnalisation fragile et, pour beaucoup de professionnels, un sentiment d'un manque de reconnaissance de la part des institutions et des pouvoirs publics locaux ; le morcellement des initiatives, avec une très faible structuration des acteurs artistiques et culturels ; un isolement exprimé par les acteurs, qui s'accompagne (s'explique ?) par la nécessité de chercher constamment des sources de financement. Malgré ces difficultés, de nombreuses dynamiques positives ont été pointées par les personnes interrogées, portées entre autres par des compagnies et artistes nouvellement installés dans le département, qui affichent la volonté « d'être au plus près des habitants, avec la possibilité d'investir de nouveaux lieux ».

Dans la perspective de soutenir cette effervescence artistique, la MDC agit dans trois directions, provoquant par là même un certain nombre d'interrogations chez des partenaires et observateurs.

Le premier type d'intervention relève d'une contribution directe à la diffusion culturelle, ce qui la distingue parmi les structures départementales. D'une part, la MDC assure une *programmation directe* sur les territoires ; justifiée quand la présence artistique était lacunaire sur certains territoires ruraux, cette contribution suscite la controverse dès lors que les relais locaux ne sont pas suffisamment mobilisés ou la stratégie d'aménagement culturel du territoire insuffisamment spécifiée. D'autre part, la MDC a assuré la *gestion-animation de lieux culturels* ; aujourd'hui seule la Galerie Sainte-Catherine est concernée.

Plus habituel pour les structures départementales, la MDC est en prise directe avec les artistes et les compagnies. En termes opérationnels, elle intervient selon différentes modalités qui visent à consolider la capacité de création des compagnies présentes sur le territoire et à améliorer les conditions de leur diffusion : *aides à la création ; aides à la diffusion ; sessions de formation*. Concernant ce champ d'intervention, l'étude relève la faible explicitation des priorités stratégiques et des critères d'accompagnement des artistes. Ceci se double d'une confusion fréquente, chez certains acteurs interrogés, entre ce qui relève de la MDC et ce qui incombe directement au Conseil général. Plus généralement, la gouvernance culturelle départementale est considérée par les acteurs culturels et artistiques locaux comme confuse et de nombreuses tensions semblent issues de ce problème de lisibilité des différentes compétences et missions des collectivités.

“ La gouvernance culturelle départementale est considérée par les acteurs culturels et artistiques locaux comme confuse et de nombreuses tensions semblent issues de ce problème de lisibilité des différentes compétences et missions des collectivités. ”

## SYNTHÈSE D'ÉTUDE

Enfin, l'accompagnement et la mise en relation des acteurs sur le département constituent un point fort de l'intervention des structures départementales, tant leur rôle d'orchestration est reconnu. Pour l'Aveyron, la place est effectivement occupée par la MDC, qui

“ L'accompagnement et la mise en relation des acteurs sur le département constituent un point fort de l'intervention des structures départementales, tant leur rôle d'orchestration est reconnu. ”

tente de répondre aux besoins d'un territoire départemental confronté à son isolement. Compte tenu de l'évolution des dynamiques culturelles et artistiques – multiplication des acteurs, des offres, des attentes et aussi des possibles concurrences et chevauchements – assurer la visibilité de la vie artistique et culturelle locale devient un réel enjeu pour les acteurs artistiques.

Ces différentes missions rappellent ainsi la grande variété des rôles que peuvent tenir les structures départementales : rôle d'interface, d'orchestration des ressources locales, voire d'intercesseur entre acteurs relais et institutions, entre professionnels artistiques et culturels et autres acteurs locaux.

Ceci renvoie à l'intérêt pour les structures départementales d'intégrer l'évaluation et la prospective comme outillage méthodologique pour l'action, en l'accompagnant d'une réflexion partagée, autour d'indicateurs à la fois culturels et artistiques, territoriaux et transversaux.

**Mariette Sibertin-Blanc**

*Maître de conférences à l'université de Toulouse-Le Mirail*

**Cécile Martin**

*Directrice des études, Observatoire des politiques culturelles*

**Samuel Périgois**

*Chargé de mission, Observatoire des politiques culturelles*

### Les agences départementales au cœur de la vie culturelle territoriale. L'exemple de la Mission départementale de la Culture de l'Aveyron

#### NOTES

1- Cette étude, pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles, a été confiée à Mariette Sibertin-Blanc, maître de conférences à l'université de Toulouse Le Mirail, avec la collaboration de Sandrine Tirelli, chargée de mission, de Cécile Martin, directrice des études à l'Observatoire des politiques culturelles, et de Samuel Périgois, chargé de mission à l'Observatoire. Elle a été réalisée entre les mois de juin 2010 et mai 2011.

2- L'ambition était en effet d'inscrire la réflexion non seulement dans les problématiques de l'Aveyron, mais aussi dans des réflexions actuelles plus générales, notamment sur la place des structures départementales dans les recompositions territoriales en cours.

3- Les Associations Départementales pour le Développement de la Danse et Musique (ADDM) peuvent être désignées différemment selon les départements ; il est rare qu'une ADDM soit, comme en Aveyron, dissociée – même ponctuellement – d'une seconde structure (précisément la MDC dans le cas étudié).

4- Charte signée en 2006 par le ministère de la Culture, l'Assemblée des départements de France (ADF), la Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture (FNCC) et le réseau Arts vivants et départements.

5- Fédération Arts vivants et départements, *Les organismes départementaux de développement des arts vivants face aux nouveaux enjeux culturels et artistiques. Données et perspectives*, étude de septembre 2010.

6- R. Rizzardo, P. Poirrier (dir.), *Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la Culture et les collectivités territoriales, 1959-2009*, Éd. Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2010.

7- Ces trois axes sont repérables dans les actions de la MDC, bien qu'elle soit organisée en délégations sectorielles (musique-danse, lecture, arts visuels, etc.).

8- L'interterritorialité selon M. Vanier renvoie à la coopération multi-niveaux et à la diversité des formes partenariales à géométrie variable selon les enjeux, objectifs et projets poursuivis. Cf. notamment M. Vanier, *Le pouvoir des territoires : essai sur l'interterritorialité*, Anthropos, 2008.

9- O. Donnat, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique*, DEPS, La Documentation française, 2009.

Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture et de la communication, *Culture et médias 2030, Prospective de politiques culturelles*, La Documentation française, 2011.

10- M. Sibertin-Blanc, « Une politique culturelle territoriale en Région : l'exemple de Midi-Pyrénées », in *Cultures et projets de territoire, Sud-Ouest européen*, n°27, 2009.

11- M. Sibertin-Blanc, « Une politique culturelle territoriale en Région : l'exemple de Midi-Pyrénées », in *Cultures et projets de territoire, Sud-Ouest européen*, n°27, 2009.

## PROPOSITIONS POUR RENFORCER LE DÉVELOPPEMENT CULTUREL DU TERRITOIRE DE L'AVEYRON

À partir du diagnostic de l'action de la MDC, l'étude a proposé des pistes de travail et de réflexion qui visent à renforcer le positionnement et l'efficacité de la structure en faveur du développement culturel départemental, à mieux répondre aux attentes de ses partenaires et des acteurs du territoire, ainsi qu'à inscrire durablement la MDC dans un contexte en profonde mutation. Ces propositions (certaines étant déjà engagées) s'organisent autour de quatre grands axes.

### CONSOLIDER LE POSITIONNEMENT STRATÉGIQUE DE LA MDC ET SON CADRE PARTENARIAL

L'étude pointe le besoin de réaffirmer les fondements et les valeurs de la MDC – qui souffre parfois d'un manque de lisibilité en matière d'orientations stratégiques – et ainsi de mieux répondre aux enjeux actuels du développement artistique et culturel des territoires.

Ce travail est d'autant plus nécessaire que le contexte dans lequel la MDC évolue a profondément changé depuis sa création, avec notamment une multiplication et une diversification des acteurs intervenant dans le domaine artistique et culturel.

Par le biais d'un document cadre rappelant les priorités de la structure, il apparaît important de clarifier l'articulation des compétences et des responsabilités entre la MDC et l'institution départementale (notamment en ce qui concerne les critères d'intervention auprès des artistes et acteurs culturels) ainsi qu'avec les autres institutions et services culturels départementaux. Le renforcement de la logique de subsidiarité consoliderait ainsi la plus-value apportée par chacun. Dans le même ordre d'idées, la MDC doit mettre en place une stratégie de développement et de consolidation de ses nombreux réseaux (institutionnels, professionnels, locaux et internationaux, etc.), et se positionner en tant qu'outil de veille et d'information sur les réformes territoriales et institutionnelles en cours.

### POURSUIVRE L'ADAPTATION DES MISSIONS DE LA MDC ET RENFORCER LEUR LISIBILITÉ

Pour accompagner l'adaptation des missions de la MDC, tout en les rendant plus lisibles pour l'ensemble des acteurs du territoire, l'étude propose différentes pistes :

- ▶ poursuivre l'ouverture à de nouveaux contenus et projets innovants (musiques actuelles, audiovisuel, éducation à l'image, arts numériques, de la rue, circassiens, etc.), tout en repensant l'évolution des domaines actuels d'intervention, notamment à partir des attentes et initiatives des acteurs locaux ;
- ▶ conforter les actions en faveur des pratiques en amateur, qui sont complémentaires des politiques menées en direction du milieu professionnel ou de la « consommation culturelle » des populations ;
- ▶ consolider les missions de formation, de conseil et d'expertise, particulièrement à destination des artistes et professionnels du champ culturel, des élus locaux et départementaux, des amateurs, etc. ;
- ▶ valoriser le pôle ressources techniques (parc de matériel et régisseur) et le service documentaire qui correspondent à de réels besoins de territoires ;

▶ ajuster les fonctions de médiation et d'accompagnement de projets au gré des sollicitations dont elle fait l'objet et des partenaires avec lesquels elle travaille ;

▶ et enfin, introduire l'évaluation (notamment qualitative) comme outil stratégique d'intervention, de réflexion et de partage.

### RÉPONDRE DURABLEMENT AUX ENJEUX DE TRANSVERSALITÉ, CONTRIBUER À LA STRUCTURATION DU TERRITOIRE DÉPARTEMENTAL ET À LA MISE EN RÉSEAU

En regard d'un contexte culturel et territorial peu stabilisé et de forts déséquilibres à l'échelle départementale, l'étude formule plusieurs propositions qui se situent dans une réflexion sur la place de la culture dans une stratégie territoriale à long terme en intégrant de façon prioritaire les questions de transversalité, de mise en réseau et de pérennité. La MDC est ainsi incitée à développer ses relations avec les autres secteurs de l'action publique (secteur social, tourisme, économie, etc.) notamment par le biais des schémas sectoriels mis en œuvre par le Conseil général. Elle doit également s'atteler à la construction d'une stratégie soutenable de conventionnement avec les territoires infra-départementaux (EPCI, PNR...), modulable selon les territoires et dans le temps, tout en favorisant les échanges et la mutualisation interterritoriale. La MDC pourrait également mieux prendre appui sur les ressources locales existantes et les pôles relais.

Ces propositions se traduisent enfin par une réflexion sur leurs implications dans l'organisation interne de la MDC.

### DÉVELOPPER LA STRATÉGIE DE SENSIBILISATION, D'INFORMATION ET DE COMMUNICATION DE LA MDC

L'étude confirme une impression partagée par divers acteurs de l'existence d'un nombre important d'initiatives et d'actions dans les domaines artistiques et culturels, dont les initiateurs, les partenaires ou les modalités de mise en œuvre ne sont pas aisément identifiables pour des publics non-avertis. Ce constat a pour corollaire la difficulté que rencontrent certains élus ou acteurs moins aguerris aux arcanes de la gestion de projets, pour mettre en place des actions sur leurs territoires. De même, l'étude corrobore l'impression d'un très lourd déficit de communication sur les actions et lignes directrices de la MDC, alors qu'elle souligne en même temps l'importance du travail informel de contacts sur le terrain et de mise en relation des acteurs sur les territoires, qui reste peu mis en valeur.

Les pistes proposées dans ce dernier axe visent donc à étoffer et structurer les stratégies et moyens de la MDC dans ces domaines : en matière de sensibilisation des acteurs aux enjeux et modalités de fonctionnement du secteur artistique et culturel (par exemple à travers l'organisation de « Journées de la culture en Aveyron ») ; en matière d'information et de communication du projet et des activités de la MDC, en soulignant dans tous les cas l'importance des partenariats dans l'objectif d'une reconnaissance et d'une mise en valeur de chacun.

## Les pratiques culturelles dans la communauté urbaine de Lille : la métropolisation en marche

Pierre Le Quéau, Vincent Guillon

**L'organisation de l'événement *Lille 2004 Capitale européenne de la culture* devait, dans l'esprit de ses promoteurs, permettre d'opérer une prise de conscience parmi la population. Loin des clichés « Ch'tis », la métropole lilloise a changé : elle n'est plus seulement une agglomération marquée par la désindustrialisation et le chômage, mais un pôle d'activités dynamique, tiré par le secteur tertiaire et la recherche, qui offre désormais un cadre de vie attractif. En bref, il s'agissait pour eux de montrer qu'elle est devenue une véritable « métropole » rayonnant à l'international et de la positionner dans le concert des grands centres urbains européens.**

Les travaux d'aménagements urbains réalisés au cours des trente dernières années avaient largement préparé le terrain : ils ont à la fois permis une meilleure intégration de l'agglomération, grâce au métro notamment (la première ligne a été inaugurée en 1983) mais aussi son insertion dans les grands axes de circulation, ferroviaire en particulier (la gare de TGV Lille Europe a été mise en service en 1994). La culture devait en quelque sorte parachever cette transformation et pas seulement du point de vue de la communication et de l'image.

Outre le prolongement de l'année Capitale européenne de la culture avec *Lille 3000*, on compte en effet plusieurs réalisations marquantes dans ce domaine. Non exhaustivement, on peut tout d'abord évoquer le musée d'art moderne qui, ouvert dès 1983, a récemment fait l'objet d'importants travaux : le nouveau *LaM* (Lille Métropole

Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut) a été inauguré en 2011. Le musée d'art moderne de Roubaix, *La Piscine*, avait auparavant ouvert en 2001. Dans la perspective de Lille 2004, le programme des Maisons Folies, lieux pluridisciplinaires de proximité, a été lancé à Lille (quartiers de Wazemmes et Moulins), Lomme, Mons-en-Barœul, Marcq-en-Barœul, Tourcoing, Lambersart, Villeneuve d'Ascq, etc. L'ouverture du *Tri Postal*, où ont eu lieu nombre d'événements associés à la célébration de *Lille 2004* et qui accueille désormais certains des collectionneurs d'art les plus influents (Charles Saatchi, François Pinault), participe également de ce mouvement. Il s'est encore poursuivi, en 2009, avec la rénovation de la *Gare Saint-Sauveur* où sont programmés des films, des expositions et des spectacles. On s'en tient là à quelques grandes initiatives qui s'inscrivent par ailleurs dans un vaste programme de rénovation urbaine, de rééquilibrage de la métropole lilloise vers le nord-est et de développement de nouvelles filières économiques autour des « industries créatives ».

Dans ce contexte de transformation, la communauté urbaine Lille Métropole et la DRAC Nord-Pas-de-Calais, en partenariat avec l'Observatoire des politiques culturelles, ont souhaité mener la première étude sur les pratiques culturelles réalisée à l'échelle d'une agglomération. Il s'agissait de mesurer où en étaient les pratiques des habitants eux-mêmes : avaient-ils perçu ce changement ? Leurs comportements étaient-ils bien en adéquation avec cette dynamique ? Le résultat de cette enquête, réalisée entre 2010 et 2011, montre que la métropolisation des comportements culturels est effectivement en marche, dans l'agglomération lilloise, et cela de plusieurs façons<sup>1</sup>.

## LA MÉTROPOLISATION DES PRATIQUES CULTURELLES

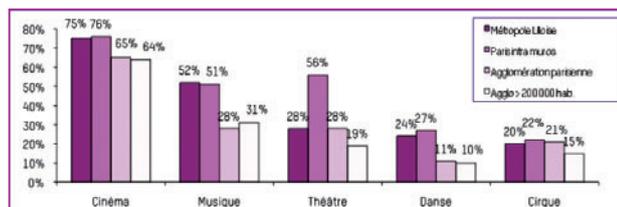
Si la notion de métropolisation désigne, entre autres, un mode de vie caractéristique de la population des grands centres urbains, du monde occidental au moins, elle décrit assez bien où en est, aujourd'hui, la morphologie sociale de l'agglomération lilloise.

Selon l'INSEE (2006), la population de la Métropole lilloise présente les mêmes caractéristiques que celle des autres communautés urbaines en France : elle compte même un peu plus de jeunes de moins de 25 ans (31 %, au lieu de 28 %) et un peu moins de séniors (60 ans et plus : 20 %, au lieu de 24 %). Du point de vue des catégories socioprofessionnelles, les structures sont également très proches puisque les proportions de cadres et professions intellectuelles supérieures sont identiques dans la métropole lilloise et les autres communautés urbaines françaises (17 %)... Tout au plus trouve-t-on, sur le territoire de Lille Métropole, un peu moins de professions intermédiaires (techniciens, instituteurs, travailleurs sociaux, etc. : 25 %, au lieu de 27 %) et un peu plus d'ouvriers (25 %, au lieu de 21 %). Globalement, la population de la métropole lilloise apparaît donc au moins aussi jeune (du fait d'une forte communauté étudiante notamment) et aussi « tertiarisée » (les « cols blancs ») que celle des autres centres urbains en France.

Nonobstant l'impact d'une offre culturelle qui s'est largement accrue au cours des trois dernières décennies, ces deux traits sociodémographiques expliquent que les pratiques culturelles soient, dans la métropole lilloise, semblables à ce qu'elles sont dans les autres grandes villes françaises... Paris étant la seule mesure de comparaison pertinente à cet égard puisque l'enquête sur les pratiques culturelles des Français ne donne de chiffres que pour l'ensemble des agglomérations de plus de 200 000 habitants.

C'est particulièrement remarquable pour les sorties au cinéma et au spectacle vivant. Si l'on excepte le théâtre, discipline pour laquelle la situation parisienne est tout à fait exceptionnelle, les taux de sortie sont, dans la métropole lilloise, très proches de ce qu'ils sont dans la capitale.

## Taux de sortie au cinéma et au spectacle vivant, au cours des 12 derniers mois



Source de la comparaison : Ministère de la Culture, DEPS, 2008.

Le constat est le même en ce qui concerne les pratiques artistiques amateur. La pratique de la danse, en revanche, y apparaît même plus importante que partout ailleurs.

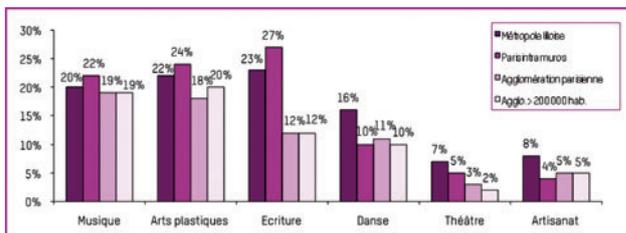
À cet égard, on observe un véritable « tropisme chorégraphique » dans l'agglomération lilloise, sur les plans de la fréquentation des spectacles et de la pratique amateur. Et tout spécialement à Roubaix *intra muros* : le taux de fréquentation des spectacles de danse y atteint 28 % et celui de la pratique, 21 %. C'est d'autant plus remarquable, d'une part, parce que ces résultats sont supérieurs à ceux qui sont relevés sur le territoire de Lille *intra muros*, où l'on enregistre globalement les taux de fréquentation des établissements culturels et de pratique les plus forts et, d'autre part, parce que c'est bien à Roubaix *intra muros* que, à part pour ce qui est de la danse, ils sont en général les plus bas.

Roubaix compte une forte proportion de jeunes gens : 35 % de ses habitants ont moins de 30 ans, comme 40 % des Lillois et 29 % de l'ensemble des habitants de la métropole. Mais la part des catégories populaires y est pourtant beaucoup plus importante : 38 % des actifs roubaisiens sont employés ou ouvriers, comme 28 % des Lillois, seulement, et 33 % des habitants de l'ensemble de la métropole. Pourtant, c'est bien à Roubaix que sont implantés, depuis les années 80, un Centre chorégraphique national et un Centre de développement chorégraphique ; deux « établissements phares » dont le rayonnement ne doit cependant pas faire oublier que, à la suite de la « jeune danse », dès les années 90, ont également essaimé d'autres compagnies à Lille (*Les Cariatides* de C. Viallon, 1995 ; T. Duchatelet, 1996, etc.), à Marcq-en-Barœul (*Danse Création*, 1999), et à Wambrechies (N. Cornille, 2000). De ce

## SYNTHÈSE D'ÉTUDE

point de vue, l'importance des pratiques culturelles liées à la danse à Roubaix révèle sans doute les effets du travail des opérateurs sur le terrain et des politiques d'aménagement culturel du territoire.

### Taux des pratiques artistiques amateur, au cours des 12 derniers mois

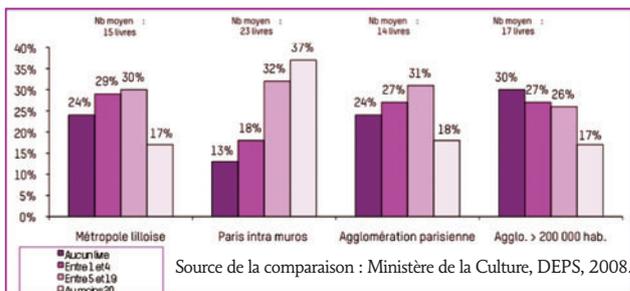


Source de la comparaison : Ministère de la Culture, DEPS, 2008.

D'autres indicateurs convergent encore pour caractériser cette modernité du mode de vie et des pratiques culturelles dans l'agglomération lilloise, et c'est notamment le cas de tous ceux qui décrivent le rapport aux technologies de l'information et de la communication : les fréquences, temps d'utilisation et types d'usage des écrans numériques (ordinateurs, téléphones portables, etc.) sont les mêmes dans la métropole lilloise que dans les autres grandes agglomérations françaises.

Finalement, il n'y a guère que pour la lecture que la situation lilloise semble moins favorable par rapport à Paris, même si elle est comparable à ce qui se passe dans le reste de l'agglomération parisienne ou dans l'ensemble des agglomérations de taille plus modeste (au moins 200 000 habitants). Comme on l'a observé au niveau national depuis déjà une période assez longue, ce sont surtout les « grands lecteurs » (au moins 20 livres lus au cours des 12 derniers mois) qui font le plus défaut.

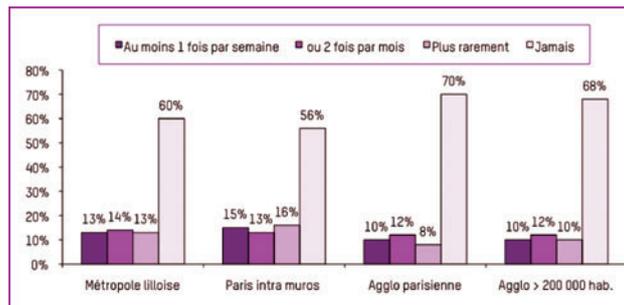
### Nombre de livres lus au cours des 12 derniers mois



La situation n'est pas très différente en ce qui concerne la lecture des BD et des *manqas* à ceci près que les grands lecteurs (7 % des habitants de la métropole lilloise, comme 10 % des Parisiens) sont vraiment des « accros » puisque la moyenne du nombre d'albums lus est plus élevée dans l'agglomération de Lille (17 albums) qu'à Paris (14).

C'est sans doute parce que l'on ne peut plus réduire la fréquentation des bibliothèques et médiathèques à la seule lecture qu'elles sont peu touchées par ce relatif manque de goût pour l'écrit dans l'agglomération lilloise : en effet, leur taux de fréquentation y est assez proche de celui qui est observé à Paris. C'est également le cas pour les inscriptions.

### Fréquentation des bibliothèques/médiathèques au cours des 12 derniers mois



Source : Ministère de la Culture, DEPS, 2008

## LA MÉTROPOLISATION DES TERRITOIRES

La métropolisation peut, en second lieu, désigner un certain degré d'intégration des différents territoires composant la « communauté urbaine ». Or, de ce point de vue, la situation paraît plus contrastée.

Il faut ainsi reconnaître que, sur le plan de leur structure sociodémographique, la situation des territoires composant la métropole reste assez hétérogène. En ce qui concerne l'âge, par exemple, la proportion des moins de 30 ans varie de 20 %, dans le territoire des Weppes, à 40 % dans le territoire lillois. Pour ce qui est des professions et catégories sociales, de même, la proportion des plus aisées (professions intellectuelles supérieures et professions intermédiaires) varie de 14 %, dans le territoire de la ville de Roubaix, à 30 % dans la Couronne nord.

Nonobstant les effets spécifiques de l'offre, concentrée dans les villes-centres de la métropole (à Lille, à Roubaix ou à Tourcoing), il faut ainsi reconnaître que la dynamique culturelle enregistrée sur l'ensemble de la métropole, pour ce qui est de la fréquentation des spectacles, est particulièrement perceptible dans le territoire lillois et sa couronne immédiate (Couronne nord et territoire de l'Est). Dans les territoires les plus éloignés du « centre » (comme les Weppes), marqués par une proportion plus forte de personnes âgées (comme celui de la Lys) ou des catégories populaires (comme celui de la ville de Roubaix), les taux de fréquentation des spectacles sont plus modestes : c'est-à-dire proches de ce qui est observé, au niveau national, dans les agglomérations de plus de 200 000 habitants.

### Taux de fréquentation du cinéma et du spectacle vivant, selon le territoire

TERRITOIRES DE LMCU	CINÉMA	MUSIQUE	THÉÂTRE	DANSE	CIRQUE
	75%	52%	28%	24%	20%
LILLOIS	78%	63%	37%	26%	16%
COURONNE NORD DE LILLE	79%	58%	31%	22%	26%
EST	79%	54%	26%	21%	24%
TOURQUENNOIS	82%	51%	34%	23%	19%
LES WEPPE	75%	51%	25%	22%	17%
COURONNE SUD DE LILLE	80%	48%	25%	23%	15%
LA LYS	72%	48%	23%	14%	21%
ROUBAISIE	67%	45%	29%	27%	20%
TOURCOING INTRA MUROS	78%	45%	22%	25%	27%
ROUBAIX INTRA MUROS	63%	43%	22%	28%	21%

% de personnes ayant assisté à au moins un des spectacles cités au cours des 12 derniers mois.

La situation est, *mutatis mutandis*, la même en ce qui concerne les pratiques artistiques amateur, à quelques spécificités intéressantes près. On a déjà souligné celle du « tropisme chorégraphique » dans les territoires du nord de la métropole (à Roubaix, surtout, et dans les alentours de Tourcoing), mais on peut également indiquer un certain goût de l'écriture que l'on continue d'entretenir dans les territoires de la Lys et de l'Est, en particulier.

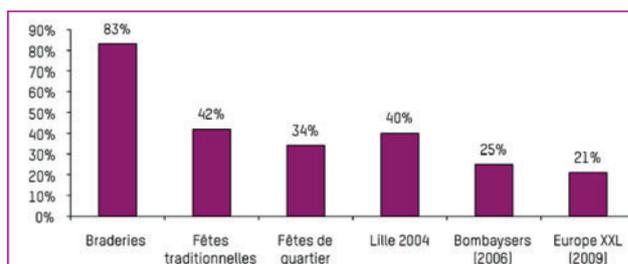
### Taux des pratiques artistiques amateur, selon le territoire

TERRITOIRES DE LMCU	MUSIQUE	ARTS PLASTIQUES	ÉCRITURE	DANSE	THÉÂTRE
	20%	22%	23%	16%	7%
LILLOIS	30%	27%	25%	19%	8%
ROUBAISIE	23%	20%	22%	15%	8%
ROUBAIX INTRA MUROS	21%	33%	23%	21%	8%
LES WEPPE	19%	14%	16%	9%	5%
TOURQUENNOIS	19%	23%	20%	20%	7%
COURONNE NORD	17%	18%	18%	15%	6%
EST	17%	20%	26%	12%	6%
TOURCOING INTRA MUROS	16%	26%	25%	12%	8%
COURONNE SUD	15%	19%	15%	14%	10%
LA LYS	12%	18%	26%	13%	7%

% de personnes ayant pratiqué chaque activité artistique au cours des 12 derniers mois.

D'autres indicateurs tendent pourtant à montrer que les frontières entre les territoires et les mondes sociaux ne sont pas si étanches, loin s'en faut. Un des facteurs qui participent le mieux à ces formes de « brassage » tient sans doute à la pratique des fêtes et autres événements gratuits, comme les braderies, caractéristiques de la sociabilité du Nord. Ces manifestations, qui proposent notamment divers concerts et spectacles de rue, ont en effet attiré 83 % des habitants de la communauté urbaine de Lille. Ce taux ne varie guère d'un territoire à l'autre. La plus connue d'entre elle, la « grande braderie de Lille », draine aussi des visiteurs bien au-delà de la Métropole lilloise.

### Taux de participation à des fêtes et des événements gratuits



Taux de participation, au cours des 5 dernières années, à au moins 1 des événements cités.

La participation aux autres événements du même genre est moindre, mais plus spécifique. Les fêtes traditionnelles, comme les carnivals, celles des Géants, ou d'autres célébrations locales (comme les « ducasses », etc.) attirent globalement un peu moins de public mais, dans certains territoires, comme celui de la Lys, c'est tout de même plus d'une personne sur deux qui y a pris part (52 %). À l'opposé, les fêtes de quartiers, dont certaines au moins peuvent également avoir quelque chose de traditionnel, attirent un plus grand public en milieu urbain : à Lille (41 %) ou à Tourcoing (38 %), notamment. Au total, ce sont 55 % des personnes interrogées sur l'ensemble de la métropole lilloise qui ont participé au moins une fois à l'un de ces types d'événement, au cours des 5 dernières années.

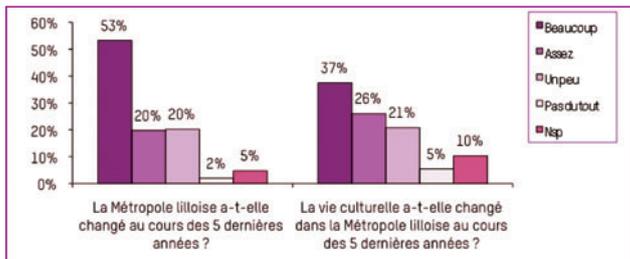
Les célébrations de *Lille 2004* se sont clairement inscrites dans la continuité de ces grandes manifestations festives et gratuites puisque, nonobstant les spectacles et expositions présentés dans des espaces

culturels « dédiés », elles comprenaient aussi nombre de défilés et de spectacles « offerts » dans l'espace public. Au total, 40 % des habitants de la métropole se souviennent d'y avoir participé, étant entendu que ce n'est jamais moins du tiers des habitants des territoires les plus excentrés qui déclarent y avoir assisté. Si les événements qui ont pris la suite de *Lille 2004* (*Bombaysers de Lille*, en 2006 et *Europe XXL* en 2009) recueillent moins de suffrages, c'est sans doute moins en raison de quelque usure de la dynamique initiée par la célébration de la Capitale européenne de la culture, que par une moins bonne identification de la structure qui les porte. *Lille 3000* favorise, en effet, désormais la programmation de spectacles vivants, professionnels, s'inscrivant dans le cadre de fêtes très locales.

Du point de vue des pratiques culturelles, les événements festifs et gratuits, en particulier quand ils sont offerts dans l'espace public, ont un double intérêt. Tout d'abord, parce qu'ils exposent incidemment à diverses manifestations artistiques ou culturelles (concerts, spectacles de rue, etc.), ce genre d'événements confère à la fréquentation des spectacles, dans la métropole lilloise, un caractère plus populaire et plus familial que ce qui est observé dans les autres grandes agglomérations françaises, à Paris en particulier. Ensuite, comme l'anthropologie l'a montré, la fête participe pleinement à la reproduction du lien et du sentiment d'appartenance. En l'espèce, c'est tout autant parce qu'elles déplacent des foules, parfois de fort loin, que parce qu'on en a parlé dans les médias, qu'elles représentent un support d'identification efficace.

La conscience qu'ont désormais ses habitants que la métropole lilloise a changé est en tout cas très largement partagée. La participation aux fêtes n'explique certes pas à elle seule la perception du changement, puisqu'elle concerne aussi et parmi d'autres facteurs : le paysage urbain, jugé plus beau par 76 % des habitants de la métropole lilloise ; l'ambiance, que 67 % d'entre eux estiment meilleure ; la mémoire collective, perçue comme mieux mise en valeur par 60 %. En ce qui concerne la vie culturelle, le constat d'un changement est un peu moins sensible, encore que 63 % des habitants l'aient effectivement apprécié : ainsi l'offre serait-elle plus variée (pour 76 % des personnes interrogées), plus nombreuse (74 %), de meilleure qualité et plus accessible (65 %).

### Perception d'un changement dans la métropole lilloise



C'est globalement dans les territoires les plus excentrés que la perception d'un changement est, sinon la plus forte, du moins toujours supérieure à la moyenne métropolitaine... En particulier par rapport à Lille *intra muros*. Il n'y a guère, dans le domaine de la vie culturelle, qu'en ce qui concerne l'accessibilité qu'un doute subsiste encore.

### LES TERRITOIRES MULTIPLES DE LA MÉTROPOLISATION CULTURELLE

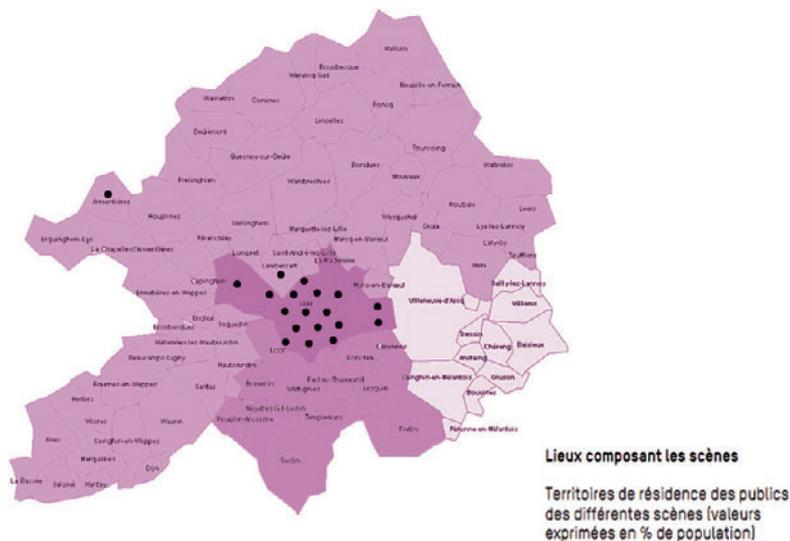
L'individuation d'une métropole n'implique pas seulement un mouvement d'intégration des périphéries à un centre : elle suppose aussi une certaine différenciation des espaces (mais aussi des temps) sociaux correspondant aux caractéristiques propres à chaque territoire et aux rythmes de ceux qui l'habitent. Une analyse effectuée sur les scènes du spectacle vivant révèle assez bien la pluralité des logiques à l'œuvre dans la composition de cet espace métropolitain.

Les personnes interrogées étant invitées à préciser le nom des lieux qu'elles avaient fréquentés, nous avons réalisé une classification des lieux fréquemment cités les uns avec les autres. Nous appelons « scènes » ces réseaux de lieux, associés entre eux par ceux qui les fréquentent, et dont les publics présentent certains traits communs.

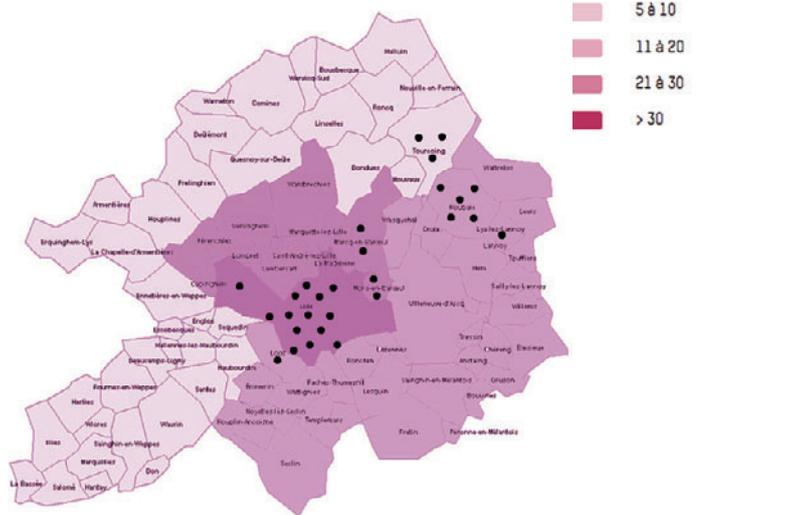
Les premières scènes illustrent très clairement une logique « centripète » selon laquelle la principale ville-centre, Lille, structure fortement les pratiques culturelles. En l'occurrence, il s'agit de réseaux de lieux dédiés à la culture, parfaitement identifiés par leur nom et presque tous situés dans Lille *intra muros*. Ils sont, en outre, surtout fréquentés par des Lillois. Ce qui distingue ces deux scènes entre elles tient dans le fait que l'une est surtout fréquentée par des jeunes gens (étudiants,

carte 1, ci-après) tandis que l'autre (carte 2) l'est par une population plus âgée qui représente le « public classique » de la culture. Cette dernière scène comporte également quelques lieux roubaisiens et tourquennois.

### Carte 1 : la scène lilloise jeune



### Carte 2 : la scène lilloise « cultivée »



À l'opposé, deux scènes montrent une logique « centrifuge » structurée autour d'un réseau de lieux mieux disséminés sur l'ensemble du territoire de la métropole et qui attirent un public « proche », géographiquement.

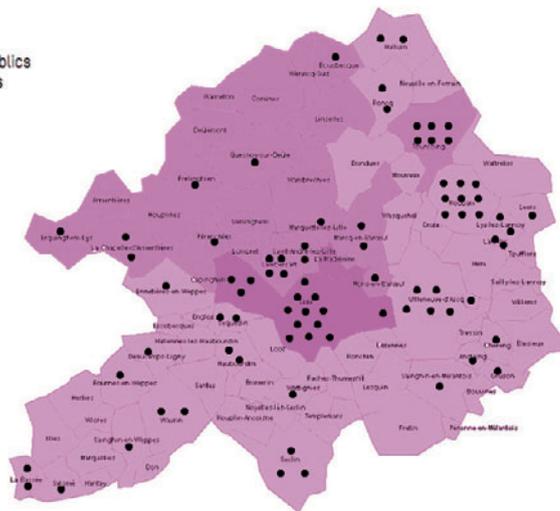
# SYNTHÈSE D'ÉTUDE

Ces lieux ne sont que très rarement dédiés au spectacle vivant : il s'agit essentiellement d'espaces publics, de bars ou cafés, de salles polyvalentes, de centres culturels ou de MJC, etc. Sont également citées, remarquablement, les bibliothèques et médiathèques. La première de ces scènes (carte 3) est surtout fréquentée par un public plutôt populaire et jeune ; la seconde (carte 4) est surtout fréquentée par un public très populaire et relativement âgé. Cette dernière scène comporte aussi un certain nombre de « lieux dédiés ».

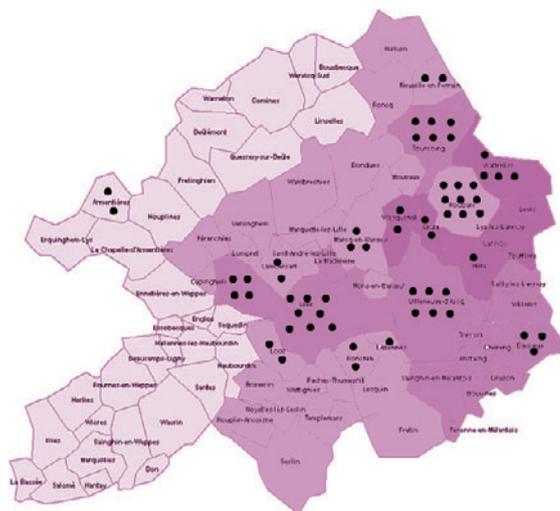
**Carte 3 : la scène de proximité socioculturelle**

Lieux composant les scènes

Territoires de résidence des publics des différentes scènes (valeurs exprimées en % de population)

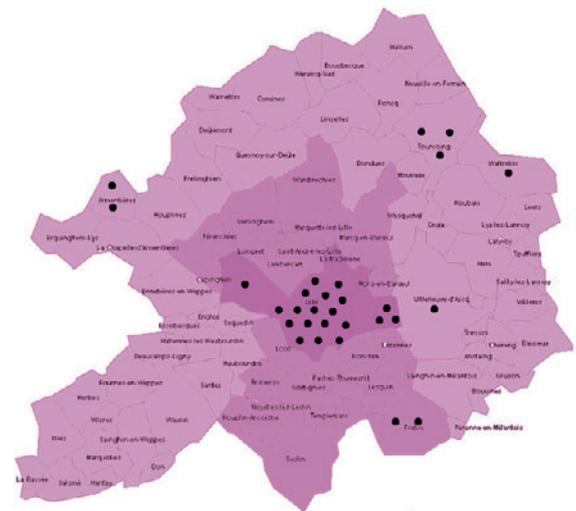


**Carte 4 : la scène de proximité Nord-est**

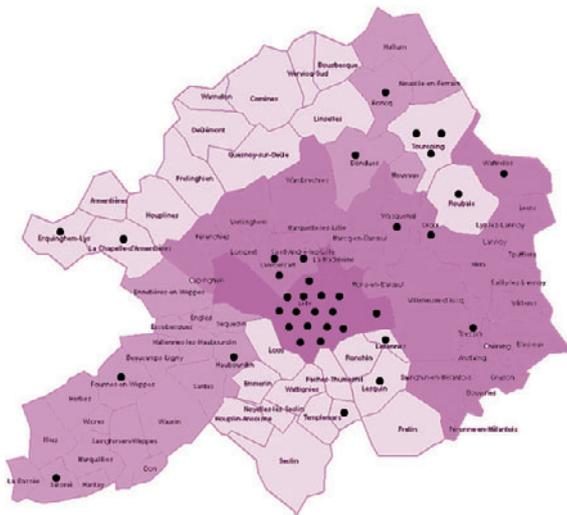


Enfin, deux scènes font apparaître une logique « intermédiaire » en ce sens qu'elles comportent, comme les deux premières, des lieux lillois dédiés au spectacle vivant (logique « centripète ») ; mais aussi, comme les deux dernières, des lieux « autres » (logique « centrifuge »). Elles sont également « intermédiaires » dans le sens où elles sont surtout fréquentées par des personnes issues des classes moyennes. Encore une fois, l'une (carte 6) se distingue par un public plus jeune que l'autre (carte 5). Il s'agit, par ailleurs, de publics fréquentant moins souvent les lieux de spectacles que ceux des deux premières scènes lilloises, mais profitant de quelque événement particulier pour se rendre à Lille. Ils se saisissent également de l'offre qui leur est faite à proximité de chez eux, quand ils habitent hors du territoire lillois.

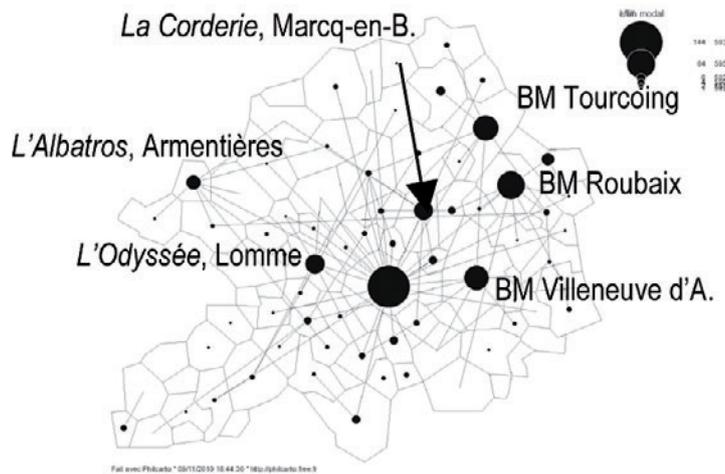
**Carte 5 : la scène intermédiaire métropolitaine**



**Carte 6 : la scène intermédiaire « jeune »**



**Provenance des habitants d'autres communes, selon la bibliothèque ou médiathèque fréquentée**



La tension entre le(s) centre(s) et les périphérie(s) apparaît donc, à tout le moins, « réversible », en particulier dans le type de fréquentation caractéristique des scènes intermédiaires.

Un autre domaine illustre également la complexité de ces logiques : la fréquentation des bibliothèques et médiathèques. D'une manière générale, c'est le réseau des bibliothèques/médiathèques de Lille qui est le plus fréquenté et le plus attractif, au-delà des limites du territoire lillois. La carte suivante, montrant la provenance de ceux qui n'habitent pas la commune de la bibliothèque ou médiathèque qu'ils fréquentent, fait toutefois apparaître le rôle important joué par les établissements de Roubaix, de Tourcoing et de Villeneuve d'Ascq. Trois autres établissements plus modestes, mais relativement récents et parfaitement équipés, équilibrent également la fréquentation des équipements métropolitains : il s'agit des médiathèques de Lomme, d'Armentières et de Marcq-en-Baroeul.

Ces trois dimensions de la métropolisation culturelle lilloise – le niveau de pratiques, l'interterritorialité et la multiterritorialité – témoignent à la fois du dynamisme de la vie et des pratiques culturelles, mais aussi de l'inégale participation des différents territoires et de leurs habitants à ce mouvement. Ainsi la culture joue-t-elle un rôle paradoxal, puisqu'elle contribue à la construction d'une forme de cohésion métropolitaine tout autant qu'elle est un facteur, parmi d'autres, de la fragmentation du territoire de la Métropole lilloise. Autant de défis qui questionnent directement le sens et les modalités d'une intervention culturelle qui se déploierait à cette échelle.

**Les pratiques culturelles dans la communauté urbaine de Lille : la métropolisation en marche**

**NOTES**

1- Ce travail, piloté par l'Observatoire des politiques culturelles, a été placé sous la responsabilité scientifique de Pierre Le Quéau, maître de conférences en sociologie à l'Université Pierre Mendès France – PACTE-CNRS (Grenoble), et mis en œuvre par une équipe de recherche associant Vincent Guillon, politologue et chercheur associé à PACTE-CNRS (Grenoble), avec

les contributions de Sandrine Astor, ingénieure d'études à PACTE-CNRS, Annie-Claude Salomon, ingénieure d'études à PACTE-CNRS, et Cécile Martin, directrice des études à l'Observatoire des politiques culturelles. Le rapport de l'étude ainsi qu'une synthèse sont disponibles à l'Observatoire des politiques culturelles.



# I'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

- 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 *été 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 ? *juillet 2009*
- HORS SÉRIE **N°2** Cinéma et audiovisuel : action publique et territoires *été 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 *été 2008*
- N°33** La culture populaire : fin d'une histoire ? *printemps 2008*
- N°31** Éducation artistique et culturelle : perspectives internationales *hiver 2007*
- N°30** Les défis de la diversité culturelle – 2<sup>e</sup> partie *été 2006*
- N°29** Les défis de la diversité culturelle – 1<sup>ère</sup> 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*
- N°21** Compétences et modes d'action de l'État et des collectivités territoriales en matière culturelle *automne 2001*
- N°20** La Culture est-elle encore un enjeu politique ? *hiver 2000-2001*
- N°19** La Culture dans l'intercommunalité *été 2000*
- N°18** Les Réseaux culturels en Europe *automne-Hiver 1999*
- N°17** Service public et culture *printemps 1999*
- N°16** Pratiques artistiques, développement culturel et régénération urbaine *automne 1998*
- N°11** De l'éducation artistique et culturelle *hiver 1996*
- N°9** L'Éducation artistique à l'âge électronique *automne-hiver 1994-1995*
- N°8** Le Retour du territoire *printemps-été 1994*

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.

# L'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](mailto:contact@observatoire-culture.net)

**Site** : [www.observatoire-culture.net](http://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, Martine Hamel

**Comité de rédaction** : Pascale Ancel / Karine Ballon / Françoise Benhamou / Luis Bonet / Marie-Christine Bordeaux / Biserka Cvjeticanin / François Deschamps / Aurélie Doulmet / Michèle Ferrier-Barbut / Bertrand Legendre / Cécile Martin / Raymonde Moulin / Philippe Mouillon / Bruno Péquignot / Jean-Pascal Quilès / Élisabeth

Renau / Ferdinand Richard / Guy Saez / Philippe Teillet / Emmanuel Wallon.

**Iconographie** : Alice-Anne Jeandel, Cécile Martin, Geert Van den Eede – Academie Anderlecht, Coll. MRDI-MDH, Marie Depré, Musée dauphinois, Opera Pagai, Gérard Paris-Clavel, Patrimoine culturel CG38, service culturel de Villeneuve-sur-Lot

**Conception graphique** : pixelis-corporate.fr

**Relecture et mise en page** : Cnossos

**Secrétariat de rédaction** : Lisa Pignot, Arthur Lezer, Aurélie Doulmet

**Ont collaboré à ce numéro** :

Annie Agopian / Elizabeth Auclair / Patricia Balletti / Serge Borrás / Danielle Bellini / Marie-Christine Bordeaux / Marie Camoin / Marie-Anne

Chambost / Olivier Cogne / Xavier Daverat / François Deschamps / Aurélie Doulmet / Jean-Claude Duclos / Martial Gabillard / Geneviève Goutouly-Paquin / Jean Guibal / Vincent Guillon / Sylvain Heyraud / Cyril Jaubert / Alice-Anne Jeandel / Alain Lefebvre / Pierre Le Quéau / Arthur Lezer / Françoise Liot / Nicolas Loubet / Cécile Martin / Colas Mauloubier / Marie-Madeleine Mervant-Roux / Sarah Montero / Philippe Mouillon / Kevin V. Mulcahy / Claude Paquin / Samuel Périgois / Jean-Paul Rathier / Jean-Pierre Saez / Theresa Schmitz / Mariette Sibertin-Blanc

**Fabrication** : Imprimerie du Pont de Claix

Tél. : 04 76 40 90 38

N°ISSN : 1165-2675

Dépôt légal, 3<sup>e</sup> trimestre 2012

L'association Observatoire des politiques culturelles est conventionnée avec le ministère de la Culture et de la Communication, la Région Rhône-Alpes, le Conseil Général de l'Isère, la Ville de Grenoble, l'Institut d'études politiques et l'Université Pierre-Mendès France de Grenoble.



muséographie. L'exemple du musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère Olivier Cogne / **De la désorientation** Philippe Mouillon / **Conduire à l'émancipation** « L'art est une turbulence, un éveilleur qui met en branle la pensée » Annie Agopian / « Nous sommes allés à l'opéra pour donner un spectacle ». Les productions participatives pour et avec le jeune public en Europe Theresa Schmitz / **Logique d'accessibilité et enjeux participatifs : l'exemple des Parcours de découvertes culturelles** Sarah Montero / **Un quartier au cœur du Théâtre** Patricia Balletti, Marie Camoin / **Les communautés émergentes de la culture scientifique et technique** Nicolas Loubet / **La participation des habitants dans les études commanditées** Geneviève Goutouly-Paquin, Claude Paquin / **Augustin Girard, un infatigable fonctionnaire-militant des politiques culturelles** François Deschamps, Alain Lefebvre / **René Rizzardo, héraut des politiques culturelles** Martial Gabillard / **Culture et développement durable : les pièges de la croissance néolibérale** Elizabeth Auclair / **L'art périlleux du décentrement** Emmanuel Wallon / **Les agences départementales au cœur de la vie culturelle territoriale. L'exemple de la Mission départementale de la Culture de l'Aveyron** Mariette Sibertin-Blanc, Cécile Martin, Samuel Périgois / **Les pratiques culturelles dans la communauté urbaine de Lille : la métropolisation en marche** Pierre Le Quéau, Vincent Guillon.



©

© Alice-Anne Jeandel

## DOSSIER SPÉCIAL

en partenariat avec :



22 €

N° 40 ÉTÉ 2012

Observatoire des politiques culturelles  
1, rue du Vieux Temple, 38000 Grenoble  
contact@observatoire-culture.net

Tél. 04 76 44 33 26

Fax 04 76 44 95 00

www.observatoire-culture.net