

N° 46 Automne 2015

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

Des digues pour la culture Jean-Pierre Saez / Liberté de création : Quelles menaces ? Quelles avancées ? Agnès Tricoire / Un projet culturel pour la ville de demain. L'exemple de Clermont-Ferrand Olivier Bianchi / L'évaluation de la Capitale européenne de la culture Marseille Provence 2013 : retour sur expériences Bertrand Collette, Sylvia Girel / Les enfants du 21^e siècle Sylvie Octobre / La longue et belle histoire de la création jeune public Cyrille Planson / Quelle liberté de création pour le théâtre jeune public ? Olivier Letellier / Le regard d'une psychologue sur la création pour l'enfance et la jeunesse François Fogel / En Scandinavie, un

Un dossier coordonné par L'ASSITEJ France et Lisa Pignot

**LES ENFANTS, LES JEUNES ET L'ART :
PERSPECTIVES INTERNATIONALES**

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

SOMMAIRE

ÉDITO (1 – 2)

p.1 : Jean-Pierre Saez

Des digues pour la culture

DÉBATS (3 – 11)

p.3 : Agnès Tricoire

Liberté de création : quelles menaces ? Quelles avancées ?

TRIBUNE (11 – 15)

p.11 : Olivier Bianchi

Un projet culturel pour la ville de demain. L'exemple de Clermont-Ferrand

OBSERVATION CULTURELLE EN RÉGION (16 – 20)

p.16 : Bertrand Collette, Sylvia Girel, Samuel Périgois

L'évaluation de la Capitale européenne de la culture Marseille

Provence 2013 : retour sur expériences

LES ENFANTS, LES JEUNES ET L'ART : PERSPECTIVES INTERNATIONALES

DOSSIER (21 – 76)

Dossier coordonné par l'ASSITEJ France
et Lisa Pignot

p.22 : Sylvie Octobre

Les enfants du 21^e siècle

p.27 : Cyrille Planson

**La longue et belle histoire de la création
jeune public**

p.31 : Olivier Letellier

**Quelle liberté de création pour le théâtre
jeune public ?**

p.35 : François Fogel

**Le regard d'une psychologue sur la création
pour l'enfance et la jeunesse**

p.39 : Joël Simon

En Scandinavie, un autre théâtre jeune public

p.43 : Lionel Arnaud

**Repenser le rôle et la place de la culture
dans les quartiers populaires : le projet
Expéditions à Rennes, Tarragone et Varsovie**

p.46 : Maïa Sert

**Un laboratoire de territoires créatifs pour
la jeunesse : La Fabrique de Dépaysement**

p.49 : Wolfgang Schneider

**L'éducation artistique et culturelle, mesure
de la place de l'enfant dans les sociétés**

p.53 : Kay Wuschek

**« L'Allemagne est passée du modèle
multiculturel à celui de l'interculturalité »**

p.57 : Vanessa Gaunel

Exil et migrations à travers la création

p.60 : Gustave Akakpo

**Que nous faut-il imaginer et expérimenter
dans la sphère jeune public en Afrique ?**

p.63 : Isabelle Hervouët

**Le Caire : le Ping Pong de Skappa ! &
associés**

p.66 : Pierre Le Quéau

**La WebTV des jeunes de la Cité de Dieu à Rio
de Janeiro**

p.69 : Grégory Vandaële

**Penser un projet artistique avec les enfants
et les artistes : nouvelle gouvernance.
L'exemple du Grand Bleu à Lille.**

p.73 : Geneviève Lefaire,

Cyrille Planson

La Belle Saison : et maintenant ?

BIBLIO (77 – 86)

p.77 : Nathalie Montoya

L'éducation artistique ou l'Eldorado des politiques culturelles

p.79 : Jeanne Drouet

Quels univers culturels pour les « digital natives » ?

p.80 : Jacques Barou

Le rôle de l'insécurité culturelle dans le malaise identitaire français

p.82 : Cécile Bonthonneau

La culture au prisme du genre

p.84 : Guy Saez

Quels liens entre musique et territoire ?

SYNTHÈSES D'ÉTUDES (87 – 93)

p.88 : Cécile Martin

Pratiquer la musique dans Démos : un projet éducatif global ?

DES DIGUES POUR LA CULTURE

Tandis que la loi NOTRe, dernier volet de la réforme de la décentralisation, consacre les droits culturels, la loi « Liberté de création, architecture et patrimoine », adoptée en première lecture à l'Assemblée nationale, pose en son premier article une affirmation essentielle : « la création artistique est libre ». Ces deux principes méritent mieux que des débats confus sur leur opportunité. Ils sont pertinents, primordiaux, opportuns et complémentaires. Suffiront-ils à endiguer la crise des politiques culturelles, le reflux de l'effort public, les signes de régression idéologique observés ici et là, l'affaissement de l'ambition politique pour la culture ?

La réforme réorganise les territoires, fait évoluer les rôles des collectivités de façon substantielle. Elle soulève des défis passionnants mais compliqués. Peut-il y avoir danger pour la culture dans ce contexte ? Oui, forcément si l'on n'y prend garde. Mais l'essentiel résidera dans le maintien d'une volonté politique pour la culture. Comme ce fut le cas avec les réformes précédentes, celle-ci met peu l'accent sur le sujet culturel. Mais, en creux, plusieurs dispositions législatives impacteront la culture.

Compétence partagée

De l'avis général, la clause générale de compétence a joué un rôle majeur dans l'émancipation culturelle des collectivités territoriales. Elle est aujourd'hui supprimée par la loi NOTRe pour les Départements et les Régions après une valse-hésitation dont on fera ici l'économie des épisodes. Est-ce aujourd'hui un point de débat essentiel au regard des intérêts de la culture ? Cela n'est pas certain. La loi instaure un principe de compétence partagée qui concerne la culture, le sport et le tourisme. On peut considérer qu'il s'agit d'une forme d'exception législative à la suppression de la clause générale de compétence. Demandons-nous alors si cela protège l'implication des collectivités territoriales dans la culture ? Pas vraiment non plus. Celle-ci dépendra de toute façon de l'ambition et des moyens de chaque collectivité d'une part, de la qualité de leur coopération ainsi que de la préservation d'un partenariat actif avec l'État. Pour ma part, j'étais favorable à une compétence culturelle, obligatoire, partagée et non fléchée. Pourquoi alors eut-il été pertinent de mentionner son caractère obligatoire ? Pour disposer d'un principe moral opposable. Certes, la digue aurait été fragile mais en l'articulant avec la reconnaissance des droits culturels et de la liberté de création, elle aurait constitué un outil supplémentaire de dialogue et de négociation pour les acteurs culturels et les élus.

De même, il ne paraît pas utile de s'arc-bouter sur l'absence de Conférence territoriale d'action publique – destinée à faire travailler ensemble les collectivités dans chaque région – spécifique à la culture, car rien n'empêche d'instituer informellement un organe équivalent. Par ailleurs, la confirmation de la réorganisation des DRAC au regard de la nouvelle carte des Régions tempère pour l'instant les craintes d'une moindre présence de l'État dans les territoires. De plus, compte tenu de la situation budgétaire et de la complexité de mise en œuvre de la réforme, il n'est pas certain que les Régions se précipitent pour demander à l'État de bénéficier d'une délégation de compétences en matière culturelle sauf de façon ciblée (c'est-à-dire d'exercer une responsabilité assumée jusque-là par l'État dans le cadre d'un contrat en principe provisoire).

On le sait, cette réforme a pour objet principal de donner un rôle plus large aux Régions et aux Métropoles ainsi que de réorganiser et de dynamiser l'intercommunalité. Ce pourrait être une opportunité pour la culture après le premier âge de l'intercommunalité culturelle – les années 2000 – où l'on a vu (pas toujours) se développer des compétences culturelles communautaires à géométrie très variable mais peu, en réalité, de politiques culturelles d'agglomération.

Certains acteurs pensent que les Métropoles vont devenir le fer de lance de politiques culturelles territoriales et ce, de par la loi. Mais leur obligation en la matière n'ira pas au-delà de l'intérêt culturel communautaire qu'elles sont appelées à définir par devers elles. En ce qui concerne plus généralement l'intercommunalité, elle ne représente plus une manne supplémentaire directe en termes budgétaires pour la culture car les transferts de responsabilité se négocient au regard des transferts de charge. On peut néanmoins espérer des évolutions pour que s'articulent territoires de projet, territoires de vie et territoires culturels. Mais pas de révolution. Fait relativement nouveau dans ce débat : les acteurs culturels commencent à se mobiliser en force de proposition pour faire bouger les lignes. Faudra-t-il attendre l'élection au suffrage universel direct des élus communautaires pour voir la donne culturelle changer à ce niveau ?

Garantir les droits culturels et la liberté de création

En définitive, la reconnaissance des droits culturels constitue la disposition la plus importante des lois de décentralisation pour la culture. Les parlementaires ont finalement trouvé une base d'accord pour adopter cette idée : « La responsabilité en matière culturelle est exercée conjointement par les collectivités territoriales et l'État dans le respect des droits culturels énoncés par la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles ». Si la reconnaissance de ces droits correspond à une suite logique de la position de la France par rapport à son discours sur la diversité culturelle à l'UNESCO, certains acteurs ont exprimé la crainte que ce principe introduise une forme de relativisme dans la conception des politiques culturelles, là où d'autres estiment qu'il représente une garantie démocratique en faisant plus de place à la reconnaissance des personnes et de leurs identités.

Mais si on élargissait le débat, on pourrait plutôt considérer que ce principe, qui mérite incontestablement d'être encore précisé, qui relève plus d'un discours philosophique que réglementaire, renforce tout de même l'idée de politique culturelle et constituera un élément de sa défense, au même titre que la loi sur la liberté de création qui indique, en somme, que la création artistique est un droit culturel. En ces temps de régression idéologique, un tel discours a également tout son sens.

La réforme n'indique aucune direction pour la culture. Comment être certain de l'avenir (de la fin annoncée) des Départements ? Si certains résistent à la décrue, comment ne pas voir en même temps le délitement des politiques culturelles de nombre d'entre eux ? De nombreuses villes sont entrées dans une spirale de reflux quant à leur effort culturel. Qu'en sera-t-il demain des Régions ? Le ministère de la Culture annonce la poursuite d'un redressement de son effort en sus du dispositif des pactes. On ne peut que s'en réjouir. Mais la question culturelle est aujourd'hui posée à la nation toute entière et à l'ensemble de la politique territoriale de l'État. On peut cependant observer des situations positives. Des villes réorganisent leurs politiques en contenant l'impact de leur réforme par rapport à leur engagement culturel. Les professionnels font preuve d'initiative pour faire évoluer leur économie.

Une phase d'invention – qui sera aussi une phase dangereuse – s'ouvre à présent. Dangereuse, si la seule question budgétaire constituait l'alpha et l'oméga de la mise en œuvre de la réforme. La période à venir devrait conduire à définir de nouveaux projets de territoire, renforcer les logiques de réseau, relancer des dynamiques artistiques et culturelles perturbées ces dernières années par les incertitudes des politiques publiques et par certains signes de remise en cause de projets artistiques ou culturels qui masquent le désir populiste sous l'argument populaire. Il y a du pain sur la planche pour refonder un esprit de service public culturel dans un contexte de mutation de la culture sous l'effet de l'extension de la loi du marché, de la révolution numérique et de l'appauvrissement d'un rêve partagé pour la culture.

Jean-Pierre Saez

LIBERTÉ DE CRÉATION : QUELLES MENACES ? QUELLES AVANCÉES ?

Entretien avec **Agnès Tricoire**
Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Comment se porte la liberté de création ? Qui doit juger les œuvres d'art et selon quels critères ? En quoi la liberté de création se distingue-t-elle de la liberté d'expression ? L'œuvre d'art doit-elle être considérée juridiquement comme une expression spécifique, autonome, ou doit-elle s'assujettir aux normes morales, politiques ou religieuses ? À l'heure où les députés ont souhaité inscrire la liberté de création artistique dans la loi, Agnès Tricoire revient dans cet interview sur les avancées législatives en ce domaine, mais aussi sur le travail de fond et de vigilance mené, depuis plus de dix ans, par l'Observatoire de la liberté de création au sein de la Ligue des droits de l'Homme pour « protéger la liberté de l'artiste contre l'arbitraire de tous les pouvoirs, publics ou privés ».

L'Observatoire – Vous êtes la Déléguée de l'Observatoire de la liberté de création de la Ligue des droits de l'Homme, pouvez-vous nous expliquer ce qui a motivé sa création ?

Agnès Tricoire – L'Observatoire de la liberté de création (anciennement intitulé Observatoire de la liberté d'expression en matière de création) a été créé en 2002, sous l'égide de la Ligue des droits de l'Homme (LDH), à une époque où des affaires importantes de censure et de répression des œuvres faisaient leur réapparition. Par exemple, dans la littérature (le roman de Nicolas Jones-Gorlin, *Rose Bonbon*), l'art contemporain (l'exposition *Présumés innocents* au CAPC de Bordeaux, poursuivie des années durant par une association chargée de rechercher les enfants disparus) et, un peu plus tard, le cinéma (notamment autour du film *Baise-moi*, de Virginie

Despentes et de Coralie Trinh Thi qui fut à un moment donné retiré des écrans suite à une décision du Conseil d'État et qui pu être finalement diffusé après rétablissement d'un décret d'interdiction aux moins de 18 ans). Mais il faut remonter quelques années en arrière pour expliquer pleinement cette démarche qui a conduit à la création de cet Observatoire et ce qui motive aujourd'hui son action, au regard notamment de l'actualité très forte de la liberté de création sur un plan légal.

En 1995, j'ai défendu, en tant qu'avocate, un artiste censuré à Carpentras : Jean-Marc Bustamante. C'était la première fois que j'étais confrontée à la censure d'un artiste par une municipalité. La Ville de Carpentras avait invité Bustamante à faire une installation dans une chapelle désaffectée qui ne servait plus au culte depuis 1926. À

la suite des élections municipales, la Ville censure l'exposition alors même que nous étions dans une période de tensions très fortes à Carpentras suite à la profanation des tombes juives du cimetière sans que les coupables aient pu être identifiés. Quel était le motif de cette censure ? L'installation de Bustamante était constituée d'un plateau de camion semi-remorque placé au milieu de la chapelle, entouré de grandes photos de cyprès accrochées aux murs et de petits miroirs disposés entre les arbres qui reflétaient l'élément central. C'est ce semi-remorque qui a été jugé offensant pour la religion (autrement dit « blasphématoire », même si personne n'a utilisé ce terme-là) et il a été proposé à l'artiste de faire son exposition... dans un gymnase ! Un procès a donc été engagé contre la Ville. Procès qui a été gagné à Marseille devant le Tribunal administratif, lequel a énoncé quelque

“Quelles raisons pouvons-nous identifier qui permettraient de ménager à la création un espace particulier de liberté ? Comment faire pour singulariser la création dans le champ de la liberté d’expression ?”

chose de tout à fait important : le fait de considérer que le public n’est pas apte à voir une œuvre cause un préjudice à l’honneur de l’artiste. L’un des élus auteurs de la censure était André Bonnet, qui fait désormais profession de censeur avec son association Promouvoir. Il avait déclaré dans le journal *Le Monde* que l’œuvre en question n’était pas de l’art !

Ainsi que l’illustre cet exemple, les juges sont du côté de l’artiste censuré, dans un certain nombre de cas, c’est-à-dire quand il n’a enfreint aucune loi et qu’il s’agit d’une décision politique fondée sur un motif qui n’est pas prévu par la loi.

Il m’est donc arrivé de nombreuses fois, en tant qu’avocate, de plaider pour des artistes censurés mais j’ai vite constaté que, face à la démultiplication des cas de censure, cela ne suffisait pas. J’ai alors proposé à la Ligue des droits de l’Homme (LDH) de constituer un groupe consacré exclusivement à la censure des artistes ou des auteurs, et non à la censure de la liberté d’expression en général. Il a donc fallu définir notre champ d’action. Or, la seule liberté qui figurait à l’époque dans la plupart des textes de loi était la liberté d’expression. C’est pourquoi l’Observatoire s’est d’abord appelé Observatoire de la liberté d’expression en matière de création. Dès le départ, des personnalités du monde de la culture ainsi que des organisations partenaires nous ont rejoints (ainsi les critiques d’art d’AICA France) et il y a actuellement 15 organisations représentées au sein de l’Observatoire : la Ligue de

l’enseignement ; pour le spectacle vivant, le SYNDEAC et le SNSP, la Fédération des arts de la rue, le syndicat SFA ; pour la littérature, la Société des Gens de Lettres, et la Fédération des Salons et Fêtes du Livre de jeunesse ; pour le cinéma, l’ARP, la SRF, ACID et ADDOC ; pour l’art, les professionnels de l’art contemporain (CIPAC), les galeristes (CGPA) et le syndicat Snap CGT. Entre organisations et personnalités, nous représentons donc de façon éclectique tous les genres d’art (sauf la musique, ce qui ne saurait tarder) et chacun est solidaire des autres, nonobstant la spécificité de son champ d’action.

L’Observatoire – Quels sont vos moyens d’action pour lutter contre la censure à l’égard de la liberté de création ?

A. T. – Notre premier travail a été de nous accorder sur l’écriture d’un Manifeste¹. Le simple fait de se mettre autour d’une table pour se trouver un langage commun – nous avons tous des professions extrêmement différentes : philosophes, artistes, critiques, producteurs, auteurs, etc. – nous a pris un certain temps. Nous avons, par exemple, passé quelques séances sur le mot « représentation » parce qu’il ne signifie absolument pas la même chose pour un philosophe ou pour un technicien du spectacle. Il nous a donc fallu un an pour rédiger un texte assez court présentant ce que nous voulions défendre, parce qu’il fallait identifier l’objet : qu’est-ce que la création ? Quelles raisons pouvons-nous identifier qui permettraient de ménager à la création un espace particulier de

liberté ? Comment faire pour singulariser la création dans le champ de la liberté d’expression ? Avec ce postulat de départ qui était le nôtre : une œuvre se distingue d’un discours argumentatif. Il y a quelque chose de particulier dans l’œuvre, dans ce qui se dit, qui ne peut pas être confondu avec un discours lambda, un discours collectif ou communicationnel. Ce premier travail fut tout à fait passionnant, et si nous avons retenu le critère de la fiction, nous avons surtout décidé de ne pas nous figer sur une position, et d’examiner, de façon souple, tous les cas qui nous seraient présentés de façon spécifique pour réfléchir tous ensemble aux questions posées. Elles se renouvellent sans cesse et nous n’avons pas le temps de nous ennuyer.

Notre second travail – tout aussi passionnant – consista à identifier, dans la loi, tout ce qui peut inquiéter, limiter, entamer sérieusement, voire totalement brider la liberté d’un auteur. Ce qui n’est pas simple parce que ces « endroits législatifs » sont extrêmement épars, notamment entre le droit public et le droit civil. En droit public, il y a cette fameuse notion de « trouble à l’ordre public » qui sert de prétexte à beaucoup d’interdictions. Nous en avons eu un exemple récent à travers l’interdiction du spectacle de Dieudonné. Interdiction à propos de laquelle je me suis déjà exprimée publiquement car, selon moi, la méthode n’était pas la bonne pour engager ce bras de fer. Ces mesures d’interdiction préalable sont problématiques d’un point de vue juridique (c’est une porte

ouverte pour dire « si on interdit ceci, alors pourquoi pas cela ? ») et elles sont surtout contre-productives sur le plan de l'efficacité politique.

Le droit administratif ne permet pas la « censure a priori », qui est le fait de donner ou non l'autorisation à une œuvre d'être dans l'espace public. Le cinéma est aujourd'hui le seul domaine artistique où subsiste encore une censure a priori et où l'on observe depuis quelques années un durcissement des décisions prises par la Commission de classification des films ou par le Conseil d'État. Il faut savoir que le Conseil d'État est aujourd'hui systématiquement saisi par l'association Promouvoir, dirigée par André Bonnet, autrefois élu à la Culture à la Ville de Carpentras. Cette association proche de l'extrême-droite fait la pluie et le beau temps sur la jurisprudence du Conseil d'État, depuis sa constitution en 1995, ce qui est très inquiétant... Cela montre *in fine* qu'un individu solitaire, en association avec quelques amis, est en capacité de faire évoluer la jurisprudence du Conseil d'État dans un sens de plus en plus répressif. Or, il y a encore vingt ans, les tribunaux étaient très réticents à l'idée de donner raison à des associations qui ne représentent qu'elles-mêmes ; en particulier le juge judiciaire – plus que le juge administratif.

Ce fut notamment le cas avec l'association AGRIF (autre association proche de l'extrême droite) qui agissait régulièrement contre des livres ou des films et qui perdait, jusqu'à récemment, tous ses procès. Mais, dernièrement, elle a gagné devant le Tribunal de Grande Instance de Metz à l'encontre d'une exposition présentée par le FRAC Lorraine. L'exposition intitulée *l'Infamille, you are my mirror*, de l'artiste Éric Pougeau, se proposait d'explorer le versant obscur de l'institution familiale. Elle consistait en une série de trente-trois petits tableaux calligraphiés affichés au mur, évoquant plus ou moins le petit mot ou le post-it que des parents peuvent laisser à leurs enfants sur le frigo quand ils ne sont pas encore rentrés du travail, mais ces petits mots étaient formulés par

l'artiste de façon à mélanger tendresse et brutalité. Par exemple : « Les enfants, nous allons faire de vous nos esclaves. Vous êtes notre chair et notre sang. À plus tard. Papa et Maman ». Ces textes ont été considérés comme une violation de la loi pénale, en référence à l'article 227-24² qui considère comme une infraction tout message à caractère pornographique, violent ou de nature à porter atteinte à la dignité humaine dès lors qu'il est susceptible d'être vu ou perçu par un mineur.

Nous le voyons, cet article 227-24, appliqué littéralement, pourrait servir d'appui à une répression tous azimuts : ce qui pourrait revenir, *in fine*, à contrôler très étroitement Internet ou la télévision, à vider les bibliothèques et les vidéothèques, ou encore à interdire la plupart des spectacles. C'est ainsi que les textes de Pougeau, à cause de leur violence, ont été considérés comme une atteinte aux mineurs. Le FRAC a été condamné pénalement pour cette exposition qui ne montrait strictement rien, si ce n'est des textes qui ont fait l'objet d'une interprétation judiciaire littérale, alors qu'à l'évidence ils ne l'étaient pas. Cette violence condamnée était métaphorique et ironique, abordant de façon efficace ce qui porte atteinte aux mineurs dans

la vraie vie, à savoir que – et les avocats pénalistes le savent bien – c'est dans les familles que se passent les pires horreurs contre les enfants. Apparemment, à Metz, le tribunal a considéré qu'un artiste n'avait pas le droit d'évoquer ce problème et c'est consternant.

L'Observatoire – Quelles leçons tirez-vous de ces exemples ?

A. T. – Ils montrent tout simplement à quel point la liberté de création est menacée. Les associations intégristes ont le vent en poupe, elles obtiennent de plus en plus de succès devant les tribunaux. Et contrairement à ce que l'on pourrait croire, les événements tragiques de janvier 2015, avec l'attentat de *Charlie Hebdo*, ont eu des conséquences qui vont à rebours de ce qui s'est dit publiquement à ce moment-là. On constate que de plus en plus de structures ont peur de montrer des œuvres qui critiquent la religion musulmane et en particulier la place de la femme dans l'Islam. Depuis ces événements, il y a eu un certain nombre de demandes de retrait d'œuvres. On peut citer, par exemple, l'œuvre vidéo de Mounir Fatmi intitulée *Sleep no more* qui avait été commandée par le Centre d'art La Villa Tamaris (La Seyne-sur-Mer) en novembre 2014 puis décommandée en février 2015 suite

“Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les événements tragiques de janvier 2015, avec l'attentat de *Charlie Hebdo*, ont eu des conséquences qui vont à rebours de ce qui s'est dit publiquement à ce moment-là. [...] Depuis ces événements, il y a eu un certain nombre de demandes de retrait d'œuvres.”

“La censure prive les citoyens de leur capacité de juger par eux-mêmes : elle les infantilise.

Et elle se révèle souvent ridicule, car les craintes sont généralement sans fondements.”

aux attentats. Sur cette vidéo, on voit l'écrivain Salman Rushdie dormir. Mais, bien évidemment, il y a aussi, dans cette vidéo-hommage extrêmement puissante, tout ce que l'on peut projeter soi-même comme représentations en voyant cet homme, menacé de mort pour ce qu'il a écrit, dormir paisiblement. Or, cette œuvre a été décommandée par le Centre d'art de Tamaris, ce qui est une censure, et c'est la troisième fois que cela arrive à cet artiste... Mounir Fatmi, cette fois, a choisi de s'exprimer publiquement pour le faire savoir. La direction du centre d'art s'est alors retournée contre lui en l'accusant d'être fautif. Au-delà de cette histoire, ce qui est malheureusement récurrent c'est que les artistes n'osent pas protester contre ce qui leur est fait, et c'est insupportable ! On considère que l'artiste a toujours tort et on le fait savoir publiquement contre lui. Dans le cas de Mounir Fatmi, on lui a reproché de ne pas avoir accepté de retirer cette œuvre pour en présenter une autre. L'artiste, quant à lui, n'a pas souhaité saisir la justice mais a simplement fait savoir que c'est cette œuvre-là que lui avait commandé spécifiquement le centre d'art et qu'il n'avait aucune raison d'en proposer une autre... Que pouvions-nous faire pour l'aider ? Notre Observatoire a pris attache avec le directeur du centre d'art pour tenter d'infléchir sa décision, sans succès. Même si cela pointe nos propres limites, à tout le moins, le fait que nous intervenions publiquement montre à ceux qui sont tentés par la censure que nous nous interposerons publiquement et ferons savoir ce qu'ils tentent de dissimuler. Si nous interpellons les censeurs sur les conséquences que peuvent avoir leurs actes, et s'il n'est pas toujours évident de leur faire entendre raison, nous rappelons sans relâche que si les œuvres posent questions, c'est dans le débat que ces questions doivent être abordées. La censure prive les citoyens de leur capacité de juger par eux-mêmes : elle les infantilise. Et elle se révèle souvent ridicule, car les craintes sont généralement sans fondements. La censure est trop souvent liée à la peur, mauvaise conseillère.

L'Observatoire – Comment situer les censeurs sur l'échiquier politique ou idéologique ?

A. T. – La censure ne provient pas uniquement des intégristes ou des partis d'extrême droite, même si elle se manifeste le plus souvent de ce côté-là. Les censeurs viennent de tous les courants politiques, dès lors que les élus ne font pas confiance à l'intelligence de leurs électeurs. Nous avons eu, par exemple, maille à partir avec le président du Conseil général de la Somme (PS) qui avait annulé une exposition à la bibliothèque départementale, intitulée *Pour adultes seulement : quand les illustrateurs de jeunesse dessinent pour les grands*, considérant que les œuvres exposées posaient problème du point de vue de la dignité de la femme. Pourtant, toutes ces œuvres étaient parfaitement « visibles ». Il fallait vraiment avoir peur de son ombre pour ne pas vouloir les montrer ! Le Barreau d'Amiens a d'ailleurs fait un très beau geste en accueillant l'exposition, malgré la consternation des bibliothécaires qui avaient été privés de leur exposition...

L'Observatoire – Quelles sont les avancées législatives concernant ces menaces qui pèsent sur la liberté de création ou la liberté d'expression ? Que pensez-vous du projet de loi « liberté de création, architecture et patrimoine » qui vient d'être adopté en première lecture par l'Assemblée nationale ?

A. T. - Le Manifeste que nous avons publié en 2003 avait pour objet de demander un certain nombre de modifications législatives. L'une d'entre elles a été obtenue suite à la condamnation de la France par la Cour européenne des droits de l'Homme (CEDH). Nous avons obtenu, dans la loi sur la presse, le retrait de l'article permettant la condamnation pour offense à un chef d'État étranger. Cela ne concernait donc pas directement la liberté de création mais plutôt la liberté d'expression.

Tous les autres dispositifs sont toujours en place et ils ont même été plutôt renforcés. La loi sur la liberté de création – qui porte

d'ailleurs la mention « liberté de création » dans son titre – vient d'être adoptée en première lecture par l'Assemblée nationale. Il faut rappeler que cette notion de « liberté de création » s'est structurée à partir de la liberté d'expression et a été élaborée par les tribunaux. Nous avons contribué à son élaboration, puisque les tribunaux ont puisé dans les travaux de l'Observatoire pour justifier un certain nombre de décisions de non-condamnation sur le plan pénal. Ce qui est très satisfaisant. Mais d'un tribunal à l'autre, les positions peuvent changer, et il y a besoin qu'un principe législatif consacre la liberté de création en tant que telle.

Nous militons donc pour que le principe de liberté de création et de diffusion des œuvres soit aujourd'hui reconnu comme étant une entité particulière dans le champ de la liberté d'expression. Nous avons eu connaissance, il y a deux ans, d'une première mouture de ce projet qu'avait fait circuler le ministère de la Culture et de la Communication et dans laquelle figurait un article 1^{er} sur la liberté de création. C'était un article assez long qui abordait des points fondamentaux.

Cette première version avait notamment été alimentée par la jurisprudence assez fournie émanant de la Cour européenne des droits de l'Homme (CEDH), qui rattache également la liberté de création à la liberté d'expression. La CEDH a été saisie de nombreux cas touchant à des contestations de condamnations d'écrivains, de plasticiens, etc., pour des raisons fort différentes (protection de l'enfance, religion, propos politiques, etc.) et sa jurisprudence nourrit la jurisprudence française. En effet, la Cour essaie de préserver le principe de la liberté de création mais elle se heurte à nombre d'exceptions qui se recoupent avec celles que nous connaissons dans notre ordre juridique interne, à savoir : l'ordre public, la protection de l'enfance, la protection des mœurs, la protection de la morale (alors que nous n'avons plus le délit d'outrage aux bonnes mœurs dans notre code pénal), la protection des droits d'auteur (qui est également en train

d'évoluer), etc. La Cour effectue donc un incessant travail d'équilibre et de balance quand il y a conflit entre des droits et des libertés parfois contradictoires. De fait, sa jurisprudence a beaucoup évolué. Elle avait plutôt tendance à valider les interdictions diverses des pays, évitant ainsi d'intervenir sur des concepts tels que la morale ou le délit de blasphème qui ne font pas l'objet d'une unification entre les pays. Le délit de blasphème existe, par exemple, en Autriche ou en Angleterre et ces deux pays ont le droit de condamner pour outrage. Or, quand il s'est agi de vérifier ce que faisait la Turquie – qui envoie assez promptement ses poètes en prison pour outrage ou délit de blasphème – la Cour européenne s'est alors rendu compte que sa jurisprudence était à revoir et qu'il fallait passer à la vitesse supérieure en termes de libertés. La lecture des arrêts de la Cour européenne est donc passionnante parce qu'elle nous révèle, par la publication des opinions des juges, qui peuvent être concordantes ou dissidentes de l'arrêt, quelque chose que nous ne connaissons pas en droit français, car c'est très anglo-saxon, à savoir les points de divergence entre les juges. Or il n'y a pas d'accord entre les juges sur la question de savoir s'il faut tenir compte de la spécificité d'une œuvre pour la juger au regard de toutes les normes qui s'appliquent, généralement, au discours sur la liberté de création. C'est au contraire un sujet fortement débattu avec des majorités fluctuantes et des décisions souvent remises en cause.

L'article 1^{er} du projet de loi sur la liberté de création, dans sa première version, rattachait la liberté de création à une assertion que l'on retrouve dans beaucoup d'arrêts de la CEDH : « les idées peuvent librement choquer, déranger, etc. ». Or ce qui est compliqué, c'est cette assimilation de l'œuvre à l'idée. C'est un principe évidemment très précieux pour défendre la liberté d'expression. Le projet de loi proposé au Parlement s'est réduit au haïku suivant : « la création artistique est libre... » ! Ce dont je me réjouis puisqu'il y a dix ans, j'ai coordonné un ouvrage intitulé *La création est-elle libre ?* J'ai donc enfin une réponse... !

Il va sans dire qu'il est important d'affirmer ce principe mais j'émetts toutefois quelques réserves. Tout d'abord, cette phrase est directement inspirée de l'article 1^{er} de la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse qui stipule que « l'imprimerie et la librairie sont libres ». À cette différence près que la loi sur la liberté de la presse est une et entière. Elle présente l'ensemble des exceptions à ce principe de liberté dans un texte cohérent, commun, dans lequel les exceptions sont strictement encadrées, notamment sur le plan procédural – faire un procès à un journal est une procédure extrêmement longue et compliquée – et ce, parce que l'on décide de favoriser la protection du principe de liberté plutôt que les atteintes. Ce qui est une vraie décision politique. Par ailleurs, l'ensemble de ces exceptions est bien défini, notamment par la jurisprudence. On peut se faire une idée assez complète, en lisant la loi sur la liberté de la presse et la jurisprudence rendue sous son visa, de ce qui est permis ou non. Cela permet d'anticiper, en tant que justiciable, sur ce que l'on peut faire ou ne pas faire. La difficulté avec l'article 1^{er} du projet de loi « liberté de création, architecture et patrimoine » est qu'il n'est pas suffisamment encadré. Ce qui justifie pleinement le travail qu'a effectué notre Observatoire pour aller rechercher toutes les lois qui concernent la censure ou la répression de l'œuvre. On peut citer, par exemple : la loi de 1949, qui est toujours en vigueur, portant sur la protection de la jeunesse et qui s'applique à la littérature ; le code du cinéma, modifié en 2009 par ordonnance, qui admet la censure non seulement au nom de la protection de l'enfance mais aussi de la protection de la dignité humaine – notion extrêmement délicate puisqu'elle n'est pas définie de la même façon par tous et qu'on peut lui rattacher beaucoup de choses qui relèvent de la morale, de la religion, etc. – ; le fait qu'il y ait des articles dans le droit pénal de façon éparse qui sont susceptibles de s'appliquer à une œuvre (articles 227-23, 227-24) ; ou encore le fait que la loi sur la liberté de la presse elle-même est susceptible de s'appliquer à une œuvre, etc. Tout cela constitue un ensemble extrêmement diffus et disparate, sans que l'appareil soit complet.

L'Observatoire – À vous entendre, on pourrait relever ce paradoxe : l'article 1^{er} de ce projet de loi est généreux dans sa formulation mais il n'en dit pas assez pour être suffisamment protecteur de la liberté de création ?

A. T. – C'est la raison pour laquelle l'Observatoire de la liberté de création a demandé au Gouvernement d'ajouter la liberté de diffusion des œuvres dans le texte. Nous avons été partiellement entendus. Le Gouvernement a refusé de modifier l'article 1^{er} mais a précisé clairement et à plusieurs reprises que la liberté de création comprendra la liberté de diffusion des œuvres. Et la liberté de diffusion a été ajoutée, à l'initiative du Gouvernement, pour répondre à notre demande, dans l'article 2 visant les politiques culturelles de l'État et des collectivités territoriales. C'est bien mais ce n'est pas suffisant, et nous continuerons à demander au Sénat la modification explicite de l'article 1^{er}, appliquant l'adage de Boileau selon lequel ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. Dans la loi sur la liberté de la presse, ainsi que je l'ai rappelé, il y a un principe et des exceptions. Dans le projet de loi qui nous préoccupe, il y a le principe mais les exceptions sont ailleurs. Il faut donc que le principe soit affirmé de façon claire et explicite.

Il est important de se souvenir que l'article 227-24, qui est maintenant une cheville ouvrière de la répression du discours, voire de la censure a priori pour le cinéma, a été voté de façon transpartisan sans anticiper les conséquences que pouvait avoir ce texte sur les œuvres.

Il serait donc important aujourd'hui que nous prenions ce temps pour faire un arrêt sur image afin d'avoir une réflexion sur la question de la liberté de création, y compris une réflexion citoyenne. C'est ce que dit la Cour européenne des droits de l'Homme, et cela recoupe l'une des préoccupations principales de l'Observatoire de la liberté de création : si les œuvres posent des questions provocatrices ou qui font débat, c'est le fondement de la démocratie que de le leur permettre. On doit pouvoir discuter

“Si les œuvres posent des questions provocatrices ou qui font débat, c’est le fondement de la démocratie que de le leur permettre.”

entre nous, invalider ou ne pas invalider une œuvre parce que ce qu’elle dit (ou ne dit pas) nous convient ou pas. Mais on ne peut pas juger pour les autres. C’est le point le plus délicat dans l’exercice du censeur et dans l’exercice du juge qui valide la décision du censeur. Citons, à ce titre, un dernier exemple, avec la décision de la Commission de classification des films pour le film de Gaspar Noé, *Love*. Cette affaire a connu plusieurs rebondissements et de nombreux allers-retours entre la Commission de classification des films, le ministre de la Culture et le tribunal pour parvenir à statuer entre une interdiction aux moins de 16 ans et une interdiction aux moins de 18 ans. Finalement, le Tribunal Administratif de Paris a donné une réponse positive à l’association Promouvoir qui l’avait saisi pour faire interdire *Love* aux mineurs. Or, je rappelle que la majorité sexuelle en France est légalement fixée à l’âge de 15 ans. Cette interdiction signifie donc que l’on interdit aux jeunes, qui ont entre 15 et 18 ans, de voir ce qu’ils ont le droit de faire, dans un film qui a pour propos la vie sexuelle d’adolescents, au prétexte de protéger les mineurs. Ce qui est tout à fait ridicule ! À côté de cela, notre société a banni toute discussion sur la pornographie qui est hors de tout débat citoyen ou de toute critique, alors qu’elle repose en grande partie sur des

préjugés sexistes et montre parfois une violence insoutenable imposée aux actrices. Pourtant, la pornographie existe. Elle est regardée et les enfants y ont accès sur Internet, qu’on le veuille ou non. Aller voir ce qui s’y passe, apprendre à décrypter ses codes, avoir un discours critique sur elle paraît donc essentiel. Cela semble bien plus important que d’interdire *Love* aux moins de 18 ans. À cet égard, le Gouvernement a lancé une réflexion, qui s’impose, sur la classification des films et l’Observatoire de la liberté de création espère y être entendu.

L’Observatoire – La question de la censure dans un pays tel que les États-Unis nous permet-elle de mettre en perspective ce qui se passe actuellement en France ?

A. T. – Il y a quelques années, il était à la mode de dire qu’en France la liberté d’expression devrait être totale et que la loi avait tort de réprimer le discours, en prenant comme référence les États-Unis. Or que se passe-t-il aux États-Unis ? Il n’y a absolument pas – contrairement à ce que l’on peut croire – de liberté totale du discours. Certes, il existe un amendement (article 1^{er} de la Constitution) qui affirme le principe du « freedom of speech » mais, le discours obscène, lui, n’est pas considéré comme du discours. Il ne bénéficie donc

d’aucune liberté, alors que le discours raciste relève, lui, du premier amendement. Cette belle hypocrisie explique que, très souvent, les œuvres soient censurées aux États-Unis, de façon beaucoup plus sévère qu’en France. Il existe d’ailleurs un équivalent de notre Observatoire aux États-Unis, le National Coalition Against Censorship, qui ne manque pas de travail ! Elle bénéficie de dix salariés alors que l’activité de l’Observatoire de la liberté de création repose sur le bénévolat, sans autres moyens (à ce jour) que ceux assumés par la LDH.

L’Observatoire, du fait de sa longévité, de son action et de son fonctionnement, est considéré comme un modèle et utilisé comme tel dans les formations de la plateforme européenne Arts Rights Justice. Le rapport des Nations Unies de 2013 sur la liberté artistique, premier rapport sur ce thème, nous cite également comme exemple car il n’y a pas d’équivalent en Europe d’un tel suivi et d’une médiation qui s’avèrent absolument nécessaires. L’intervention de l’Observatoire est de plus en plus sollicitée en France et ailleurs car, en Europe, nous sommes seuls à faire ce travail. Nous sommes tous confrontés aux mêmes difficultés face à un certain nombre de représentations considérées comme problématiques. La réponse se situe dans la liberté, le débat et l’accompagnement.

Entretien avec **Agnès Tricoire**
Avocate au Barreau de Paris
Déléguée de l’Observatoire de la liberté de création
de la Ligue des droits de l’Homme

Propos recueillis par **Lisa Pignot**
Rédactrice en chef

Liberté de création : quelles menaces ? Quelles avancées ?

NOTES

1– Manifeste en consultation sur le site de la Ligue des droits de l’Homme : <http://www.ldh-france.org/Le-manifeste-de-l-Observatoire-de/>

2– <http://www.legifrance.gouv.fr>

CYCLE NATIONAL 2016 : INVENTER LES TERRITOIRES CULTURELS DE DEMAIN

4 modules de 4 à 5 jours en France
et en Europe d'avril à novembre 2016 :
Grenoble, Bruxelles, Berlin



Objectifs :

- ▶ Maîtriser les enjeux culturels contemporains pour réfléchir au sens que l'on donne à son action
- ▶ Comprendre les risques et les opportunités des évolutions sociales, politiques, économiques et culturelles pour mieux adapter son positionnement
- ▶ S'approprier les nouvelles approches de l'intervention artistique et culturelle en France et à l'étranger
- ▶ Illustrer ces tendances à travers la discussion de cas concrets et de bonnes pratiques
- ▶ Nourrir une vision stratégique, opérationnelle et transversale
- ▶ Être force de proposition pour contribuer à l'innovation culturelle des territoires
- ▶ Acquérir des méthodes de travail collaboratif
- ▶ Élaborer des scénarios de projets, de politiques, de dispositifs...

Recrutement en cours

Dossier de candidature disponible en ligne :
www.observatoire-culture.net
ou sur demande :
formations@observatoire-culture.net

Date limite de candidature : 12 février 2016

UN PROJET CULTUREL POUR LA VILLE DE DEMAIN

L'EXEMPLE DE CLERMONT-FERRAND

Olivier Bianchi, Maire de Clermont-Ferrand
Propos recueillis par **Élisabeth Renau** et **Jean-Pierre Saez**

Olivier Bianchi, Maire de Clermont-Ferrand, place la question culturelle au cœur de son mandat comme un levier de développement du territoire, de renforcement du lien social et d'innovation. Contrairement à d'autres villes, dans un contexte économique difficile, Clermont-Ferrand a choisi de faire de la culture une priorité. Première ville à signer un Pacte Culturel avec le ministère de la Culture et de la Communication, qui garantit les financements de l'État et de la Ville, Clermont-Ferrand s'engage également cette année dans une grande concertation publique avec ses « États Généraux de la Culture » à l'issue desquels la Ville élaborera un nouveau schéma de développement culturel. Réinventer la ville avec ses habitants et ses acteurs (politiques, sociaux, culturels), réinterroger ses pratiques, ses savoir-faire, ses forces et ses faiblesses, telles sont les ambitions de cette démarche participative.



Olivier Bianchi
Maire de Clermont-Ferrand, président de Clermont Communauté, co-président de la Commission Culture de l'Association des Maires de Grandes Villes de France (AMGVF)

L'Observatoire – La Ville de Clermont-Ferrand met en œuvre des États Généraux de la Culture, grande concertation publique engagée de juin à novembre 2015, afin d'échanger et de dialoguer avec tous les Clermontois sur leurs pratiques et aspirations culturelles. Pouvez-vous nous dire pourquoi vous avez souhaité mettre en œuvre cette dynamique dans la ville ?

Olivier Bianchi – Les États Généraux de la Culture s'inscrivent dans une démarche plus globale de concertation avec les citoyens de la ville sur l'ensemble des grandes politiques publiques de notre cité. Cela vient, d'une part, du besoin que nous éprouvons de réinventer Clermont-Ferrand et de réinterroger un certain nombre de pratiques qui ont cours sur

notre territoire. Il s'agit également de mettre en avant les champs de politique publique que nous considérons comme prioritaires. Nous menons ainsi des concertations sur le Projet Éducatif de la Ville (PEV) et notre Plan Local d'Urbanisme (PLU). Notre volonté de mobiliser les citoyens et de les faire co-construire est d'autant plus forte pour la culture, domaine dans lequel les démarches de concertation ont rarement été engagées en direction du grand public.

Ces États Généraux arrivent par ailleurs à un moment crucial des politiques culturelles à Clermont-Ferrand. Pendant une vingtaine d'années, au moment où toutes les villes se lançaient dans la décentralisation culturelle avec dynamisme, la Ville de Clermont-Ferrand a peut-être

laissé passer le coche. Dans les années 1995-97, une petite décennie après les autres, elle a entamé un réveil culturel qui est passé par des investissements, avec notamment la création d'une dizaine d'équipements culturels, et le renforcement des équipes artistiques. Nous avons conduit cette politique d'augmentation quantitative des moyens en l'accompagnant d'un important effort budgétaire, la culture passant à cette période de 7 à 11 pour cent du budget global de la collectivité. De 1997 à ce jour, nous avons poursuivi le développement culturel, y compris au niveau de l'agglomération clermontoise.

Or nous réalisons aujourd'hui, comme nombre de villes, que cette augmentation des moyens pour la culture a servi l'image du territoire, qu'elle a servi à son inscription

dans des réseaux d'acteurs nationaux et internationaux et qu'elle y a généré une effervescence créatrice. Elle a cependant largement ignoré les questions des pratiques, de la médiation et de la culture pour tous. Les politiques à cet égard ne sont pas totalement une réussite. Il me semblait donc opportun que ces États Généraux de la Culture soient un temps charnière pendant lequel effectuer un bilan des dix dernières années avant de proposer un nouveau schéma de développement culturel pour les dix prochaines. Pour toutes ces raisons, les publics, et en particulier les publics éloignés des circuits de consommation culturelle, seront au cœur de nos préoccupations.

L'Observatoire – Vous souhaitez mobiliser tout autant la population que les opérateurs artistiques et culturels ou d'autres forces représentant la société civile. Comment envisagez-vous le rôle des uns et des autres dans cet échange ?

Olivier Bianchi – Je tiens beaucoup à la participation de la population car je ne veux pas que nous restions dans l'entre-soi culturel. On constate que les citoyens se mobilisent peu contre la fermeture de lieux ou la réduction des budgets. La professionnalisation et la construction d'un champ culturel clos entre producteurs socialement légitimes et publics habitués font courir le risque d'un décalage entre les aspirations citoyennes et le fonctionnement de la communauté culturelle. Nous ne devons pas prendre le risque d'avoir une politique culturelle basée uniquement sur la demande – il faut se méfier du populisme couvert par la critique de l'élitisme, comme nous le soulignons dans une tribune avec Jean-Jack Queyranne¹, président de la Région Rhône-Alpes. D'un autre côté, nous devons faire en sorte que les producteurs ne se déconnectent pas des aspirations du plus grand nombre. Le sens du premier acte des États Généraux de la Culture, c'est que les uns et les autres confrontent leurs points de vue : citoyens et opérateurs culturels, pratiquants amateurs et artistes professionnels, producteurs des industries culturelles et leurs consommateurs. Si nous n'y croyions pas, lancer une consultation publique serait dénué de sens.

L'Observatoire – Le leitmotiv de la démocratie participative a parfois abouti à son dévoiement, soit parce que les décideurs ne savent pas traduire des aspirations – il est vrai souvent diffuses ou contradictoires – en action, soit parce que l'argument de la concertation sert de paravent à une posture populiste. Comment situez-vous la démarche des États Généraux de la Culture à cet égard ?

Olivier Bianchi – Vous définissez très bien les deux écueils à éviter. Nous devons nous garder d'une instrumentalisation politique par des élus qui souhaiteraient surtout se mettre en valeur tout autant que de faire de la consultation une simple caisse de résonance, sans propos de la collectivité, sans analyse, sans prises de position et sans conséquences.

Nous avons souhaité éviter ces deux écueils, à la fois en donnant sincèrement la parole à chacun, à travers une série de rencontres citoyennes autour de la culture, mais en balisant les expressions par des rencontres professionnelles et par l'intervention d'intellectuels expérimentés. Il nous faut différencier et hiérarchiser les propos, sans les dresser les uns contre les autres. Une rencontre au sens plein pourra alors se produire, les échanges permettront des apprentissages mutuels.

L'Observatoire – N'est-ce pas aller à contre-courant de la tendance actuelle où de nombreuses collectivités territoriales réduisent leur effort à l'égard de la culture ? – la culture n'est plus à la fête dans bon nombre de politiques locales. Les contraintes budgétaires constituent-elles l'explication principale de ce retrait ? L'ambition politique pour la culture n'est-elle pas elle aussi en souffrance ?

Olivier Bianchi – Bien sûr, faire de la culture une priorité municipale va à contre-courant des décisions actuelles de nombreuses collectivités. J'ai souhaité être le premier à signer un « Pacte Culturel » avec le ministère de la Culture et de la Communication le 29 janvier dernier,

pour témoigner de la sincérité de ce choix. Le Pacte sanctuarise l'apport financier de la Ville et de l'État pour trois ans et assure la prévisibilité de l'investissement public, permettant aux acteurs culturels d'élaborer leurs projets plus sereinement.

Il faut cependant relativiser la réduction de l'investissement des collectivités locales dans leurs politiques culturelles. Nous sortons de la période des élections municipales. Le paysage politique a évolué dans de nombreuses villes. Il ne faut pas verser dans la caricature ou dans une critique trop facile : les élus ont parfaitement le droit de remettre en cause des projets, ils s'y sont parfois engagés dans leurs programmes. Deuxièmement, la baisse des dotations de l'État aux collectivités territoriales et leur fiscalité de moins en moins adaptable ont largement réduit leurs marges de manœuvre. Lorsque, dans un département, la charge du RSA augmente de 5 ou 6 pour-cent, il est compréhensible qu'on retire des crédits à des secteurs comme la culture pour assurer le versement de prestations sociales essentielles. Cette « crise de la culture » sur nos territoires est donc réelle mais elle est, pour une bonne partie, conjoncturelle.

Pour certains, dès qu'il y a une crise, la culture peut-être une variable d'ajustement. Au-delà des choix politiques, une erreur fondamentale a été commise.

Lorsque les collectivités territoriales ont fait le pari de la culture, elles avaient deux principales motivations : soutenir l'attractivité de leur territoire et faire de la culture un levier de développement économique. Voyant que la culture n'a pas de si fortes retombées, elles abandonnent logiquement ce modèle. Elles ont oublié qu'on ne fait pas de la culture une priorité seulement par pragmatisme. On le fait aussi parce que la culture a davantage que des vertus visibles ou mesurables. La culture est utile et nécessaire en soi, pas seulement parce qu'elle nous aide à la distinction territoriale ou nous soutient dans l'indéniable compétition qui oppose les territoires. Si on mettait en avant les politiques culturelles pour leur

valeur intrinsèque, pour l'enrichissement intellectuel et intérieur des citoyens, alors on ne les laisserait pas de côté si promptement. Nous ne devrions jamais perdre de vue l'idée que la culture vaut également pour son supplément d'âme. Si la formule peut paraître candide, elle n'en est pas moins vraie et je ne m'attache pas moins à cette idée.

L'Observatoire – Quelles convictions vous animent dans cette entreprise ? Pourquoi la culture constitue-t-elle une des priorités de votre mandat ?

Olivier Bianchi – D'autres élus, dont je suis, font le choix de maintenir leur investissement dans la culture malgré tous ces éléments. Ils le font d'abord parce qu'ils continuent de croire que la culture dynamise leur territoire. C'est par exemple utile à Clermont-Ferrand dans un moment où nous cherchons à nous positionner comme une grande métropole européenne au centre de la France. Quant à moi, je le fais ensuite et surtout parce que j'ai la conviction que la culture est nécessaire à l'homme et consubstantielle à son humanité, de même qu'elle nous fait grandir en tant qu'individus et en tant que citoyens. Cette conviction, déjà, m'animait dans les fonctions d'Adjoint au Maire en charge de la culture et de Vice-Président à Clermont-Communauté que j'ai exercées pendant quinze ans. Il ne peut pas exister de société, de groupe, de communauté sans culture. Je me préoccupe aussi de culture parce que je constate que notre société souffre aujourd'hui de larges fractures. Nous avons plus que jamais besoin de mieux comprendre l'autre, d'être plus tolérant aux cultures qui nous sont étrangères et d'être plus ouverts. J'estime que les arts nous offrent l'opportunité de comprendre les cultures à travers le prisme de la diversité, c'est-à-dire de la richesse, plutôt qu'à travers celui de la différence ou de la méfiance. En cela, la culture est un des moyens de l'éducation. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles ces deux domaines indéfectiblement liés, culture et éducation, sont les absolues priorités de mon mandat. Je suis convaincu que notre devoir est de permettre à chacun de sortir du rail sur lequel il est placé.

L'Observatoire – La réforme territoriale est quasiment achevée. Quel regard portez-vous sur chacun de ses volets : la loi MAPTAM plus centrée sur les métropoles, la loi de redéfinition des régions ainsi que la loi NOTRe qui s'intéresse davantage au rôle des régions ?

Olivier Bianchi – Ces lois autorisent des changements plus que bienvenus. La France n'est en effet pas étrangère à deux mouvements mondiaux déjà bien ancrés qui remodelent géographie urbaine et démographie : la métropolisation et la périurbanisation. Nous ne pouvons plus être efficaces si nous continuons de travailler séparément. La loi MAPTAM a opportunément rendu possible de nouveaux schémas d'intercommunalité : les métropoles et les communautés urbaines. L'intercommunalité nous permet de penser solidairement les politiques publiques sur de grands territoires, pour corriger certaines inégalités issues du processus de périurbanisation, notamment l'isolement croissant du monde rural.

Cette nouvelle carte va permettre à un grand ensemble de disposer d'un opérateur stratégique central : la Région. Son rôle sera d'élaborer des schémas pour un développement harmonieux des grandes politiques publiques sur l'ensemble des territoires de vie. Nous allons appartenir à une géographie qui nous rend européens : Genève ou Turin seront juste au-delà des frontières de notre région. Nous pouvons jouer un rôle pour connecter Auvergne - Rhône-Alpes à l'Arc Atlantique et à Barcelone. Nous ne serons plus une île au centre de la France mais un point de passage entre Italie, Suisse, Espagne. Quant à l'économie, l'Auvergne, actuellement 136^e région européenne, deviendra septième. C'est la naissance d'un nouveau modèle.

L'Observatoire – La culture est peu présente dans cet ensemble législatif. Qu'en conclure selon vous ?

Olivier Bianchi – C'est juste. Ce n'est pas fautive, en tant que co-président de la commission culture de l'Association des

Maires des Grandes Villes de France, d'avoir tenté d'infléchir les lois sur les territoires pour une meilleure place de la culture en leur sein. Il nous paraissait vital d'établir l'importance du rôle des collectivités en la matière puisqu'elles sont un des financeurs principaux de la vie culturelle. On aurait pu aussi tirer parti de ces occasions pour rappeler ce qui est de leur responsabilité : offrir de la stabilité aux acteurs à travers des plans de financement établis à l'avance, jouer un rôle de partenaire dans l'organisation de manifestations et ne pas s'immiscer dans les choix de programmation des lieux de production.

Il faut néanmoins rappeler que le projet de loi « Liberté de création, architecture et patrimoine », s'il présente des marges de progression qu'il appartiendra aux parlementaires d'exploiter, semble donner des gages très encourageants.

L'Observatoire – L'article 103 de la loi NOTRe introduit malgré tout la notion de droits culturels en référence à la Convention de l'UNESCO dont on fête le 10^e anniversaire cette année. Ce principe peut-il aider les responsables de collectivités territoriales dans leur tâche ?

Olivier Bianchi – Les « droits culturels » sont un sujet débattu, une notion contestée autant par des élus que des acteurs de la culture, peut-être parce qu'elle est mal connue. En tous les cas, il ne faut pas nous interdire de nous appuyer sur ce principe, à certaines conditions. Si les droits culturels sont construits comme des droits opposables à travers lesquels des citoyens ou des groupes communautaires pourraient exercer une coercition sur les programmations, ils apparaissent légitimement comme une menace. Il faut néanmoins rappeler qu'il est indiqué dans les textes fondateurs de la notion (notamment la déclaration de Fribourg) que la liberté de création est un droit culturel à part entière. Sitôt qu'elle sera protégée par la loi, il serait dommage de se passer des droits culturels, qui sont un tuteur éthique souple et complet sur lequel faire croître nos politiques.

L'Observatoire – Vous avez annoncé que la Ville de Clermont-Ferrand sera candidate pour devenir Capitale Européenne de la Culture en 2028. Pourquoi ce label vous paraît-il un levier de développement pour toute la Ville ? Comment souhaitez-vous associer la population à cette ambition ?

Olivier Bianchi – Cette initiative s'inscrit parfaitement dans un projet d'ensemble. Clermont se transforme aujourd'hui en communauté urbaine. La ville a vocation à croître pour devenir une métropole de 500 000 habitants à l'horizon 2020-2025 et nous mettons en place d'importantes politiques d'attractivité pour remplir cet objectif.

Notre ambition est très clairement de jouer dans la cour des quinze plus grandes villes de France. Clermont-Ferrand a pour cela trois avantages. Un avantage géographique, puisque elle est suffisamment éloignée des grandes métropoles environnantes pour n'être pas aspirée mais suffisamment proche pour bénéficier de leur évolution et de leurs capacités polarisatrices.

De plus, nous demeurerons le point fort de tout le grand Massif Central. Nous resterons un centre doté de tous les grands marqueurs métropolitains (Université et Centre Hospitalier Universitaire, grands équipements sportifs et culturels et services...). Les évolutions administratives ne nous empêchent pas de demeurer un pôle économique et d'activités fort.

Nous sommes, par ailleurs, l'une des rares villes qui, en région, a la chance d'accueillir le siège d'une entreprise d'ampleur mondiale. Michelin consacre 270 millions d'euros à la construction et au fonctionnement de son centre de recherche mondial à Clermont-Ferrand.

Notre transformation en communauté urbaine nous permettra de nous développer pour conserver et étendre notre influence. La titre de Capitale Européenne viendrait couronner cette mutation qui fera de Clermont-Ferrand la capitale de l'Ouest régional Auvergne - Rhône-Alpes et en même temps la capitale d'équilibre du centre de la France.

J'ai souhaité que nous ayons cette ambition également parce que je pense que les Clermontois ont besoin d'un grand dessein, d'un objectif collectif autour duquel s'unir, pour être fiers de leur ville et pour lui donner un avenir enthousiasmant. Mettre les Clermontois en marche vers cet objectif : voilà à nos yeux un moyen de créer de l'harmonie dans la ville. À travers un projet comme celui-ci, nous pourrions mieux aimer notre cité et regarder ce que nous aurions pris pour des stigmates comme une richesse. Notre patrimoine industriel, par exemple, a une valeur, il raconte notre histoire.

En France, les villes qui ont été Capitale Européenne de la Culture étaient toutes de très grandes villes, à l'exception d'Avignon (qui jouissait cependant d'une vaste reconnaissance internationale grâce à son festival et à son patrimoine historique).

Dans le reste de l'Europe, comme c'est le cas cette année à Pilsen en République Tchèque et à Mons en Belgique et comme ce sera le cas l'an prochain à San Sebastian en Espagne, ce sont souvent des villes d'une taille semblable à la nôtre qui sont retenues. Ce serait une belle réussite pour une ville peut-être inattendue comme Clermont-Ferrand, qui a su tirer profit d'un demi-siècle de politiques de décentralisation. Dans le processus d'éclatement du jacobinisme, des territoires comme le nôtre ont tracé de nouveaux chemins qui divergent de ceux des grandes métropoles. Clermont-Ferrand, avec son réveil culturel, forte de ses 40 000 étudiants et de ses 7 000 chercheurs et connectée à l'international est une ville qui mérite de se doter d'une ambition mobilisatrice et qui, de surcroît, peut contribuer à la faire mieux rayonner. À cet égard aussi, la candidature au titre de Capitale Européenne de la Culture est un beau projet, loin d'être fantasque.

Entretien avec **Olivier Bianchi**
Maire de Clermont-Ferrand

Propos recueillis par **Elisabeth Renau**
Responsable des colloques à l'Observatoire
des politiques culturelles
et **Jean-Pierre Saez**
Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

Un projet culturel pour la ville de demain : l'exemple de Clermont-Ferrand

NOTES

1- « La loi liberté de création pour mettre la culture au premier plan », *Libération*, 27 juillet 2015.

L'IDÉOTHÈQUE, UNE PLATEFORME ET DES RESSOURCES POUR INVENTER

Abonnement
Web + Papier + Rencontres



Un éventail de services pour partager une matière inspirante, des outils pour agir et accompagner les collectivités territoriales pour inventer les politiques culturelles de demain.

► Abonnement Web

Carnets d'étonnement : alimentés par un travail de repérage mené par l'OPC et ses réseaux, ils donnent lieu à une cartographie des démarches innovantes

Courrier juridique :

Blogs sur les enjeux artistiques et culturels alimentés par des chercheurs, experts, élus, professionnels de l'art et de la culture

Bibliothèque numérique

► Abonnement Papier

Abonnement aux publications de l'OPC : revue l'Observatoire, hors-série, guides et ouvrages, rapports d'études, synthèses

► Abonnement Rencontres

Séminaires de production d'idées

Invitations aux rencontres de l'OPC à des tarifs préférentiels

Tarif réduit sur les formations

Invitation aux rencontres de Réseau,

l'association des anciens des

formations OPC

S'abonner

www.observatoire-culture.net,

rubrique L'Idéothèque

contact@observatoire-culture.net

Lisa Pignot ou Aurélie Doulmet 04 76 44 33 26

L'ÉVALUATION DE LA CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE MARSEILLE PROVENCE 2013 : RETOUR SUR EXPÉRIENCES

Le contexte du 30^e anniversaire des Capitales européennes de la culture et la publication récente de l'évaluation de la Capitale Marseille Provence 2013 nous incitent à revenir sur les méthodologies d'évaluation de cet événement qui vise à mettre en valeur « la diversité et la richesse des cultures européennes et les liens qui nous unissent en tant qu'Européens » (Commission européenne). Le label, décerné pour une durée d'un an par l'Union européenne – sur la base d'un programme culturel généralement ambitieux –, a été attribué à une cinquantaine de villes qui ont bénéficié de financements européens pour la mise en œuvre de l'opération. Mons en Belgique et Plzeň en République tchèque sont Capitales en 2015.

Comment évaluer la réussite d'une opération Capitale européenne de la culture (CEC) ? Que faut-il évaluer ? Quels sont les usages et les limites de ces démarches ? Au-delà des impacts économiques et en termes d'image et d'attractivité, comment aborder les transformations dans les pratiques professionnelles et les problématiques d'accès à la culture, de participation ? Comment mesurer « l'effet Capitale » sur les habitants du territoire, sur les visiteurs extérieurs et les touristes ? Enfin, quels apports tirer des expériences menées pour alimenter les projets et évaluations des futures Capitales ?

Marseille Provence 2013 (MP 2013) a fait l'objet de plusieurs démarches d'évaluation. Revenons sur cette expérience avec **Bertrand Collette**, chargé de mission coordination territoriale et grands chantiers au sein de l'association organisatrice Marseille-Provence 2013, et **Sylvia Girel**, maître de conférences Hdr à Aix-Marseille Université (CNRS, LAMES UMR 7305) qui a coordonné le programme de recherche *Publics et pratiques culturelles dans une Capitale européenne de la culture – Marseille Provence 2013*.

L'Observatoire – Quelles sont les spécificités des évaluations réalisées sur MP 2013 et comment ont-elles été mises en place ?

Bertrand Collette – Dès la phase de candidature de Marseille Provence 2013, nous avons mis en place un « groupe de travail évaluation », en invitant par exemple l'équipe de Liverpool 2008. Nous avons défendu, dans notre dossier de candidature, la mise en place d'un dispositif indépendant et professionnel sous l'égide d'un comité d'évaluation. L'objectif affiché était de mesurer « l'impact 360° » (culturel, économique, social, environnemental, en termes d'image, etc.). Un comité d'évaluation de 36 membres a été constitué fin 2010, ainsi qu'un « groupe ressource » plus resserré et opérationnel. Un certain retard a été pris du fait de l'ambition sans doute trop large affichée et de certains malentendus (en particulier budgétaires) dans le travail engagé avec certains départements de l'Université Aix-Marseille. Le choix d'un cabinet d'expertise indépendant a été fait seulement fin 2011 et Euréval s'est vu notifier son marché en 2012 sur un champ d'étude plus restreint.

L'Observatoire – Quelles ont été les visées de l'évaluation ? Quelles sont les limites et les difficultés de la démarche ?

Bertrand Collette – Euréval s'est concentré sur deux grands sujets : l'impact sur les pratiques des acteurs culturels du territoire et l'impact sur l'attractivité et l'image du territoire. Nous avons, parallèlement, suivi et exploité d'autres études comme celle de Sylvia Girel sur les publics, celle de l'Agence d'urbanisme de l'agglomération marseillaise (AGAM) sur la métamorphose urbaine et l'impact des grands événements dans l'espace public¹, celle de la Chambre de commerce et d'industrie Marseille Provence (CCIMP) sur l'impact économique² (la Chambre de commerce avait déjà réalisé des études d'impact sur l'année Cézanne 2006 à Aix-en-Provence) et celle de Bouches-du-Rhône Tourisme sur la fréquentation touristique³.

Par ailleurs, la notion d'impact économique utilise traditionnellement des ratios qui sont forcément sujet à caution. Les événements sportifs utilisent systématiquement ces coefficients multiplicateurs dont la fiabilité est rarement étayée par des études

sérieuses. Le monde culturel est plus timide en la matière mais pourrait se doter d'études et de méthodologies de référence même si l'exercice est forcément périlleux puisque, en toute rigueur méthodologique, il faudrait pouvoir comparer avec la même année sans le label Capitale européenne de la culture.

L'Observatoire – Quel a été l'apport du travail mené avec les autres Capitales européennes de la culture et la Commission européenne ? Comment les résultats ont-ils été utilisés ?

Bertrand Collette – Cet apport est surtout déterminant en phase de candidature et les rapports d'évaluation de la Commission européenne ou le rapport Palmer⁴ réactualisé constituent la « bible de l'évaluation ». Mais les spécificités de chacune des Capitales rendent leur utilisation moins pertinente une fois le processus de mise en œuvre de la Capitale lancé.

Le rapport a fait l'objet d'une publication et d'une diffusion assez large auprès de tous les partenaires et acteurs du projet. Plusieurs conférences de presse se sont déroulées en 2014 mais la pression a été très forte pour communiquer les grands indicateurs dès la fin 2013...

L'Observatoire – Comment faudrait-il faire évoluer les évaluations des Capitales européennes de la culture à l'avenir ?

Bertrand Collette – En matière d'évaluation, il n'existe aucun cahier des charges de l'Europe pour les Capitales européennes de la culture. Il me semblerait très utile de pouvoir disposer de quelques règles communes pour élaborer les principaux indicateurs d'une Capitale.

L'exemple le plus caricatural est celui de la fréquentation. Seul l'organisateur est en mesure de rassembler les données nécessaires et il est indispensable de bien définir le périmètre de ces chiffres pour éviter les surenchères. Par exemple :

- bien préciser qu'il s'agit d'un nombre de visites et non de visiteurs (une

même personne peut venir à plusieurs manifestations) ;

- limiter la fréquentation aux manifestations culturelles clairement labellisées (beaucoup de Capitales ont comptabilisé la fréquentation annuelle de la plupart des musées ou salles de spectacle sous prétexte que les lieux sont labellisés ou bien rajoutent les chiffres du secteur congrès et événementiel, voire sportif...);

- proposer une typologie commune suffisamment large pour s'adapter à tout le monde et permettre les comparaisons (pour MP 2013, nous avons choisi expositions, grands événements et autres manifestations).

Le même travail pourrait être réalisé sur la fréquentation touristique (définition d'un touriste, d'un excursionniste, éclaircissement des notions de nuitée, de visiteur supplémentaire, etc.).

L'Observatoire – Comment avez-vous abordé les problématiques de publics et de pratiques dans le cadre de MP 2013 ? Quels sont les points les plus intéressants de cette démarche ?

Sylvia Girel – La mise en place du programme de recherche *Publics et pratiques culturelles dans une Capitale européenne de la culture – Marseille Provence 2013* a été une opportunité de fédérer une équipe de jeunes chercheurs de plusieurs disciplines autour d'un travail commun sur les arts et la culture à Marseille à l'occasion de l'événement CEC. Le programme s'est articulé autour d'enquêtes de terrain et de rencontres scientifiques (huit demi-journées d'études thématiques et un colloque international).

La pluralité des disciplines convoquées par les formations respectives des membres du collectif et la spécificité de la ville de Marseille nous ont conduits à privilégier un travail de terrain sur la durée (toute l'année 2013), complété par un recueil de données quantitatives, un travail sur les archives et la réalisation de cartographies. La méthodologie d'enquête sur le terrain a été pour l'essentiel qualitative (approche sociologique et ethnographique avec observations participantes, entretiens,

recueil de matériaux existants, etc.). Les chiffres de fréquentation et des données quantitatives ont été recueillis auprès des opérateurs de MP 2013 pour mettre en perspective les données qualitatives.

L'enjeu était de produire des résultats et des analyses qui viennent compléter les chiffres de fréquentation et qui permettent d'aborder aussi en creux ce qui s'est passé à l'échelle de la ville et de ses habitants. Face aux propositions spectaculaires, populaires ou largement médiatisées, il y avait aussi tout un ensemble de propositions plus modestes, alternatives, qui ont intéressé des publics ponctuels et fugaces. Les différentes formes de participation des publics signalaient des transformations plus profondes, plus durables en termes de démocratisation mais plus diffuses et difficiles à mesurer. Nous avons montré que, dans « l'effet Capitale », il y avait l'émergence d'un mouvement de fond plus diffus qui relève d'une dynamique sociale et culturelle portée par les acteurs, en lien avec l'offre en matière d'art et de culture certes, mais tout autant avec des transformations à l'échelle des « mondes sociaux ordinaires », des espaces publics et urbains, des usages quotidiens de la ville (rarement analysés dans les évaluations).

L'enjeu du travail collectif visait à prendre la mesure de la complexité (et variabilité) propre à l'objet de recherche (les publics et les pratiques culturelles), dans un contexte spécifique : Marseille en année Capitale. S'il convenait de focaliser sur l'événement CEC lui-même, il était aussi important de considérer que plusieurs effets se conjugaient par concordance de calendrier à Marseille en 2013 : on pourra citer la requalification urbaine amorcée au milieu des années 1990 avec le projet Euroméditerranée qui prenait véritablement corps dans la ville, l'émergence du J4 (un espace désaffecté du port) comme « territoire à vocation culturelle » et qui venait transformer les équilibres en place sur la scène artistique locale, le processus de délocalisation et de décentralisation culturelle avec des équipements comme le MuCEM, le FRAC, les rénovations d'un patrimoine local (Fort Saint-Jean, Borély), l'inauguration de nouveaux lieux comme la Tour Panorama, etc.

Plusieurs constats s'imposaient et plusieurs éléments se conjuguèrent sur ce terrain marseillais et ils ont façonné notre approche :

► un premier constat lié à la situation marseillaise : absence d'études coordonnées sur la connaissance des publics et des pratiques culturelles, d'où des résultats disparates et dispersés ; méconnaissance par les Marseillais eux-mêmes de l'offre artistique et culturelle locale ;

► un deuxième constat lié à la sociologie des publics et des pratiques : l'état de la question au regard des études récentes signalait un tournant, particulièrement au regard de la manière dont les chercheurs investissaient l'objet ;

► pour ce que nous connaissions des études sur les CEC⁵, il n'y avait pas d'enquêtes spécifiques et multi-terrains sur les publics et leurs pratiques sinon dans une perspective d'évaluation ou de quantification menée par les organisateurs des événements au sein même des Capitales ou des institutions européennes⁶, or nous pressentions qu'à Marseille l'année serait contrastée et qu'une approche qualitative s'imposait ;

► enfin, si des équipes de recherche avaient pris la mesure de l'intérêt de l'objet « Capitale culturelle »⁷, aucune ne proposait de recherche spécifique sur les publics et les pratiques culturelles, alors que le projet marseillais mettait au premier plan la question de la participation des habitants, des enjeux de démocratisation et de démocratie culturelles, des logiques de diffusion...

Partant de là, nous avons privilégié un processus d'échanges réguliers, de partage des connaissances, des questionnements, des observations et des intuitions⁸. Aujourd'hui nous pouvons dire que nos terrains se sont construits à partir de différentes entrées qui peuvent être présentées ainsi : des événements et des moments marquants ; des domaines de création ; des formes de diffusion ; du public et des publics spécifiques ; des lieux éphémères, nouveaux ou rénovés ; des thèmes transversaux liés aux mutations urbaines, à l'image de Marseille. Les domaines investis sont de ce fait variés.

Si le bilan de MP 2013 a pu être fait de plusieurs manières, selon les différents objectifs visés (économiques, touristiques, en termes d'images, de fréquentation), notre démarche a surtout consisté à montrer que, du côté des publics et des pratiques culturelles, les lignes avaient bougé pendant l'année Capitale et qu'il y a indéniablement un avant et un après. À défaut d'être mitigé, notre bilan de l'année 2013, du point de vue des publics et de la réception, est surtout contrasté. D'un côté les chiffres de fréquentation parlent d'eux-mêmes, notamment pour certains événements dans l'espace public et en extérieur (week-end d'ouverture, *Champ harmonique*, *Entre Flammes et flots*, *TransHumance*), pour certaines formes de création (le cirque, les arts de la rue), ou certains lieux (le MuCEM, le J1, le Pavillon M) ; de l'autre, nous montrons dans nos rapports⁹ que ce qui s'est passé est aussi plus subtil, les changements opérés ont permis de créer une situation nouvelle où les Marseillais, et particulièrement les « publics absents de proximité », ont eu l'opportunité de construire une appétence culturelle en même temps que l'offre culturelle se déployait et qu'ils en prenaient connaissance.

Nous avons observé des manières d'« être public » et notamment d'« être public ensemble », avec des attentes bien présentes, mais qui ne correspondaient pas nécessairement et directement à des pratiques culturelles dans le sens fort du terme (comme la visite habituelle d'exposition, de musée, la fréquentation de spectacles, etc.). Elles renvoyaient plutôt à la capacité de l'événement MP 2013 à transformer l'environnement dans lequel il a pris place, à participer à une revalorisation de l'espace public, à permettre une réappropriation collective et partagée de l'espace urbain.

Les publics ont montré des attitudes très différentes qui se déclinent de l'adhésion spontanée et enthousiaste (les bénévoles par exemple) jusqu'à des formes de résistance ou des rejets très marqués (qui sont aussi des formes d'appropriation quand bien même elles se feraient sur le mode de la

contestation). Du côté des pratiques, nous avons observé une (re)découverte de l'offre culturelle (particulièrement muséale¹⁰) et des formes d'appropriation des lieux en lien avec certains espaces publics et patrimoniaux. Mais il faut aussi convenir que des catégories de publics sont restées assez peu concernées, pour lesquels l'année Capitale a été quelque chose de flou ou d'éloigné (dans les quartiers nord notamment, sur les territoires ruraux).

Enfin, parmi les changements majeurs, il y a eu un effet de structuration « par le haut » pendant l'année Capitale qui a permis de mieux définir, repérer et valoriser l'offre culturelle à Marseille et qui a surtout permis de redistribuer et rééquilibrer l'offre locale à différentes échelles. On peut toutefois préciser que cette structuration par le haut et sa valorisation – donc ses effets sur les pratiques culturelles des publics – restent très centralisées et, s'il y a une transformation des équilibres, les quartiers nord et sud de la ville sont peu (ou pas) concernés, laissant à distance ceux qui composent la catégorie des « non-publics » ou des « publics-absents », pour s'adresser plus directement à des publics déjà constitués ou suffisamment proches de l'offre culturelle.

L'Observatoire – Comment ont été utilisées les autres études réalisées sur MP 2013, sur les autres CEC, et quelles sont les complémentarités entre les démarches ?

Sylvia Girel – Face à une situation atypique et paradoxale de Marseille (déficit d'image de la ville, requalification urbaine intense, scène artistique alternative riche et dense, peu d'études sur les publics et les pratiques culturelles¹¹, etc.) et par rapport à ce qui s'était produit pour des villes comme Glasgow en 1990 et Liverpool en 2008 (modèles de régénération urbaine par la culture dont les initiateurs du projet marseillais se sont inspirés), Lille en 2004 (autre expérience de « bonnes pratiques » qui faisait référence), il était certain qu'il y aurait un avant et un après 2013 dans la cité phocéenne. Il fallait en prendre la mesure sous l'angle de l'événement bien sûr, mais sans négliger de revenir à l'histoire

(politique, culturelle, sociale) de la ville et de sa scène artistique pour donner des clés de lecture sur les changements observés dans la temporalité de notre terrain ; si le label CEC avait été décerné à plusieurs villes françaises (Paris en 1989, Avignon avec d'autres villes en 2000, Lille en 2004), il était toutefois difficile de les comparer car la situation des unes et des autres est au départ et avant l'obtention du label très différente en termes d'offre culturelle ; l'effet produit allait donc être nécessairement différent. D'autre part, les contextes (époque, rayonnement et environnement) étaient difficilement comparables entre la fin des années 1980, le début des années 2000 et aujourd'hui. L'examen des autres villes nous a permis d'observer une diversité de situations, des points de convergence et de divergence, et d'affiner notre approche en l'adaptant à notre territoire et à son histoire.

L'Observatoire – Comment faudrait-il faire évoluer les évaluations des CEC ?

Sylvia Girel – *Privilégier des approches plus qualitatives, territorialisées et qui tiennent compte des mondes sociaux ordinaires.* On ne peut occulter, malgré une fréquentation à la hauteur des attentes (les derniers bilans font état de plus de 11 millions de visiteurs¹²), que certains domaines de création ont bénéficié d'un soutien plus marqué et qu'il existe une « distribution hiérarchisée » de l'offre culturelle pendant l'année Capitale à Marseille en général. Distribution qui reconduit une forme de hiérarchisation des publics et des non-publics, posant frontalement la question de l'accessibilité à l'offre culturelle. Il faut faire évoluer les évaluations et aller au-delà des chiffres de fréquentation pour prendre en considération des publics pas nécessairement importants quantitativement mais qui ont joué un rôle essentiel et/ou pour lesquels il s'est passé quelque chose de tout à fait fondamental en année Capitale, pour observer des logiques de démocratisation plus informelles mais peut-être aussi plus durables.

Se donner les moyens de comparer la situation en amont et en aval. L'absence d'études coordonnées sur les publics et les pratiques culturelles en amont de l'année où l'événement a lieu dans une ville conduit à avoir des résultats disparates et dispersés, donc pas de socle d'analyse et de résultats sur lequel s'appuyer comme point de départ et pour une analyse fine de l'effet produit. Un état des lieux des publics et des pratiques culturelles réalisé l'année précédant l'événement permettrait de mieux cerner et mesurer les effets produits pour chaque ville et d'observer si un processus de démocratisation s'est enclenché, cela engagerait aussi à comparer plus finement ce qui se produit d'une ville à l'autre et dans le temps.

Propos recueillis par Samuel Périgois, chargé de recherche à l'Observatoire des politiques culturelles

L'évaluation de la Capitale européenne de la culture Marseille Provence 2013 : retour sur expériences

NOTES

1- Agence d'urbanisme de l'agglomération marseillaise, *Marseille-Provence 2013 : analyse des grands événements en espace public*, avril 2014.

2- *Impact économique Marseille Provence 2013 Capitale européenne de la Culture*, étude réalisée par la Chambre de Commerce et d'Industrie Marseille-Provence, en partenariat avec Bouches-du-Rhône Tourisme et l'association MP 2013.

3- Bouches-du-Rhône Tourisme, *Marseille-Provence 2013 : révélateur et accélérateur d'image*, décembre 2014

4- Cf. notamment Palmer-Rae Associates, *European Cities and Capitals of Culture*, Study prepared for the European Commission, 2004.

5- Cf. la publication par Impact08 European Capital of Culture Research Programme en 2009 du rapport complet de Beatriz Garcia, Ruth Melville, Tamsim Cox, *Creating an impact : Liverpool's experience as European Capital of Culture*.

6- Cf. le rapport Palmer remis à la Commission européenne en 2004 et qui se présente comme un « guide » à l'attention des villes candidates et désignées.

7- Cf. le projet d'Observatoire de Marseille-Provence 2013 Capitale européenne de la culture, soutenu par le Centre Norbert Elias, les séminaires et journées d'étude organisés par le laboratoire TELEMME entre autres.

8- Le groupe de départ était formé de doctorants de Sylvia Girel, Constance de Gourcy, Sylvie Mazzella (toutes trois chercheuses au LAMES, UMR 7305), de médiateurs culturels ayant été dirigés en master 2 de médiation culturelle par Sylvia Girel ; peu à peu, d'autres doctorants et post-doctorants français et étrangers ont eu écho du projet et l'ont rejoint, pour constituer un collectif d'une vingtaine de personnes.

9- Des publications ont d'ores et déjà été proposées (<https://mp2013publicspratiques.wordpress.com/publications-valorisation/>), d'autres sont

en cours et notamment via la création d'un Carnet de recherches bientôt en ligne : <http://publics.hypotheses.org/>.

10- La fréquentation des musées de la ville a triplé en 2013 (par rapport à 2012).

11- Il faut attendre la fin des années 2000 et la préfiguration du MuCEM pour que des enquêtes d'envergure soient réalisées.

12- Deux remarques s'imposent sur ce chiffre de fréquentation globale : la première renvoie à la distinction qu'il convient de faire entre la quantité de *visiteurs* et le nombre de *visites*, un visiteur cumule parfois plusieurs visites, et certains visiteurs ne sont pas toujours comptabilisés alors qu'ils feront de nombreuses visites. S'il y a donc bien 11 millions de visites il n'y a pas nécessairement 11 millions de visiteurs. La seconde remarque invite à prendre la mesure du rôle de deux événements et d'un lieu qui cumulent à eux seuls 25 % de l'ensemble de la fréquentation sur l'année 2013 (le 1,8 million du MuCEM, les 511 000 du week-end d'ouverture et les 484 000 de *Entre Flammes et flots* dans le cadre de *La Folle histoire des arts de la rue*).

LES ATELIERS DES CULTURES NUMÉRIQUES #1

Projets culturels de territoire



Formation continue

Objectifs

- Repenser les projets culturels de territoire et les politiques culturelles à l'ère du numérique
- Comprendre et interpréter la transition numérique et son impact sociétal
- Alimenter une vision politique et des orientations pour l'action des collectivités, des équipements et des opérateurs culturels
- Acquérir une méthode de travail dans un esprit collaboratif
- Élaborer des plans d'action, des scénarios d'intervention, des projets...

Publics

- Professionnels de la culture
- Décideurs publics, chargés de mission et élus dans les domaines des politiques culturelles, de l'éducation populaire, du numérique et de l'économie créative
- Artistes

Recrutement : du 1^{er} novembre 2015 au 19 février 2016

Informations :
formations@observatoire-culture.net
04 76 44 33 26

LES ENFANTS, LES JEUNES ET L'ART : PERSPECTIVES INTERNATIONALES

Un dossier coordonné par l'ASSITEJ France et Lisa Pignot

S'il est encore trop tôt pour établir un véritable bilan de *La Belle Saison avec l'enfance et la jeunesse* qui, rappelons-le, a permis, courant 2014 et 2015, de donner un coup de projecteur à la création jeune public en France et à l'étranger, les contributions qui composent ce dossier témoignent de la dynamique que cette *Belle Saison* a permis d'enclencher et de la nécessité de la pérenniser. Plus encore, ce dossier de *L'Observatoire* montre combien la création pour l'enfance et la jeunesse reflète, en creux, la conception qu'une société a de sa « jeunesse » et de la place qu'elle accorde à l'art ou à la culture pour nourrir l'imaginaire, la curiosité et l'esprit critique des futures générations.

Ce numéro est le fruit d'un rapprochement avec l'ASSITEJ France – l'une des 85 délégations nationales qui composent le réseau mondial ASSITEJ – qui réunit des artistes, des programmateurs, des médiateurs du secteur jeune public et de la création pour l'enfance et la jeunesse dans le domaine des arts vivants. C'est donc en s'appuyant sur la compétence de ce vaste réseau international qu'a été pensé ce dossier qui met en perspective des expériences françaises et étrangères en matière de création jeune public : en quoi le rapport de l'enfant au spectacle diffère-t-il d'un pays à l'autre ? Comment penser le rôle des familles dans l'accompagnement de l'enfant au spectacle dès le plus jeune âge ? La création jeune public est-elle exposée de la même façon à la censure ici et ailleurs lorsqu'elle aborde des tabous sociaux ? Pourquoi les thèmes de l'exil, des migrations, de la quête d'identité sont-ils des thèmes récurrents dans cette création ? Telles sont quelques-unes des questions qui y sont traitées.

Au-delà de la problématique jeune public, ce dossier porte aussi sur ce qui s'invente aujourd'hui pour encourager l'initiative créatrice de la jeunesse, de l'enfance à l'adolescence : implication de comités de jeunes dans la programmation d'un établissement culturel et création d'un laboratoire de création radiophonique piloté par des enfants à Lille, mise en place d'une WebTv animée par les jeunes d'une *favela* de Rio, exploration ethnographique pour partir à la redécouverte de son quartier à Rennes, Tarragone et Varsovie, etc. Outre les actions de sensibilisation, l'éducation artistique en milieu scolaire ou les ateliers de pratique artistique hors temps scolaire, ce numéro met en lumière des démarches qui permettent de développer d'autres sensibilités à la culture et qui contribuent pleinement à la formation sociale de l'enfant en aiguisant ses capacités de discernement.

La rédaction

LES ENFANTS DU 21^E SIÈCLE

Sylvie Octobre

On dit d'eux qu'ils ne lisent plus et pourtant on en voit plongés dans les pavés successifs d'*Harry Potter* ou de *Twilight*, d'*Eragon* ou de *Game of Thrones*. On dit d'eux qu'ils sont les proies du marché et, dans le même temps, on célèbre leur créativité via les blogs, les pages personnelles, les *tutos*, les *mème*¹. On parle d'eux comme d'une nouvelle race d'humains – les générations X, Y, etc. – mais pourtant, leurs valeurs semblent à certains égards se rapprocher de celles des générations qui les ont précédés. On dit d'eux qu'ils évoluent dans un monde radicalement transformé, fait de réseaux virtuels où triomphe l'individualisme et cependant on les voit occuper les stades, les places de concerts et les collectifs d'amateurs, parfois passionnés... La montée en puissance des industries culturelles et de l'Internet dans les répertoires culturels, communicationnels et relationnels des jeunes¹ fait naître des discours contrastés : perte et invention, schisme ou nouvelles transversalités... Que se passe-t-il lorsque le smartphone devient le premier terminal culturel ?

DES CONTRE-CULTURES AUX CULTURES POP

Les cultures juvéniles, largement nourries aux industries culturelles mondialisées et notamment à l'Internet, doivent souvent répondre d'une critique d'hégémonie destructeur, supposé caractéristique de la culture de masse. Christopher Lasch le formule en ces termes : « Les nouveaux médias se bornent à universaliser les effets du marché en réduisant les idées au statut de marchandises. De la même façon qu'ils transforment le processus de sélection et de confirmation de la vertu politique en substituant au jugement populaire leurs propres conceptions de l'intérêt médiatique, ils transforment la consécration de l'excellence littéraire ou artistique. Leur appétit insatiable pour la "nouveau" (c'est-à-dire pour de vieilles formules présentées sous de nouveaux oripeaux), leur dépendance à l'égard de l'immédiateté du succès du produit lancé sur le marché, ainsi que leur besoin d'une "révolution idéologique annuelle" comme dit Debray, font désormais de la "visibilité" le seul critère du mérite intellectuel.² » Il exprime la crainte de voir la standardisation

de l'art et de la culture de masse entraîner l'homogénéisation et l'aliénation de son public : il n'est pas tant question alors de qualité que de diversité perdue, diversité des œuvres et formes d'expression comme des réceptions... Comme le met en évidence Richard Memeteau : « Le problème de Britney Spears n'est pas qu'elle chante mal, c'est au contraire qu'elle parvient faussement à toucher tout le monde »³ mais aussi qu'elle éradique les cultures populaires ou locales supposées lui préexister : l'argument de l'authenticité se mêle à celui du localisme. On lit également dans ces critiques le regret d'un temps durant lequel culture et revendication politique collective cheminaient de concert, parce que la culture était vecteur de communication entre les peuples et au sein des peuples : le passage des contre-cultures aux « pop cultures » sonnerait le glas de la dimension politique et collective authentique de la culture.

Pourtant, les cultures juvéniles illustrent plutôt des situations contrastées, en archipel, où voisinent des îlots consommatoires et des formes de réappropriation (fans, groupies, fandoms, etc.)⁴. Pourtant, le numérique rend possible une circulation

globale des contenus, et la diversité des usages, des outils, des supports. Pourtant, c'est un élargissement cosmopolite des répertoires culturels qui a accompagné le développement des pop cultures : qui n'a jamais vu les moustaches de *Dali* ou le visage de *La Joconde*, ou encore la *Statue de la Liberté* de New York ou les *Pyramides d'Égypte*, même si c'est sans identifier leur nom, origine, valeur esthétique et historique ?

Pour le comprendre, il faut distinguer les compétences de navigation, de production, de création multi-média ou transmédia de la soumission à un vaste programme industriel transmédiatique qui organiserait et enfermerait les intérêts, les pratiques, les goûts. Les pop cultures multi-médiatiques et transmédiatiques favorisent des usages spécifiques, combinatoires. Si les cultures jeunes associent des contenus culturels et des attitudes – c'est le cas du punk, du hip hop, du rap... – il s'agit plutôt de constructions identitaires dans lesquelles la médiation du collectif ou de l'institution est seconde, tant parce que ces constructions ne s'adressent pas au collectif constitué en tant que tel (le public d'une page *Facebook* ne ressemble pas au public d'un concert,

“Les mythes de la pop culture – l’artiste qui débute par l’auto-production, l’outsider chanceux, le bidouilleur alternatif qui rencontre le succès – doivent évidemment beaucoup à la force de l’Internet.”

simultanéité, co-présence, intersubjectivité lui font tout ou partiellement défaut) que parce que les médiations du collectif sont mouvantes (comme, par exemple, dans les liens sur les réseaux sociaux). Ce faisant, elles mettent en œuvre un nouveau rapport à l’art caractéristique du « pop » : l’art de se réapproprier l’art des autres... Les héros de la pop culture, de *Eminem* à *John Snow*, de *Psy* à *Lara Croft*, de *Princesse Mononoké* à *Devdas* font l’objet de parodies, de collages, individuels ou collectifs, etc., en intégrant cette idée. La convergence est utilisée pour la création, par exemple dans les *mods* (modifications que les joueurs font intervenir dans les jeux vidéo et qu’ils partagent avec l’ensemble des joueurs), mais aussi dans la réalisation de films numériques qui réutilisent les produits, images, supports de la culture commerciale. Auteur contre communauté collaborative, original contre remix, métisse contre hybride, œuvre contre « attracteur culturel » ?

Les mythes de la pop culture – l’artiste qui débute par l’auto-production, l’outsider chanceux, le bidouilleur alternatif qui rencontre le succès – doivent évidemment beaucoup à la force de l’Internet : à la fois caisse d’enregistrement et de résonance des possibles, mise en abyme des fantasmes et paysage des illusions individuelles ou collectives. Ce qui se construit là ressemble bien à une nouvelle croyance générationnelle : comme dans le jeu vidéo, le jeune est face à un cheminement prédéfini par les dispositifs sociotechniques, mais qu’il recombine, qu’il active et réactive et dont

il est peut-être le héros. La convergence prend bien alors le visage d’un bricolage généralisé plus que d’un programme intégré, culturel ou technologique. Dans ce cadre, le sens n’est pas collectif, ni en terme de production ni en terme de destination première, même si des collectifs peuvent se créer, organiser des significations : il est d’abord individuel. Et si la convergence multimédiatique s’accompagne bien d’une intelligence collective, mise en évidence par Wikipédia, celle-ci ne découle pas d’un programme, au sens politique, mais d’additions individuelles locales, ponctuelles et itératives ainsi que d’auto-organisations qui hiérarchisent, trient, signalent, mettent en jeu des stratégies d’élimination ou de jeu avec des *spoilers* et des *hoax*, et forment et diffusent des jugements de qualité esthétique.

VALEURS ET PARADOXES DE L’ÈRE NUMÉRIQUE

La pop culture consacre ainsi la figure du jeune amateur et valorise des compétences fondées sur l’expérience des individus ordinaires via le braconnage des savoirs qui opère une synthèse entre des mondes souvent séparés dans les mondes de l’art : l’amateur est à la fois celui qui réalise et celui qui apprécie (l’artiste/artisan et le critique/connaisseur). La morphologie de ce nouvel amateurisme repose sur plusieurs traits.

- Une temporalité affective : en passant de l’interaction en temps réel à la participation asynchrone, on est entré dans une temporalité affective qui se base sur les

émotions plus que sur les cognitions dans les processus de décision comportementaux, fort différente de l’économie du savoir. Les formats et séquençages sont dimensionnés sur le format de « l’attraction » (comme dans la télé-réalité) : des séquences courtes, rythmées, contenant un suspens, que l’on peut regarder presque indépendamment du reste du programme, et qui jouent sur des registres d’émotions et d’engagement émotionnel variés, d’où un recyclage aisé sur Internet, qui favorise la notoriété de programme dans sa globalité et la faveur dont jouit la sérialisation⁵. Cette temporalité affective organise une recombinaison des espaces privés et publics, de l’intime et de l’extime (espace de dévoilement de l’intime), prolongeant une évolution engagée par les *talk shows* radiophoniques et télévisés, tandis que le registre de la conversation privilégié sur les réseaux sociaux, qui rassemble des lecteurs-commentateurs, valorise un individualisme expressif⁶, issu de la technique du copier-coller.

- Un modèle réticulaire et une compréhension additive : la compréhension additive est caractéristique du fonctionnement des nouveaux médias et est liée à la nature réticulaire comme à la valorisation du capital social des technologies de l’information et de la communication (il faut aller d’un support à l’autre pour en apprendre plus sur le monde narratif créé). Cette compréhension fonctionne via la participation collaborative où la collaboration n’est pas considérée comme du copiage, mais comme une transformation nécessaire. Le mythe de l’intelligence collective crée des possibilités en postulant que chacun peut, avec ses compétences, contribuer à la construction du savoir, y compris si on ne requiert pas la collaboration de tous. Ainsi, ce qui compte ce n’est pas tant la détention du savoir que le processus via lequel celui-ci est constitué et acquis, un processus fait d’épreuves et de liens (volontaires, tactiques, temporaires) : pour que les jeunes participent, il faut qu’ils pensent que ce qu’ils apportent au contenu l’enrichit et enrichit l’expérience des autres. Ces processus sont au centre de la convergence transmédiatique. Mais les frontières se brouillent quand l’original est remix et les inégalités se

“Pour que les jeunes participent, il faut qu'ils pensent que ce qu'ils apportent au contenu l'enrichit et enrichit l'expérience des autres.”

creusent quand l'organisation par addition d'un savoir repose sur la capacité individuelle de chacun.

- Une valorisation de l'autonomie et d'un modèle électif : l'autonomie culturelle devient l'espace d'expérimentation de l'émancipation juvénile. L'individualisation des équipements, des modes de consommation et de combinaison de goûts en répertoires culturels érige une nouvelle mythologie juvénile : « je suis ce que je choisis de consommer ou d'aimer ». Mythe, parce que les exclusions y sont sans doute plus dures qu'auparavant : dans un environnement valorisant l'autonomie, la liberté mais aussi la responsabilité de se réussir comme projet soi-même, les jeunes qui sont peu investis culturellement, ou qui disposent de peu de ressources pour frayer leur chemin seront – en l'absence de collectifs institués pouvant proposer des soutiens identitaires et des ressources sociales et culturelles (comme le font les structures politiques ou religieuses, les consciences de classes) – tentés de croire que leur « échec » est dû à des incapacités personnelles. La psychologisation des inégalités crée des inégalités – et des risques sociaux – plus difficiles à identifier comme à combattre.

- Une valorisation de l'éclectisme : les jeunes ont grandi avec les médias interactifs et ont bénéficié d'une offre large, dans un rapport du « ce que je veux quand je veux » avec les médias, et de plus grande activité dans les choix, dans le cadre de médias devenus également plus collectifs même si plus individualisés dans leurs modes de consommation. Ainsi, à la prolifération des médias (passage de trois chaînes herziennes généralistes à des centaines de chaînes du câble thématiques) s'est ajoutée l'apparition de matériel permettant

des consommations alternatives à la consommation de flux (magnétoscope, DVD, ordinateur, Internet, etc.). La prolifération de l'offre a créé des consommations « mécaniquement » plus éclectiques, mais pour autant des phénomènes de *mainstream* existent. Face à l'inflation de l'offre, les conseils des proches, des membres de communautés adhocratiques (entendons, ceux qui ont des profils culturels similaires dans un champ donné) viennent restreindre l'éventail des possibles réellement utilisés, ce qui produit un effet « longue traîne ». La majorité des consommations restent concentrées sur un relativement faible nombre de produits, de supports ou de contenus – même si, tendanciellement, ce faible nombre peut évoluer – tandis qu'une myriade de produits, supports et contenus attirent des minorités de consommateurs dans des positionnements dits de niche. La fragmentation des univers culturels de goûts et de consommations est ainsi une conséquence quasi mécanique de l'inflation de l'offre culturelle.

TRANSFORMATION DES RAPPORTS À LA CULTURE

Le nouvel amateurisme est fondé sur les compétences que les jeunes acquièrent par le jeu, l'écoute, la transformation, et qui affectent la façon dont ils participent au processus éducatif, politique, civique et à la constitution du lien social. L'amateur réalise un effort important d'auto-formation et d'apprentissage (via des structures associatives, dans la tradition de l'éducation populaire, ou via les TIC notamment) qui n'a pour moteur que son attachement et ses bénéfices identitaires. Quelles sont les compétences

propres à cette culture pop ? On peut en citer plusieurs⁷ : l'aptitude à mettre en commun des informations ; l'aptitude à partager et à comparer des systèmes de valeurs en tranchant des enjeux éthiques ; l'aptitude à tisser des relations entre des informations disséminées ; l'aptitude à exprimer ses interprétations et l'aptitude à exprimer ses sentiments à travers le mixage des éléments et la transformation en une « culture personnelle » ou personnalisée ; l'aptitude à faire circuler ce que l'on produit au sein des communautés de fans. Tous éléments qui se passent en dehors de l'école comme des institutions classiques de transmission et fonde une éducation buissonnière de plus en plus prégnante dans la formation des répertoires et des imaginaires culturels des jeunes⁸. James Paul Gee qualifie ces modes d'apprentissage « d'espace d'affinité »⁹ : l'exploitation entre amateurs de l'amateurisme des autres. Wikipedia est ainsi « l'encyclopédie des ignorants »¹⁰, système sociotechnique qui utilise l'amateurisme et sa mise en commun. Ces mécanismes d'autodidaxie sont d'autant plus développés que le niveau de diplôme a augmenté, mais ces compétences se développent de manière éclatée, au gré des passions individuelles, ponctuelles ou durables. Dans cette « démocratisation » de la production culturelle, les *community managers*, *gate keepers* et autres *webmasters* jouent le rôle que tenaient jusqu'alors les institutions de transmission : sélection, amélioration et structuration de l'information pour constituer des savoirs communicables, échangeables, transformables, utilisables.

Ces compétences développent également des formes d'attention et de cognition différentes. Steven Johnson indique ainsi que, au fur et à mesure que la qualité moyenne des productions audiovisuelles de masse constitutives de la pop culture progressait, habituant les jeunes à des scripts plus complexes, empruntant à des référentiels plus diversifiés, demandant des aptitudes de décodage plus complexes, ces derniers développaient une intelligence de réception croissante, assortie d'une demande de « qualité »¹¹.

“Le nouvel amateurisme est fondé sur les compétences que les jeunes acquièrent par le jeu, l’écoute, la transformation, et qui affectent la façon dont ils participent au processus éducatif, politique, civique et à la constitution du lien social. ”

“Reste à éduquer cette *attention flottante* dont la morphologie et la structuration, notamment temporelle, échappent aux canons de la profession pédagogique classique.”

Katherine Hayles¹² comme Yves Citton¹³ soutiennent pour leur part que certaines formes d'« attention flottante » permettent le traitement plus créatif des informations fournies par le réel. Reste à éduquer cette *attention flottante* dont la morphologie et la structuration, notamment temporelle, échappent aux canons de la profession pédagogique classique : l'hyper-attention n'est ni un manque ni un trop plein, mais une mutation.

Ainsi, le storytelling transmedia, qui prend son origine dans les Pokemon ou Yu-Gi-Oh ! (apparu en 1998), et qui opère en disséminant sur des médias différents un même contenu narratif (jeux de cartes, dessins animés, jeux vidéo, etc.) des médias herziens aux médias numériques, puis dans les parcs de loisirs et centre de jeux (via les déclinaisons produits), encourage des formes très diverses de participation et de créativité. Les fans ont

ainsi « transformé le braconnage en une forme d'art¹⁴ » : l'exemple emblématique en est le fanzine¹⁵ mais aussi le fan fiction, ou encore le mods. Dans ce cadre, on considère les jeunes non plus comme des aliénés passifs, mais comme des participants actifs d'un monde culturel en constitution, qui négocient de nouvelles stratégies face à la mondialisation de la culture, aux notions de créateur et de propriété intellectuelle, d'expertise et de transmission de l'expertise. Cette organisation des publics produit des communautés qui n'échappent ni à l'influence de la culture marchande, ni à celle la « culture publique », les modifient toutes les deux peu à peu via la participation du public, qui défait les carcans programmatiques des industries comme des institutions.

CONCLUSION

Il n'est pas indifférent que ceci favorise le développement d'une mythologie culturelle affinitaire, libre et mobile alors que sont remis en question les anciens cadres d'interprétation du social (État-nation et classe sociale notamment), mythologie qui se fait le chantre d'une citoyenneté culturelle d'un genre nouveau, abolissant les « anciennes frontières ». Ceci appelle une remarque : les effets de la stratification sociale sur les consommations, sorties, pratiques culturelles – tant en terme d'accès que de modalités de leur effectuation, sur les répertoires de goûts individuels – sont toujours très sensibles même s'ils sont profondément transformés par la massification scolaire et l'émergence des clivages de genre et de race (ou la meilleure visibilité qu'on leur donne). Plus que de disparition des frontières, c'est de décalage qu'il faudrait parler. Mais est-ce si surprenant ? Et cela ne pose-t-il pas à nouveaux frais une question vitale : si les choses (re)connues de tous sont en nombre réduit mais restent essentielles pour fonder les groupes et communautés, quelle est désormais l'échelle souhaitable de ces savoirs communs et comment faire que ces « îles d'expertise¹⁶ », parfois luxuriantes, puissent être liées les unes aux autres ?

Sylvie Octobre

Chargée d'études, Département des études,
de la prospective et des statistiques,
ministère de la Culture et de la Communication

Les enfants du 21^e siècle

NOTES

- 1- Un « même internet » est un anglicisme venant d'*Internet meme* (prononcé /'mi:m/ meem), utilisé pour décrire un élément ou un phénomène repris et décliné en masse sur Internet. (NDLR)
- 2- Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire*, Castelnau-Le-Rez, Climats, 2001, p. 59
- 3- Richard Mémeteau, *Pop Culture : réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, Paris, La découverte, 2014, p. 10.
- 4- Henry Jenkins, *La culture de la convergence, des médias aux transmédia*, Paris, Armand Colin, 2013 ; Patrice Flichy, *Le sacre de l'amateur, sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2010.
- 5- Hervé Glévaec, *La sériophilie, Sociologie d'un attachement culturel et place de la fiction dans la vie des jeunes adultes*, Paris, Ellipses.
- 6- Laurence Allard et Fabrice Vandenberghe, « Express yourself ! Les pages perso », *Réseaux*, n°117, 2003.
- 7- Henry Jenkins, op cit.
- 8- Anne Barrère, *L'éducation buissonnière, Quand les adolescents se forment eux-mêmes*, Paris, Colin, 2011.

9- J.P. Gee, *Language, Learning and Gaming : A Critique of Traditional Schooling*, New York, Routledge, 2005.

10- Dominique Cardon et J. Levrel, « La vigilance participative. Une interprétation de la gouvernance des Wikipédia », *Réseaux*, n°154, 2009.

11- Steven Johnson, *Everything bad is good for you. How Today's popular culture is making us smarter*, Londres, Penguin, 2005.

12- Katherine Hayles, *How we think : digital media and contemporary technogenesis*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.

13- Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

14- Henry Jenkins, *Textual Poachers*, New York, Routledge, 1992, p. 27.

15- Sébastien François, « Fanf(r)ictions », *Réseaux*, n°153, 2009.

16- S. Allison-Bunnell et S. Thomson, « Débutants et experts dans la science citoyenne nord-américaine » in F. Charvolin, A. Micoud et L. Nyhart (dir), *Des sciences citoyennes ?*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2007.

LA LONGUE ET BELLE HISTOIRE DE LA CRÉATION JEUNE PUBLIC

Cyrille Planson

En 1907, déjà, le célèbre metteur en scène et formateur russe Constantin Stanislavski affirmait que « le théâtre pour enfants, c'est le théâtre pour adultes, en mieux. » Preuve s'il en est que l'histoire des spectacles destinés au jeune public – et tout autant aux adultes qui l'accompagnent – est plus ancienne qu'on ne le pense souvent.

La révolution industrielle, l'urbanisation progressive des populations, la scolarité obligatoire et l'émergence des classes moyennes ont contribué à une prise en compte nouvelle et différenciée de l'enfance. La domination d'une bourgeoisie pour laquelle le théâtre est autant source de divertissement que moyen de s'afficher contribue aussi à quelques évolutions dans la manière d'aborder l'art théâtral. En 1874, Jules Verne adapte son *Tour du monde en quatre-vingts jours* au théâtre du Châtelet. Les décors sont particulièrement travaillés, les moyens mis en œuvre sont importants et la création rencontre un franc succès. Un peu plus tard, en 1907, Maurice Maeterlinck écrit *L'Oiseau bleu*, une pièce de théâtre pour enfants qui sera jouée et reprise dans plusieurs salles en France et en Europe. À Paris, elle triomphe au théâtre Réjane.

“Le vrai développement de la création pour le jeune public est contemporain du Front Populaire et de l'immédiat après-guerre.”

DES COMÉDIENS-ROUTIERS À JACK LANG

À l'aube du XX^e siècle, quelques expériences étaient en effet menées par des précurseurs, même si la confusion demeurait parfois entre le théâtre joué par les enfants et le théâtre joué pour les enfants par les adultes. Jacques Copeau et ses compagnons, le Théâtre du Vieux-Colombier, vont jouer un rôle déterminant dans cette histoire. Jacques Copeau avait en effet développé une pédagogie globale du théâtre. Tout comme Stanislavski, il défend, dans les années 1910-1920, une pédagogie particulièrement engagée du théâtre. « L'idée de l'École et l'idée de Théâtre sont une seule et même idée. Elles sont nées ensemble », explique-t-il. Durant la Première Guerre mondiale, aux côtés de Suzanne Bing, il porte un projet d'école avec de jeunes professionnels et une douzaine d'enfants. Ce sera l'École du Vieux-Colombier qui ouvre finalement ses portes en 1920.

Élève de Jacques Copeau au Théâtre du Vieux-Colombier à Paris, puis au sein des « Copiaus » en Bourgogne, Léon Chancerel commence à écrire des chansons et des pièces. À partir de 1929, il tente avec Paul Doncœur de transposer les concepts de Copeau au théâtre routier, un théâtre itinérant et populaire. C'est alors qu'il fonde, au sein du mouvement des Scouts de France, la compagnie des Comédiens routiers (1929), puis le

Théâtre de l'Oncle Sébastien (1935), un théâtre pour enfants basé sur la commedia dell'arte et l'improvisation. C'est là que Léon Chancerel invente et rédige une méthode de théâtre intitulée « Jeux dramatiques dans l'éducation ». Associé à Charles Dullin, il s'évertue à défendre un théâtre en direction du jeune public et crée, en 1928, le théâtre de l'Atelier, en collaboration avec Louis Jouvet, Gaston Baty et Georges Pitoëff. En 1937, il mettra enfin sur pied un centre dramatique pour la jeunesse.

Le vrai développement de la création pour le jeune public est contemporain du Front Populaire (avec la création d'un sous-secrétariat d'État pour la Jeunesse confié à Léo Lagrange au sein du Gouvernement de Léon Blum) et de l'immédiat après-guerre. Créés en 1937, les Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active (CEMEA) s'attachent alors à promouvoir une culture ouverte à tous. Ce sera aussi le cas de l'association Peuple et Culture qui entend « rendre la culture au peuple et le peuple à la culture ». Elle organise pour cela une école de spectateurs autour de personnalités comme Charles Dullin, Jean Dasté, Jean Vilar. La création, en 1948, de la Fédération française des maisons des jeunes et de la culture (FFMJC) constituera par la suite une autre étape importante pour les mouvements d'éducation populaire.

Toujours en 1937, Jean Dasté tente de convaincre de la nécessité d'établir des « préfectures théâtrales » dans les

“La création pour la petite enfance est hybride par nature, parce qu’elle croise souvent le mouvement et le chant, les mots et la musique. Elle figure un autre espace d’innovation.”

régions. En vain... Les troupes itinérantes encadrées par le gouvernement de Vichy, par l’intermédiaire de l’association Jeune France, sillonnent le territoire. André Clavé et Jean Vilar participent à l’une de ces troupes, la compagnie la Roulotte. En 1946, Jeanne Laurent est nommée sous-directrice des Spectacles et de la Musique du Secrétariat d’État aux Beaux-Arts. C’est elle qui lance les bases de ce que l’on nommera la décentralisation théâtrale, avec pour objectif de créer des théâtres sur tout le territoire français et d’amener les publics les plus larges à les fréquenter. Six Centres dramatiques nationaux voient le jour. En 1959, André Malraux est nommé à la tête du tout nouveau ministère des Affaires culturelles qu’il a largement contribué à imaginer. Il crée les Maisons de la Culture : une dizaine, dont certaines sont liées à des Centres dramatiques nationaux (CDN). Le ministère des Affaires culturelles accorde également une subvention à une dizaine de compagnies permanentes qui rejoignent ensuite le réseau des CDN. Grâce à cet élan, le théâtre pour enfants, selon la terminologie de l’époque, se renouvelle également et tente de nouvelles expériences artistiques. Les compagnies pionnières mêlent théâtre d’improvisation, commedia dell’arte, conte et parfois l’intervention directe des enfants dans la création. Dans les années 1950, à la demande de Jean Vilar, ces compagnies accompagnent déjà les jeunes publics au Festival d’Avignon.

À l’échelle internationale également, ce grand mouvement de circulation des équipes artistiques et de création à destination de la jeunesse prend lui aussi de l’ampleur. Dans les pays du bloc

de l’Est, alliés de l’Union soviétique, cette forme théâtrale connaît une place prépondérante dans les théâtres des principales villes et régions. En 1957, Léon Chancerel crée l’ATEJ, l’association du Théâtre pour l’Enfance et la Jeunesse. Mais, à Paris, en 1962, autour de Chancerel et de représentants de trois pays (Belgique, Angleterre et France) naît le projet d’organisation d’une large consultation internationale. Les pays du bloc de l’Est se mobilisent également. L’ASSITEJ (Association internationale du théâtre pour l’enfance et la jeunesse) est fondée à Paris en mai 1965. L’ATEJ est alors le centre français de l’ASSITEJ. Une première assemblée générale de l’ASSITEJ est organisée à Prague en mai 1966. Depuis le congrès fondateur de Paris, l’année précédente, 17 centres nationaux ont été fondés (RDA, RFA, Belgique, Espagne, France, Grande-Bretagne, Italie, Norvège, Pays-Bas, Roumanie, Tchécoslovaquie, URSS, USA, Yougoslavie, Brésil, Canada, Israël).

Peu après Mai 1968, les premières Journées de théâtre pour les jeunes spectateurs sont organisées. En 1969, Jean Vilar est le premier à introduire des pièces jeune public au Festival d’Avignon. Il programme alors *Le Pêcheur d’images* par le théâtre de la Clairière de Miguel Demuynck, *Le Pays du Soleil debout* par le théâtre des Jeunes Années de Maurice Yendt et *L’Arbre sorcier, Jérôme et la tortue* par le théâtre du Soleil d’Ariane Mnouchkine. À la Comédie de Saint-Étienne, Catherine Dasté a créé les premiers spectacles pour le jeune public nés dans ce réseau. En 1969, elle fonde la compagnie de La Pomme Verte à

Sartrouville et entame une politique résolue de création théâtrale pour la jeunesse. Miguel Demuynck, alors responsable des CEMEA, insiste alors sur la double nécessité de voir et de pratiquer le théâtre.

En 1973, Jack Lang crée, à Chaillot, le Théâtre national des enfants (TNE). On se souvient qu’y furent programmés *Vermeil comme le sang* mis en scène par Claude Régy ou *Vendredi ou la vie sauvage* par Antoine Vitez, *Princesse Turandot* par Lucian Pintilié, ou *Les Mignons et les guenons* par Tadeusz Kantor. Lorsque Jack Lang quitte la direction du théâtre, en 1974, le TNE prend fin. Au début des années 1980, six CDNEJ (Centres dramatiques nationaux pour l’enfance et la jeunesse) sont institués : à Nancy, Lille, Lyon, Caen, Montreuil et Sartrouville. Fervents défenseurs d’un théâtre pour le jeune public au début des années 1970, Catherine Dasté, Maurice Yendt et Ariane Mnouchkine comptent aussi parmi les premières grandes figures du théâtre contemporain à militer activement pour la création d’un réseau de salles complémentaire de celui des CDN. Ces centres dramatiques nationaux pour l’enfance et la jeunesse, institués par le ministère de la Culture, constitueront, pendant près de vingt ans, un vrai réseau de lieux de production spécialisés. Dans leur sillage, on assiste alors à l’émergence de formes artistiques toujours plus ambitieuses. En complément de ce premier cercle de lieux culturels se développe un second réseau de structures que l’on qualifie alors « d’action culturelle », investies elles aussi dans la diffusion, plus rarement la production.

L’AFFIRMATION D’UN CHAMP ARTISTIQUE

Le théâtre pour le jeune public est, dans sa forme actuelle, un produit de la décentralisation théâtrale. Il a su s’affirmer au cours des années 1970 au sein de ce mouvement national et fondateur, trouvant dans les réseaux de l’éducation populaire (notamment celui des maisons de jeunes et de la culture, les foyers ruraux...) un terrain d’expérimentation à sa mesure. Le regard porté sur l’éveil et la vie culturelle de l’enfant évolue en parallèle sous l’influence de personnalités comme Françoise Dolto (qui publie *La cause des enfants*).

En 1981, Bernard Faivre d’Arcier réalise une étude pour la Direction du Théâtre du ministère de la Culture sur l’offre artistique en direction du jeune public et son rayonnement. « Ce n’est pas parce que l’on s’adresse à un enfant que l’on s’adresse à un demi-spectateur » écrit-il alors. L’idée de favoriser le désir plutôt que le devoir de théâtre sur le temps scolaire se développe peu à peu. En 1989, Joël Jouanneau devient artiste associé au CDNEJ de Sartrouville. Il crée, en 1991, *Mamie Ouate en Papouasie*, un spectacle qui marque les esprits. Le théâtre jeune public n’est plus seulement une affaire de spécialistes. Il attire des artistes reconnus par ailleurs dans l’univers de la création pour les adultes. Les questions de transmission, de partage, de démocratisation culturelle sont

fondamentales. La présence de l’artiste dans la Cité et son rapport au public sont également questionnés. Il est important aujourd’hui que ces questions soient au cœur des réflexions des collectivités territoriales.

C’est aussi à cette époque que « s’inventent » les premiers spectacles pour la petite enfance, accessibles aux bébés, dès six mois ou un an, et à leurs parents. La création pour la petite enfance est hybride par nature, parce qu’elle croise souvent le mouvement et le chant, les mots et la musique. Elle figure un autre espace d’innovation. Ces artistes savent alors s’adresser aux tout-petits avec sensibilité et poésie. C’est ici aussi, dans cette hyper-proximité entre les interprètes et les jeunes spectateurs, à peine séparés par quelques mètres symboliques, que s’éprouve un autre rapport au public et à la fiction. Les psychologues qui suivent avec attention ces créations pour la petite enfance en témoignent : ce qui se joue là est infiniment précieux dans une société où, parfois, l’enfant, comme l’adulte, peine à distinguer fiction et réalité. Elle naît dans l’expérimentation que conduit à Marne-la-Vallée l’équipe du festival Ricochets que porte la Ferme du Buisson.

La place du spectacle jeune public dans les programmations des théâtres de ville s’accroît. Tous les territoires sont aujourd’hui concernés par des programmations bâties à l’échelle

d’intercommunalités, souvent rurales. Cette expansion répond en premier lieu à la volonté de tous de favoriser la rencontre des enfants avec une offre de spectacle vivant de qualité, créée à leur intention. La demande sociale des parents, attentifs à l’éveil culturel de leurs enfants, est aujourd’hui certaine. Autrefois limités à la seule diffusion en temps scolaire, ces spectacles constituent aujourd’hui une activité familiale. Mais la présence du spectacle et des artistes à l’école ou en crèche reste plus que jamais un enjeu de démocratisation culturelle, parce qu’elle permet de toucher toute la population enfantine, quelle que soit sa sociologie ou son implantation géographique.

Limité dans un premier temps à certaines formes telles que le théâtre, la chanson ou la marionnette, le spectacle vivant jeune public s’est peu à peu nourri de toutes sortes de rencontres. Les années 1990 sont marquées par des croisements toujours plus audacieux qui voient des artistes s’emparer de la danse, des arts du cirque ou des musiques actuelles. Des festivals se créent à Reims (Méli’môme), à Kingersheim (Momix), à Dijon (À pas contés), à Quimper (Théâtre à tout âge), à Blanquefort (L’Échappée belle)... Des lieux et des projets référents sont également émergents ou confortés à Saint-Nazaire (Théâtre Athénor), Marseille (Théâtre Massalia), à Villeneuve-lès-Maguelone (Théâtre scène conventionnée) tandis que les projets jeune public des ex-CDNEJ se poursuivent à Lyon (TNG), Strasbourg (TJP), Sartrouville (Centre dramatique national), Lille (Le Grand Bleu)... Plus tard, dans les années 2000, d’autres manifestations naîtront : Sur un petit nuage (Pessac), Comme un nuage (Angoulême), la biennale Petits et Grands (Nantes) ou encore les festivals dédiés à la danse (Pouce ! à Artigues-près-Bordeaux, Nijinskid à Saint-Herblain, Les Petits pas à Roubaix...), à la musique et à la chanson (Mino à Paris, puis Tout’Ouïe à Marne-la-Vallée...) ou encore, plus récemment, à la création pour les adolescents (NovAdo à Rodez...). Toutes ces évolutions accompagnent la diversification des écritures et des « process de création ».

“La présence du spectacle et des artistes à l’école ou en crèche reste plus que jamais un enjeu de démocratisation culturelle, parce qu’elle permet de toucher toute la population enfantine, quelle que soit sa sociologie ou son implantation géographique.”

À l'échelle mondiale, la « cause du jeune public » a en effet beaucoup progressé. Ainsi, la Convention internationale des droits de l'Enfant en date du 20 novembre 1989, ratifiée par 192 pays, marque une étape importante dans la défense du statut de l'enfant au niveau mondial. Un article de cette Convention fait précisément référence aux activités culturelles : « Article 31 : 1. Les États partis reconnaissent à l'enfant le droit aux repos et aux loisirs, de se livrer au jeu et à des activités récréatives propres à son âge et de participer librement à la vie culturelle et artistique. 2. Les États partis respectent et favorisent le droit de l'enfant de participer pleinement à la vie culturelle et artistique et encouragent l'organisation à son intention de moyens appropriés de loisirs et d'activités récréatives, artistiques et culturelles, dans des conditions d'égalité. »

Progressivement, des artistes de renommée nationale auprès des publics adultes tels qu'Emmanuel Demarcy-Mota, Olivier Py, Jean Lambert-Wild ou Joël Pommerat – et bien d'autres encore – s'intéressent au spectacle jeune public et favorisent, par leurs mises en scène, la reconnaissance d'un théâtre universel qui s'adresse autant aux adultes qu'aux enfants. La création d'un Molière du meilleur spectacle jeune public, même si sa remise a parfois été réalisée dans une coupable discrétion, offre aussi un espace médiatique et de reconnaissance professionnelle à ce secteur.

Sous l'impulsion de l'association professionnelle Scène(s) d'enfance et d'ailleurs, créée en 2005, des chantiers de réflexion ont placé les acteurs culturels dans une démarche participative. Cette action fait suite à la réalisation d'une étude du paysage de la création et de la diffusion jeune public en France, fort justement sous-titrée « Photographie d'une dynamique fragile ». Ils aboutissent à la rédaction d'un Manifeste de 40 propositions dévoilé fin 2013. Reprise par le ministère de la Culture et de la Communication, la proposition n°39 de cette plateforme de revendication professionnelle donne naissance à *La Belle Saison avec l'enfance et la jeunesse* qui débute en juillet 2014. Dans ce même secteur professionnel, l'association ASSITEJ France, centre français de l'ASSITEJ internationale, est constituée en février 2012. Elle réunit des artistes, des diffuseurs et des associations ou fédérations professionnelles. Connectée au réseau mondial de l'ASSITEJ (185 pays représentés), elle tente d'œuvrer pour la coopération culturelle dans le champ de la création jeune public, la circulation des œuvres et des artistes. La belle histoire de la création à l'intention du jeune public, et des adultes qui l'accompagnent, s'écrit peu à peu. Elle est loin d'être terminée, tant elle répond à des enjeux forts tels que l'accès de tous à la culture, à l'imaginaire et, en filigrane, à ce qui fait société.

Cyrille Planson

Président de l'ASSITEJ France



« SI ON ALLAIT AU SPECTACLE AVEC UN PETIT ENFANT ? »

Conseil Départemental de la Côte-d'Or, octobre 2015.

Document en téléchargement sur www.cotedor.fr

Le Conseil Départemental de la Côte-d'Or, dans le cadre de ses politiques culturelle et sociale, encourage la rencontre des publics familiaux avec le spectacle vivant. Rendre le tout-petit acteur de son environnement, lui apprendre à se repérer dans le temps et l'espace, se confronter à l'inconnu... constituent autant d'enjeux pour la Protection Maternelle et Infantile.

L'édition de ce petit livret est le fruit d'une concertation collective, conduite par le Conseil Départemental avec des professionnels de l'enfance et de la culture : le service PMI et Culture du Conseil Départemental, la compagnie du Théâtre de l'Éclaircie, l'association bourguignonne culturelle, les responsables de Relais Petite Enfance, etc.

QUELLE LIBERTÉ DE CRÉATION POUR LE THÉÂTRE JEUNE PUBLIC ?

Entretien avec **Olivier Letellier**
Propos recueillis par **Anne-Lise Vinciguerra**

Le théâtre jeune public fait-il peur ? À en juger par les polémiques autour de la théorie du genre et du mariage pour tous mais aussi par les injonctions municipales faites aux lieux de diffusion de ne pas enflammer l'espace public, de privilégier un théâtre « accessible et populaire », la question reste d'actualité. La liberté de création et de diffusion vient d'être inscrite dans la loi en réponse à ce contexte. Censuré par l'Inspection académique de Créteil pour son spectacle *Oh Boy!*, Olivier Letellier nous livre ici son point de vue sur les difficultés qui pèsent aujourd'hui sur la création destinée à la jeunesse.

L'Observatoire – Plusieurs structures de diffusion, telles que le festival Théâtre À Tout Âge de Quimper ou le théâtre Théo Argence de Saint-Priest, ont vu leur programmation remise en cause en faveur d'une programmation plus « festive », plus « gaie », voire « dans l'esprit de Noël ». En tant qu'artiste, ressentez-vous qu'une pression pèse actuellement sur la création en direction de l'enfance et de la jeunesse ?

Olivier Letellier – Oui, bien sûr, mais on ne nous le dit pas directement. La pression s'exerce principalement sur les programmateurs et, par ricochet, sur les artistes. Pour *Un chien dans la tête*, une élue à la culture et une programmatrice me disaient : « C'est un très beau spectacle, mais c'est trop dur. La vie de nos jeunes est déjà suffisamment difficile... » Je suis en désaccord avec cette représentation de la fonction du théâtre. Ce n'est pas uniquement un divertissement. Le spectacle jeunesse peut être joyeux dans sa forme, même si son propos est dur, c'est la vie qui est dure, pas les spectacles.

L'Observatoire – Comment interprétez-vous cette situation ?

O. L. – Il ne s'agit pas seulement du milieu de la culture. Les attentats de janvier ont été un signe très violent, une attaque contre la culture, contre le vivre ensemble, contre l'ouverture d'esprit et la rencontre, mais de quoi cela est-il le signe ? Il y a une fracture profonde dans notre société. Il est vrai que le monde de la culture a pu participer à créer cette fracture, à donner cette impression d'exclusion ou d'élitisme, de ne pas s'adresser à tous. Mais le jeune public, par essence, s'adresse à tous, enfants comme adultes, quelles que soient leurs origines, et c'est cette ouverture d'esprit que nous défendons.

L'Observatoire – Une demande de formes plus populaires, plus accessibles vous est-elle formulée par vos partenaires ?

O. L. – C'est implicite, ça ne m'a jamais été formulé de cette façon. Cependant, je ressens qu'il y a de moins en moins de prise de risque, les programmations semblent plus consensuelles, mais ce n'est pas spécifique au jeune public. Malgré son très grand nombre de spectateurs, le théâtre jeune public capte beaucoup moins de moyens que le théâtre réservé aux

adultes. Cela explique peut-être qu'il y ait moins de pression exercée sur les créateurs jeunesse que sur les autres. Finalement ça nous laisse une plus grande liberté !

L'Observatoire – Vous avez été confronté à un report de représentation de *Oh Boy!* à Bonneuil-sur-Marne suite à une demande de l'Inspection académique de Créteil. La presse a parlé de censure mais il s'est plutôt agi d'autocensure de la part d'une inspectrice qui craignait d'avoir à gérer des réactions violentes de parents dans un contexte marqué par la « Manif pour tous » et le retrait de l'« ABCD de l'égalité ». Quelle analyse faites-vous de cet événement après-coup ?

O. L. – L'école n'est pas dans son rôle si elle laisse certains enfants dans l'enfermement qui est celui de leurs familles. Pour beaucoup d'enfants, l'école est le seul lieu d'ouverture, qui va les sortir de l'isolement, des croyances et des peurs partagées dans le cercle familial. L'école ne doit pas contribuer à monter les uns contre les autres, elle doit au contraire favoriser la connaissance de l'autre pour lever ces barrières. Je pense que beaucoup de personnes au sein de l'Éducation nationale subissent une pression telle qu'ils se sentent dans l'obligation de



© Philippe Otchale

Spectacle *Oh Boy!* Théâtre du Phare

se protéger, cela peut entraîner une perte des valeurs fondamentales et une dilution des responsabilités.

L'Observatoire – En quoi est-il important pour vous que vos spectacles puissent être présentés en temps scolaire ?

O. L. – C'est essentiel car l'école est le seul lieu où un spectacle peut toucher toute la population. Sans elle, la plupart des enfants n'iraient jamais au spectacle et n'auraient pas cette surprise, cette découverte qui peut les marquer profondément. J'ai été initié au théâtre par l'école, je viens d'un milieu ouvrier et commerçant et jamais mes parents ne m'auraient amené au spectacle, ce n'était tout simplement pas dans leur univers. Cette révélation a été essentielle pour moi et je veux la partager.

L'Observatoire – On a pu assister à des discussions sur la fonction de la relation aux œuvres dans le temps scolaire qui consisterait à apporter aux enfants une évasion hors d'un quotidien parfois difficile, de répondre à des enjeux pédagogiques, mais nullement celle d'interroger leurs conditions de vie, leur vision du monde ou leurs aspirations les plus intimes. Avez-vous eu des discussions de ce type avec des partenaires de l'Éducation nationale ?

O. L. – C'est vrai qu'il y a une pression de l'éducatif, mais le jeune public est un secteur où l'on a pu inventer énormément, y compris formellement, parce qu'il y avait une très grande liberté. Pour les précurseurs, l'invention et la poésie étaient essentiels. Pour d'autres, l'adresse aux enfants sous-entend toujours que l'on fait de « petits spectacles » de l'ordre du récréatif. C'est parfois plus facile d'aller vers quelque chose de consensuel, car sinon il faut échanger avec les enfants et c'est plus complexe, il faut se mouiller réellement, se livrer. Ceci explique que parfois, les écoles ou les théâtres se sentent démunis devant la force des échanges qui peuvent émerger dans les classes et recherchent des solutions de facilité.

L'Observatoire – Ne pensez-vous pas que les occasions d'échanger entre le monde de la culture et celui de l'éducation sur cette controverse sont encore trop rares ?

O. L. – Absolument. Il est vrai que, lors des rencontres instituées, la discussion n'a lieu qu'entre convaincus, et lorsque quelques enseignants sont présents, ce sont des militants. Les résidences en milieu scolaire permettent d'aller plus loin. J'essaie toujours de ménager des temps informels avec les professeurs où l'on ouvre réciproquement nos questionnements. Il n'y a aucune obligation pour l'Éducation nationale ni pour les artistes, et pourtant

des résidences en temps scolaire ont lieu. C'est miraculeux et cela devrait exister davantage. Les artistes et les professeurs s'adressent aux mêmes enfants mais il y a encore trop peu d'espaces de dialogue institués entre ces deux mondes. Nous réfléchissons avec d'autres créateurs à cette notion de « créer par et pour l'enfance » : les résidences enrichissent l'œuvre par le regard que les enfants portent sur elle et par leurs réactions ; elles enrichissent la réception, les enfants se l'approprient totalement.

L'Observatoire – L'adresse à l'enfant conditionne-t-elle ce que vous vous autorisez au plateau ? Y a-t-il des sujets tabous ?

O. L. – Non il n'y a pas de sujets tabous. Si la façon d'en parler est poétique et ludique, alors on peut parler de tout. Je sais que ce que l'on va fabriquer est destiné à être partagé, il faut que ce soit clair et compréhensible. Le théâtre adressé aux jeunes spectateurs est un théâtre de l'ici et du maintenant, pas un théâtre de références intellectuelles.

La mort, la maladie, font partie de la vie. La question pour moi est d'en parler sans que ce soit traumatique, et cette contrainte est créatrice. Il faut chercher l'image qui va questionner, décaler, réveiller les consciences. Parler de l'homosexualité, ce n'est pas du militantisme. Lorsqu'on est enfant, vivre fait peur. Et si l'on s'enferme dans le silence, cela laisse des blessures profondes. Je veux que les enfants se sentent libres.

L'Observatoire – Donc le plateau est pour vous un lieu de reconnaissance de soi, où l'enfant va pouvoir regarder et se dire « Je ne suis pas tout seul à vivre ça » ?

O. L. – Quand j'étais enfant, ma mère était très malade, et je croyais qu'on ne pouvait pas en parler. Ça m'aurait fait tellement de bien de voir *Oh Boy!* et de comprendre que l'on peut rester debout malgré ça, en parler, et même en rire ! Le théâtre donne la possibilité de comprendre qu'il vaut mieux parler que cacher son secret, même si c'est dans une boîte douce et rose. C'est l'ignorance et le manque de curiosité qui m'effraient.

“Le théâtre donne la possibilité de comprendre qu’il vaut mieux parler que cacher son secret, même si c’est dans une boîte douce et rose. C’est l’ignorance et le manque de curiosité qui m’effraient.”

L’Observatoire – En tant qu’artiste, avez-vous l’impression qu’une autocensure est à l’œuvre parmi les créateurs jeune public, que ceux-ci se posent davantage la question de la réception du propos par le milieu scolaire ?

O. L. – Forcément, ça devient du militantisme d’avoir des propos qui pourraient être mal reçus, parce que l’économie du jeune public est fragile et que les spectacles doivent tourner. J’ai la chance d’être soutenu, reconnu, donc cela me laisse une certaine marge de liberté. Cependant, je pense que de jeunes artistes se posent la question pour ne pas mettre en péril leur compagnie. C’est difficile à avouer, on en parle peu, pourtant je pense que ça existe.

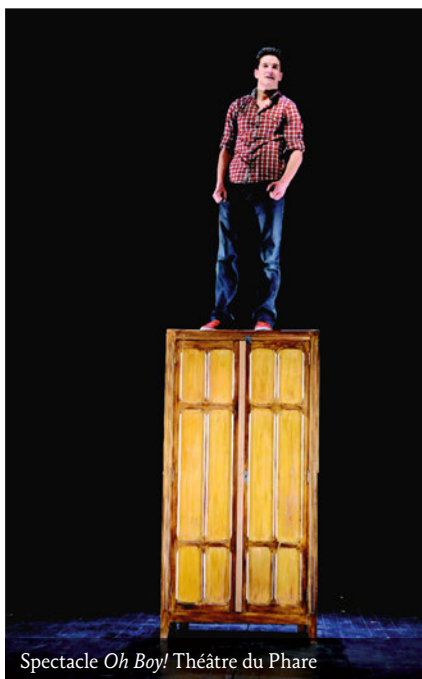
L’Observatoire – Finalement, il n’y a pas réellement de censeurs mais surtout des situations où le contexte amène à l’autocensure ?

O. L. – Oui, c’est avant tout ce que l’on s’interdit. Que l’on soit élu, inspecteur, programmateur, artiste, il faut avoir une sacrée énergie pour défendre ses valeurs et tenir son cap. Et puis le discours s’est décomplexé : il y a quelques années, jamais un maire n’aurait dit en présence du DRAC et du Préfet ce qui se dit publiquement aujourd’hui – peut-être est-ce le cas aussi au sein de l’Éducation nationale. C’est sans doute mieux qu’on en parle, que la controverse ait lieu.

L’Observatoire – Avez-vous l’impression que la liberté de création dans le champ du jeune public doit être défendue spécifiquement ?

O. L. – Elle doit être défendue partout ! C’est notre mission d’amener un regard qui peut être dérangeant, et c’est un atout pour une société de permettre aux artistes d’être libres, il faut défendre cette liberté. Malgré les cas que vous avez cités, je suis quand même très optimiste. Il y a, en France, une place de plus en plus importante pour le jeune public, *La Belle Saison* l’a prouvé.

Olivier Letellier est metteur en scène et conteur. Issu de l’école Lecoq, il défend un théâtre de récit. Artiste associé au Théâtre National de Chaillot, il dirige depuis 15 ans sa compagnie, le théâtre du Phare. Son spectacle *Oh Boy!* a obtenu un Molière en 2010 et a été joué plus de 650 fois, lui apportant une large reconnaissance. Il a récemment monté *La scaphandrière* de Daniel Danis et *Un chien dans la tête* de Stéphane Jaubertie. Il travaille actuellement sur le triptyque *Maintenant que je sais / Je ne veux plus / Me taire* sur des textes commandés à Sylvain Levey, Catherine Verlaquet et Magali Mougel autour de la question de l’engagement.



©Philippe Cibille

Spectacle *Oh Boy!* Théâtre du Phare

Entretien avec **Olivier Letellier**
Metteur en scène, conteur.

Propos recueillis par **Anne-Lise Vinciguerra**
Programmatrice, consultante

MUMO : UN MUSÉE NOMADE POUR LES ENFANTS DU MONDE

Créé en 2011, MuMo est un musée mobile d'art contemporain de 45m², présentant des œuvres spécialement conçues à l'intention des enfants, qui s'est donné pour mission d'aller à leur rencontre sur leurs lieux de vie : cour d'école, centre de loisirs, parking d'un quartier, etc. MuMo est un conteneur qui peut voyager par bateau et être chargé sur un camion, ce qui lui a permis de sillonner la France entière mais aussi l'Europe et l'Afrique. Parvenu à destination, le « conteneur musée » se déploie en quatre espaces distincts chacun plongeant les enfants dans un univers différent : peinture, sculpture, installation, vidéo, design, etc. Coiffé d'un gigantesque lapin gonflable rose créé par Paul McCarthy, MuMo a des allures de camion forain. Il est à l'échelle des enfants, on y entre comme *Alice* par un « passage secret » pour y faire un voyage immobile. Il y a, dans l'expérience MuMo, une rencontre poétique avec l'art que seuls les enfants savent traduire : « J'avais l'impression d'attraper des bouts de monde »...

Par son architecture et par les propositions artistiques « sur mesure » qui composent ce micro-musée, MuMo réinterroge la question de la découverte et du premier contact avec l'œuvre d'art en faisant le pari que l'enfant se sente à l'aise dans un lieu qui s'apparente davantage à un appartement qu'à un musée et dans un lieu qui lui est dédié, sans la présence des adultes, où il est libre d'explorer et de s'exprimer. Ce faisant, il développe son imagination, sa curiosité et sa créativité.

« Né de la conviction que l'art est d'un outil d'ouverture, de partage et d'éveil au monde », ce projet a été créé à l'initiative d'un fonds de dotation « L'art à l'enfance ». Parrainé par

l'UNESCO, MuMo a très vite emporté l'adhésion de nombreux mécènes privés mais aussi d'artistes de la scène internationale qui explorent la thématique sociale du vivre ensemble et qui souhaitent, en participant à cette aventure, sortir du contexte habituel de l'exposition mais également concevoir une œuvre généreuse en direction des enfants.

Ainsi que le rappelle sa fondatrice, Ingrid Brochard : « MuMo est un outil mais il n'est que de passage ». Aussi, pour que l'itinérance ne soit pas synonyme d'éphémère, MuMo a-t-il choisi d'associer des conseillers pédagogiques de l'Éducation nationale, des enseignants, des associations ou des centres d'art locaux au projet, à chaque point d'étape où il s'installe. C'est ainsi, par exemple, que le partenariat avec ADT Quart Monde a débuté : en stationnant dans la cité des Aygalades à Marseille avant d'embarquer pour l'Afrique. C'est ainsi également que des enseignants ont pris le relais pour prolonger ce temps de rencontre en classe en travaillant sur le thème de la lumière (autour de l'œuvre de James Turrell) ou sur la notion d'in situ (autour de l'œuvre de Daniel Buren).

Après avoir parcouru 38 000 km en France, au Cameroun, en Côte d'Ivoire, en Belgique, en Suisse et, actuellement, en Espagne, un premier bilan de l'expérience a été réalisé. Il en ressort que 56 % des enfants rencontrés n'avaient jamais visité de musée auparavant. Par ailleurs, suite au passage du musée mobile, 72 % des structures ont initié une action spécifique pour prolonger l'expérience avec la mise en place d'ateliers spécifiques.

LE REGARD D'UNE PSYCHOLOGUE SUR LA CRÉATION POUR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE

François Fogel

Rares sont les psychologues à avoir porté un regard sur la création pour l'enfance et la jeunesse. Cécile El Medhi est de ceux-ci, traçant des perspectives entre la petite enfance et l'adolescence. Que comprennent les enfants ? Que voient-ils vraiment ? Qu'est-ce que le spectacle vivant peut leur apporter ?

Ces questions sont anciennes et récurrentes. Elles ont été de tout temps la toile de fond des débats touchant à la création jeune public. Le plus souvent, les artistes comme les programmeurs ne pouvaient apporter que des réponses évasives à ces questions liées au ressenti, aux sensations éprouvées lors des représentations et à l'issue de celles-ci. Faute de verbalisation, la réalité de ce que les enfants, en particulier les bébés, éprouvent au contact de leur premier spectacle reste pour une grande part une *terra incognita*. En réalité, bien que Françoise Dolto ait été proche d'artistes créant pour le jeune public dans les années 1970, peu de psychologues de l'enfance s'y sont aventurés. Cette faible exploration du sujet reste surprenante, alors même que d'autres champs de l'éveil culturel de l'enfant, à l'image de la littérature de jeunesse, ont fait l'objet de bien plus de recherches et de publications.

Le pédopsychiatre Patrick Ben Soussan, responsable du département de psychologie clinique de l'Institut Paoli-Calmettes, Centre régional de lutte contre le cancer Provence-Alpes-Côte-d'Azur, à Marseille, est l'un des premiers à s'intéresser au « bébé spectateur ». En 2006, il écrit avec Pascale Mignon, psychologue et psychanalyste, un ouvrage intitulé *Les bébés vont au théâtre*¹ (1), dans lequel il s'intéresse à la relation enfant-parent-artiste pendant le temps du spectacle. D'emblée, il pose la sortie au théâtre comme un temps relationnel fort, « un des éléments du lien intrafamilial ». Plus loin, il accorde une vertu émancipatrice à ce moment particulier : « Pour grandir, vivre et parler lui-même, il va devoir lâcher le premier monde d'où il vient, un monde sans parole, pour qu'émerge son désir à lui, différent du désir de ceux qui l'ont porté à la vie, sa mère, son père. Il va devoir

effectuer une forme d'exil pour avancer vers le monde des autres, le monde de ceux qui parlent. Le théâtre, en racontant le monde, est une des propositions qui contribuent à accomplir ce trajet ».

DU BABIL AU PLATEAU

Cécile El Mehdi est psychologue clinicienne à Saint-Nazaire. Elle a longtemps accompagné des adolescents avant de s'interroger sur la création pour les tout-petits et sur le cheminement qui conduit l'enfant – de la prime enfance à l'adolescence – à la rencontre avec l'artiste. « Le bébé est un *infans*. Littéralement, il est en deçà du langage. Son existence le relie dans un corps à corps primaire et fondateur à sa mère. Ce sont les gestes, les odeurs de sa mère, qui lui permettent de faire l'expérience de ses sens »². Toutes sortes d'émotions le traversent alors. La relation à l'autre, qu'il s'agisse du père ou de la mère, s'établit dans un échange. C'est cet « autre » qui va « recueillir et traduire ces émotions irréprésentables pour lui, impensables. La mère ou le père va les contenir et les lui traduire. La voix de la mère est très importante, mais plus encore la prosodie de sa voix, sa mélodie. Le bébé guette l'autre et les traits acoustiques de sa voix. Il écoute et va réutiliser ce qu'il entend. C'est ce qu'on appelle communément

“Faute de verbalisation, la réalité de ce que les enfants, en particulier les bébés, éprouvent au contact de leur premier spectacle reste pour une grande part une *terra incognita*.”

“L'accès au spectacle est avant tout un pari sur la curiosité de l'enfant, cet élan naturel vers la connaissance et la découverte.”

« le babil ». C'est-à-dire de premiers échanges qui sont synonymes pour le bébé de plaisir et de bien-être. C'est dans ces premières écoutes et dans l'expérimentation des babils que le bébé perçoit la musicalité de la voix. « Le bébé de quelques mois qui a déjà perçu la musique de la langue devient vite assoiffé de tout ce qui est musical et rythmique », explique Cécile El Medhi. « Il est très sensible à la musique du texte et notamment aux textes poétiques qui peuvent être proposés très tôt au même titre que les comptines ». Puis vient le temps ou l'interaction avec l'adulte et le monde s'élargit aux objets. L'enfant porte son regard plus loin, il désigne du doigt un objet, différenciant ainsi son univers propre et celui de l'autre. « Il montre qu'il y a un ici et un là-bas. Comme au théâtre, il existe un espace entre la salle et la scène. Les très jeunes enfants vont très vite comprendre qu'il y a une limite symbolique infranchissable entre la salle et le plateau ». Le respect de cette limite par les enfants, qui semble

“Un premier répertoire de textes pour les tout-petits pourrait voir le jour dans les années qui viennent, en lien avec des créations où le verbe jouera un rôle inédit et réévalué.”

intuitive, surprend toujours les parents lors des premières représentations qu'ils partagent avec leur enfant. Pour Cécile El Medhi, le spectacle est alors une « expérience inédite », comme une nouvelle forme de relation au monde où l'on ne « touche » pas l'objet de son attention, mais dans laquelle d'autres sens sont mobilisés (la vue, l'ouïe). « Tout le corps de l'enfant sera traversé par le spectacle », poursuit Cécile El Medhi. « Ainsi, les enfants réagissent de manière organique au spectacle. » Il bouge, se lève, se tourne, touche peut-être son parent ou son voisin de banc. Une manière comme une autre, pour lui, de prendre part à ce qui se déroule devant lui.

UNE EXPÉRIENCE SENSITIVE

À ceux qui estimerait que les enfants ne comprennent pas ce qui se joue devant eux ou qu'ils ne seraient pas sensibles à l'univers poétique de ces créations, la psychologue rétorque que « les enfants sont très vigilants à la parole, à la complexité des mots, à la prosodie, ils peuvent être très sensibles aux mots ordinaires et extraordinaires, à la poésie ». Si les premières créations pour les tout-petits étaient essentiellement de forme hybride croisant la musique et le mouvement, plusieurs compagnies aujourd'hui osent enrichir leurs spectacles de mots et de textes. Un premier répertoire de textes pour les tout-petits pourrait voir le jour dans les années qui viennent, en lien avec des créations où le verbe jouera un rôle inédit et réévalué. L'accès au spectacle est avant tout un pari sur la curiosité de l'enfant, cet élan naturel

vers la connaissance et la découverte. Un cheminement durant lequel le parent doit aussi savoir faire confiance. Aux artistes comme aux enfants. « Plus les choses apparaissent complexes aux enfants tout petits, plus ils s'éveillent et s'intéressent », souligne Cécile El Medhi. « Le spectacle doit prendre en compte cet appétit de l'enfant, cet appel à l'anicroche, à la difficulté et pourquoi pas à la complexité ». La relation que le petit enfant instaure avec le spectacle est donc bien différente de celle que l'adulte aura avec celui-ci. Pour l'enfant de moins de trois ans, « aller au spectacle est une expérience sensitive bien plus que cognitive. Ainsi, dans les histoires, il est inutile d'expliquer aux petits enfants les mots qu'ils ne comprennent pas, cela n'a pas d'importance pour les enfants car l'expérience est sensitive ».

UN LIEN ENTRE PETITE ENFANCE ET ADOLESCENCE

L'accompagnement de l'enfant au spectacle est l'autre sujet de cette rencontre entre l'enfant et le spectacle. Cécile El Medhi interroge la place de l'adulte et sa façon d'être, à la fois auprès de son enfant et dans le spectacle. Contrairement à ce que l'on reproche trop souvent à la création contemporaine pour le jeune public, il est possible d'aborder avec les enfants tous les sujets sans crainte de l'incompréhension ou même de la peur qu'ils pourraient susciter : propositions poétiques, thèmes de société, réflexion sur notre relation aux autres et au monde. Parmi ces productions pour la petite enfance très inventives, Cécile El Medhi cite volontiers *Petit opus* (Compagnie Éclats), un spectacle dans lequel la harpe tient une place centrale et qui

“Contrairement à ce que l’on reproche trop souvent à la création contemporaine pour le jeune public, il est possible d’aborder avec les enfants tous les sujets sans crainte de l’incompréhension ou même de la peur qu’ils pourraient susciter.”

intègre des œuvres contemporaines de Georges Aperghis, Bernard Cavanna et Aurelio Edler-Copes. Une même fragilité relie l’âge de la prime enfance et celui de l’adolescence. Ces deux âges sont marqués par profonde transformation du corps de l’individu, mais aussi de son rapport au monde et aux autres. Comme le bébé s’ouvre à un monde nouveau, l’adolescent se confronte à celui des adultes. Il aspire à en faire partie alors qu’il lui demeure encore sous certains aspects étranger. « L’adolescence, c’est l’âge de l’errance, du silence ou de l’invention d’une langue provocatrice ».

Le psychanalyste Philippe Lacadée dit d’ailleurs que « c’est le moment d’une crise de la langue articulée, qui rend très difficile le fait de rendre compte d’où l’on vient et où l’on va. Les signifiants parentaux qui les ont portés jusque-là n’y suffisent plus, l’adolescent va devoir s’inscrire dans sa propre langue articulée ». L’artiste Laurent Dupont (Compagnie Acta) ne s’y est pas trompé lorsqu’il a bâti sur plusieurs années, à Villiers-le-Bel, une trilogie de créations élaborées au contact des tout-petits et des « grands frères ». Ainsi, conclut Cécile El Medhi évoquant l’adolescence : « La rencontre avec l’artiste

peut alors devenir importante. Il propose une écriture et, en créant, il montre qu’il n’est pas anéanti par la soumission à l’autre. Il ouvre un champ de possibles écritures singulières et partageables. Plus l’artiste manifeste la cause de son désir et plus l’adolescent fait de lui le destinataire de son propre désir d’ouverture. L’artiste offre une fenêtre ouverte sur le monde d’où l’adolescent peut mettre en perspective sa propre existence ».

François Fogel

ASSITEJ France,

membre du Conseil exécutif d’ASSITEJ International

Le regard d’une psychologue sur la création pour l’enfance et la jeunesse

NOTES

1- *Les bébés vont au théâtre*, Patrick Ben Soussan et Pascale Mignon, 1001 BB - Les bébés et la culture, collection dirigée par Patrick Ben Soussan, 2006.

2- Toutes les citations sont issues de différents entretiens menés par l’auteur de ce texte avec Cécile El Medhi (NDLR).

SQUELETTE : UN RÉSEAU « CULTURE ET PETITE ENFANCE »

Lancé en Bretagne, le réseau *Squelette* ouvre une large réflexion sur l'accueil du spectacle dans les lieux de vie des enfants. À travers la création, la médiation ou encore le design.

La création pour la petite enfance a connu un fort développement depuis son apparition, au milieu des années 1990, à La Ferme du Buisson à Marne-la-Vallée, dans le cadre du festival Ricochets. Désormais, des spectacles sont conçus à travers toute l'Europe et même au-delà – la production québécoise commence à s'affirmer dans ce domaine – et ils sont présents dans des lieux de spectacle mais aussi dans les lieux de vie des enfants. C'est également là que se sont développées, de manière expérimentale, des résidences et des temps de recherche artistique partagés avec des enfants en crèche (par exemple, avec les résidences préalables à la création du spectacle *Enchantés* par le Fil rouge théâtre en 2014) ou en école maternelle (ainsi avec le projet « Enfance art et langages » à Lyon).

Dans le cadre de *La Belle Saison avec l'enfance et la jeunesse*, le Théâtre Lillico, à Rennes, a souhaité créer un réseau dédié à l'accueil au spectacle du tout-petit enfant (0-6 ans) et de sa famille. Le réseau *Squelette* a été lancé au printemps 2014. Il s'est donné pour objectif premier d'identifier une typologie des lieux de vie du très jeune public et de voir la place qui pourrait être faite à un projet artistique. Cette réflexion porte tout à la fois sur les espaces (les lieux, leur architecture, le mobilier, etc.) et sur les projets qui y sont développés (ateliers, diffusion de spectacles, résidences, etc.). Trois commissions ont été constituées au sein du réseau (espaces, diagnostic du territoire, projets opérationnels).

Un an après la création du réseau *Squelette*, les réflexions posées sur l'accueil des tout-petits au spectacle ont suscité l'intérêt des professionnels de la culture comme de la petite enfance en Ille-et-Vilaine. Outre le diagnostic partagé des espaces et lieux non dédiés au spectacle qui pourraient accueillir des propositions pour les tout-petits, une réflexion est engagée sur la médiation à développer pour l'accueil de ce public (codes à transmettre, importance du rituel, etc.) et les outils à imaginer pour les aménager (agencement des espaces, nouveau design, etc.). Trente personnes constituent

le noyau dur du réseau, des artistes du spectacle vivant mais aussi des plasticiens, des programmeurs, des enseignants, des professionnels de la petite enfance, ainsi qu'un collectif de designers intéressés par le sujet de la petite enfance.

Si le réseau est rapidement devenu un lieu ressource sur la petite enfance dans le département de l'Ille-et-Vilaine, il possède aussi de nombreuses connexions ailleurs en France ainsi qu'à l'étranger. Le Théâtre Massalia qui travaille en étroite proximité avec une crèche installée récemment tout près de ses locaux, au sein de la Friche La Belle de Mai, est l'un de ces partenaires. Gabi dan Droste (Theater der Jungen Welt), à Leipzig (Allemagne), est l'une de ces personnes ressources établies ailleurs en Europe. Elle travaille depuis longtemps en Allemagne au contact d'architectes, d'artistes et de scénographes appartenant au collectif Raumlabor Berlin qui collaborent sur des projets de lieux d'accueil éphémères dédiés au spectacle et aux activités sociales. Ces projets sont participatifs, ce qui ouvre une réflexion nouvelle sur l'implication des professionnels de l'enfance et des familles dans leur conception. L'équipe artistique de *L'Yonne en Scène* est aussi en mouvement sur ces questions. Ses créations pour les tout-petits ont toujours été imaginées en intégrant l'enfant dans le lieu de la représentation (tente, yourte, cabane, etc.).

Initié à l'échelle d'un territoire de proximité, un département, le réseau *Squelette* a pour objectif d'étendre son rayonnement à l'espace européen pour y mettre en partage toutes les innovations repérées. Parmi les pistes de réalisation concrètes, les membres de *Squelette* avancent sur la conception d'un mobilier adapté à l'accueil des tout-petits, d'un livret ou d'un support d'accompagnement. L'objectif de *Squelette* reste d'apporter des outils aux structures d'accueil, aux artistes en création comme aux professionnels de la petite enfance désireux d'accueillir un spectacle ou une équipe sur un temps de recherche. En marge de ce réseau, le Théâtre Lillico a déjà imaginé une structure mobile : *La Chuchoterie*, destinée à favoriser la rencontre du tout-petit et du livre. Un dispositif de médiation accompagne son accueil sur certains festivals jeune public. Les parents sont là aussi complices et partenaires de cette action de médiation.

EN SCANDINAVIE, UN AUTRE THÉÂTRE JEUNE PUBLIC

Joël Simon

La place donnée à l'enfant diffère dans les pays scandinaves de celle qui lui est réservée dans les pays latins. Avec un impact significatif sur les processus de création et les productions pour les jeunes publics.

Longtemps, le cœur de la sphère jeune public européenne est restée centrée sur la France et la Belgique, avec des regards portés vers le Sud et l'Italie, un autre pôle de création et d'inventivité perpétuellement renouvelées. La Scandinavie était, de fait, assez peu présente sur les scènes et dans les grands festivals avant le milieu des années 1990. La production actuelle s'exporte encore assez peu mais l'influence de ces pays d'Europe du Nord (Norvège, Suède, Danemark avec, par extension, la Finlande) s'est considérablement renforcée. Les social-démocraties nordiques ont attiré l'attention, notamment lorsqu'il s'est agi d'évoquer des modèles éducatifs différenciés de l'actuel système éducatif français. Cet intérêt se fonde aussi sur une toute autre considération de la place de l'enfant dans la société scandinave, dès le plus jeune âge, de sa relation à ses parents et donc de sa place dans les processus de création artistique. La manière dont s'envisage l'éducation de l'enfant est alors étroitement corrélée à celle dont se construit la création pour le jeune public en Norvège, en Suède, au Danemark ou en Finlande.

LA RELATION À LA NATURE ET AU PÈRE

Central dans les créations pour le jeune public, le rapport au corps et à la nature l'est aussi dans la vie de l'enfant. L'approche hygiéniste qui s'est imposée dans les crèches et les écoles de France a été depuis longtemps oubliée ou dépassée dans ces pays de l'Europe du Nord où, à la sécurité

la plus optimale de l'enfant, on privilégie volontiers l'observation de sa capacité à surmonter les dangers et à appréhender la nature. Anna-Liisa Kyhälä, professeure d'université à Helsinki (Finlande) expliquait, lors d'un colloque en France, que dans son pays le développement de l'enfant est intimement lié au contact physique qu'il a avec la nature. Elle enseigne ainsi aux personnels des crèches et des jardins d'enfants (*päiväkoti*) comment il est possible de stimuler la créativité et le désir d'apprendre de l'enfant en intégrant l'art, la musique, les arts plastiques ou le théâtre à l'éducation physique. Il n'est pas rare de voir les créations des pays du Nord de l'Europe associer corps, mouvement et nature (comme dans le succès danois *Igen!*). L'Allemagne suit également ce mouvement (avec les créations d'Helios Teater par exemple).

En Finlande toujours, explique Katariina Metsälampi, programmatrice au sein du *Annantalo Arts Centre for children and Young people* à Helsinki, un lieu culturel spécialement dédié aux enfants, le congé familial dure au moins onze mois et le parent a le droit de rester avec l'enfant à la maison jusqu'à l'âge de trois ans sans perdre son emploi. Le congé est pris en charge intégralement pendant les onze premiers mois, ensuite des allocations modestes sont versées. À ce titre, les pères sont ainsi plus enclins à bénéficier de ce congé parental et à s'investir dans l'éveil culturel du tout-petit. C'est en tout cas ce qu'explique Katariina Metsälampi qui les accueille dans les ateliers d'arts plastiques

et de musique qu'elle organise pour des binômes parent/enfant, insistant sur la convivialité du moment et les rencontres avec d'autres parents.

DES EXPÉRIMENTATIONS AVEC LES BÉBÉS

Les pays scandinaves ont beaucoup expérimenté avec les bébés, ouvrant la voie à des réflexions nouvelles en France et ailleurs. C'est le cas avec le projet *Babydrama*, un spectacle pour les tout-petits conçu par Suzanne Osten, metteuse en scène et directrice artistique de la Compagnie Unga Klara à Stockholm et Ann-Sofie Bány, psychanalyste et auteure dramatique. C'est aussi la raison pour laquelle Unga Klara travaille avec Ann-Sofie Bány, auteur de *Babydrama*, psychanalyste durant vingt ans avant de se dédier à l'écriture dramatique et aux liens entre théâtre et psychanalyse. Un documentaire a été réalisé sur cette expérience menée par Suzanne Osten, une figure du théâtre suédois comme peut l'être Ariane Mnouchkine en France. Ensemble, elles ont souhaité créer un spectacle avec des textes pour bébés avec tous les moyens de production théâtrale réunis, qu'ils soient artistiques, techniques et financiers. Une année de recherche expérimentale a donné naissance à *Babydrama*. Les deux femmes souhaitent savoir si les bébés allaient comprendre ce qu'est le théâtre ? « Pour eux, tout est théâtre, non ? », expliquait alors Ann-Sofie Bány lors de sa venue à Reims avec ce projet. *Babydrama* avait ainsi pour objet d'explorer les possibilités et les

“Les sociétés scandinaves cultivent un rapport au monde et à l’enfant différent de celui de la France et des pays latins. D’emblée, cela influe sur la création, la manière dont elle est pensée et dont une thématique est abordée ou ne l’est pas.”



©

Spectacle *Igen*, Compagnie Aaben Dans

limites éventuelles du théâtre en relation avec un nouveau public, celui composé de tout jeunes enfants accompagnés de leurs parents. Le spectacle était résolument basé sur le texte, l'adresse verbale n'y était pas infantilisée.

UN PROCESSUS DE CRÉATION PARTAGÉ

Le processus de recherche a été long. Une partition musicale a été spécialement composée pour le spectacle. Des spécialistes ont été invités, des temps d'observations et d'études dans les lieux de vie des bébés ont été organisés. Centré sur la thématique de l'arrivée au monde, le spectacle a demandé aux comédiens de se plonger dans leurs propres souvenirs. Le principe était d'utiliser les expériences et la vie des membres du spectacle. Anne-Sofie Bárány a fait émerger ce matériau artistique textuel et corporel qui a servi de socle au spectacle, à l'issue d'un entretien approfondi avec chaque comédien du spectacle autour de sa propre histoire. Autre particularité de cette recherche : le temps de travail sur le plateau, d'une durée de quatre mois, a été partagé avec

un « public test », compagnons d'aventure des artistes. Ce public test était composé de cinq à sept bébés, de leurs parents, ainsi que des spécialistes ayant des connaissances particulières sur les jeunes enfants. Pour Suzanne Osten, il ne s'agit pas de « cobayes » mais d'un public privilégié avec lequel elle recherche un dialogue sur ce qui s'élabore devant lui. Elle y cherche des réactions et non une approbation. En France, ces approches partagées se développent de plus en plus depuis quelques années.

TABOUS ET QUESTION DE GENRE

Les sociétés scandinaves cultivent un rapport au monde et à l'enfant différent de celui de la France et des pays latins. D'emblée, cela influe sur la création, la manière dont elle est pensée et dont une thématique est abordée ou ne l'est pas. Ainsi, témoigne Catherine Poher, une artiste française qui vit depuis trente ans au Danemark, les tabous sur la pédophilie ou l'inceste sont si forts dans ce pays qu'il est devenu impossible d'envisager simplement le contact physique avec les enfants. Les parades amoureuses

des animaux, transposées à toutes sortes de relations humaines (parentales, amoureuses ou amicales) ont servi de socle au spectacle *Hane og hund*, créé en 2013 par Catherine Poher au sein de la Compagnie Aaben Dans, qui demeure un objet singulier au Danemark. De même, en Suède, une loi ancienne mais fondatrice (datant de 1979) interdit de battre, même légèrement, un enfant. Dès lors, la question de l'éducation est très sensible, éminemment centrale dans la vie des familles, dans un pays dans lequel la « qualité de parent » est évaluée en fonction du bon comportement des enfants à l'école et dans la société.

Le projet franco-suédois *Rose, rose, rose* a réuni autour de la table les auteures Karin Serres et Malin Axelsson, ainsi que la traductrice et dramaturge Marianne Ségol-Samoy. Cette pièce de théâtre multilingue a été créée au théâtre *Ung Scen/Öst* à Linköping, en Suède, en 2014. Les langues suédoise et française étaient en jeu, avec l'anglais comme langue de travail en commun et parfois langue de jeu. Elle abordait, avec beaucoup de réalisme, les « questions de genre ». L'expérience d'écriture partagée, en étroite relation



© DR

Spectacle *Igen*, Compagnie Aaben Dans

avec un traducteur, a permis de découvrir et de dépasser certaines particularités nationales liées aux différences de culture entre les pays. Ainsi, la Suède dispose-t-elle d'un pronom non sexué, neutre, le « hen », désormais inscrit à l'Encyclopédie nationale suédoise, pour supplanter « il » (« han », en suédois) et « elle » (« hon »). La question du genre était placée au cœur de ce travail avec une recherche autour des oppositions masculin/féminin, filles fortes/garçons sensibles, devenir une fille/devenir un garçon, toutes les subtilités des langues en présence et des cultures nationales affleurant dans ce projet. Le débat est très fort en Suède sur cette question du genre, mais sur un axe radicalement différent de celui qui a animé les débats en France.

LA FRANCE, EXCEPTION CULTURELLE

En France également, les lignes bougent. Particulièrement absents il y a dix ou vingt ans, les pères sont désormais au rendez-vous au spectacle. La sortie est plus volontiers familiale, voire intergénérationnelle. Les attentats de janvier 2015 ont montré

combien l'éducation, et donc l'éducation artistique et culturelle pour ce qu'elle contribue à l'éveil de l'enfant au monde et aux autres, doit (re)devenir au cœur du projet de société en France. L'accès à la création jeune public contemporaine doit être partie intégrante de ce nouvel élan. Les modes de création évoluent. Les formes associant les enfants et les jeunes au processus de création sont plus nombreuses. On voit aussi se créer des spectacles les appelant sur le plateau, alors que ce courant était très minoritaire dans l'histoire récente du jeune public en France, contrairement à de nombreux autres pays dans le Monde. Ce sont là des expérimentations, lors des étapes d'écriture du projet comme sur scène, qu'il conviendra de suivre avec attention. Les expériences menées en Scandinavie, mais aussi dans bien d'autres régions du monde, doivent nous nourrir de leurs différences.

Joël Simon

Directeur de l'association Nova Villa et du festival Méli'môme. Il assure également la programmation jeune public du Festival Reims Scènes d'Europe où il a accueilli de nombreuses créations scandinaves et européennes.

En Scandinavie, un autre théâtre jeune public

NOTES

1- *Igen* est un spectacle mis en scène par Catherine Poher et chorégraphié par Thomas Eisenhardt. « Igen » (qui signifie « encore » en danois) célèbre le plaisir du jeu et du mouvement (NDLR).



CLICHY-SOUS-BOIS À LA RENCONTRE DE NEUKÖLLN

Office franco-allemand pour la jeunesse, Berlin, 2014, disponible en ligne sur www.ofaj.org

« Clichy-sous-Bois à la rencontre de Neukölln » est un projet pilote d'envergure, mené entre 2010 et 2012, par l'Office franco-allemand pour la jeunesse (OFAJ) en coopération avec de nombreux partenaires, avec comme objectif principal la promotion de la participation des jeunes dans les quartiers défavorisés. Considérés comme des quartiers « chauds », la ville de Clichy-sous-Bois en Seine-Saint-Denis et l'arrondissement berlinois de Neukölln sont au cœur d'imaginaires collectifs stigmatisants. Ce projet montre comment la coopération franco-allemande et la mobilité internationale offrent de nouvelles perspectives pour les jeunes et permettent de changer le regard du grand public sur ces quartiers marginalisés. Pendant ces trois années, différentes manifestations ont ainsi eu lieu entre la ville de banlieue parisienne et l'arrondissement berlinois : conférences de professionnels de divers secteurs (jeunesse, police, école, politique, etc.), échange de médiatrices socioculturelles, rencontres et représentations théâtrales. L'OFAJ a édité une publication afin de témoigner de la richesse de ce projet interdisciplinaire et de l'apport de l'interculturalité pour le travail en faveur de la jeunesse dans des zones défavorisées. Cette revue retrace – à travers des interviews, des articles scientifiques et des comptes-rendus – les avantages mais également les difficultés du travail interculturel entre la France et l'Allemagne et présente un aperçu des échanges de bonnes pratiques susceptibles d'inspirer de prochaines initiatives.

REPENSER LE RÔLE ET LA PLACE DE LA CULTURE DANS LES QUARTIERS POPULAIRES : LE PROJET *EXPÉDITIONS* À RENNES, TARRAGONE ET VARSOVIE¹

Lionel Arnaud

Le rapport à l'art et à la culture des habitants des quartiers populaires est souvent présenté sous la forme d'une opposition binaire : il faudrait soit leur ménager un « accès à l'art », et plus généralement « à la culture », au nom de l'égalité et de la « démocratisation culturelle », soit au contraire s'opposer aux « effets intrusifs », voire « déformatifs », des institutions culturelles pour mieux reconnaître et valoriser l'autonomie de leurs pratiques culturelles et de leurs capacités de création. Démarré à Rennes en décembre 2012, le projet *Expéditions* a proposé, pendant près de deux ans et dans trois quartiers européens, une sorte de voie intermédiaire dans la mesure où les enfants étaient appelés à développer leurs capacités de discernement en mobilisant leur environnement culturel immédiat.

L'idée générale du projet *Expéditions* était d'encourager les enfants à valoriser leur propre usage de la ville en allant à la découverte des innombrables ressources culturelles, sportives et sociales disponibles dans les rues de leur quartier, mais aussi celles auxquelles ils ne pourraient accéder sans la médiation sociale de pédagogues et/ou la médiation cognitive des artistes. En encourageant les enfants à se faire les « explorateurs » de leur propre ville et quartier, les pédagogues, les artistes et les chercheurs mobilisés dans ce projet ont ainsi souhaité réinvestir le motif de l'expédition ethnographique en interrogeant les idées et les représentations préconçues sur les quartiers populaires. Il s'agissait en fait de prendre le contrepied du regard quelque peu « exotique » habituellement colporté par les médias sur ces territoires de relégation, en développant des expérimentations à la croisée des chemins de l'art, de la recherche en sciences sociales et de l'éducation populaire.

DES ÉQUIPES D'« EXPLORATEURS »

De 2012 à 2014, les enfants des quartiers de Maurepas (Rennes), du Ponant (Tarragone) et de Praga (Varsovie) ont eu la possibilité de participer à différents dispositifs proposés par les artistes, les chercheurs en sciences sociales et les animateurs associés au projet. Ils restaient également libres de former un groupe d'explorateurs à part entière, autrement dit d'inventer et mettre en œuvre leur propre dispositif d'exploration pour en faire le support à un questionnement central et commun à tous : comment les personnes rencontrées se représentent leur propre quartier, les quartiers de la ville dans lesquels elles n'habitent pas, et les autres quartiers européens concernés par le projet ?

Une première étape de ce projet a été menée à Rennes en 2012 par l'association L'âge de la tortue, le GRPAS (Groupe rennais de

pédagogie et d'animation sociale), le centre d'art La Criée et le collectif Le Commun : atelier de recherche-expérimentation, avec l'idée de valoriser les « ressources culturelles invisibles » du quartier de Maurepas. À l'occasion des activités pédagogiques menées au quotidien par les animateurs du GRPAS, des petits groupes d'enfants de 6 à 12 ans ont rencontré des artistes et des chercheurs. Ensemble, ils sont partis à la (re)découverte de leur quartier et de la ville de Rennes. Ils ont observé, décrit et collecté des éléments du quotidien (objets, situations, discours) en utilisant divers procédés (peinture, photographie, dessin, journal de bord, cartographie, enregistrement sonore ou vidéo). Une collecte qui s'est faite en allant à la rencontre des personnes qui travaillent et habitent le quartier, en diffusant des productions graphiques ou visuelles, en cartographiant les déambulations, en réalisant des photographies argentiques à la chambre, en jouant des scènes observées de la vie quotidienne avec des Playmobil...

L'objectif était d'appréhender la société dans laquelle ils vivent et dans lequel leur esprit s'est formé comme un environnement étrange et étranger, à la manière des explorateurs du XVIII^e siècle découvrant un territoire inconnu. Cette règle du jeu constituait le point de départ d'un regard porté, par renversement et plus largement, sur la société dans son ensemble.

Lors des différents ateliers qui ont été organisés sur le quartier, l'exploration était menée tour à tour par un enfant qui piochait le lieu (« où tu fais du vélo », « où vit un membre de ta famille », « où on peut trouver une œuvre d'art », etc.) vers lequel il souhaitait guider le groupe. Une fois sur place, l'enfant racontait son rapport au lieu à travers un souvenir, une anecdote, tandis que les enfants étaient invités à prendre des photos, tel un souvenir de leur passage. Des cartes postales étaient ensuite éditées puis distribuées aux enfants et aux habitants. À partir du mois de mai 2013, le centre d'art La Criée a par ailleurs mis à disposition ses ressources en médiation culturelle pour accompagner les enfants dans la découverte d'espaces muséaux et d'expositions, mais aussi d'aspects techniques (rencontre du régisseur de La Criée, initiation au montage/démontage d'exposition) et de médiation (sensibilisation puis conception d'outils de médiation avec la fabrication de puzzles). Ces différentes expériences ont donné lieu à de nombreuses rencontres avec des familles de Maurepas, des habitants d'autres quartiers, des travailleurs sociaux travaillant dans le quartier mais vivant ailleurs, des agents municipaux, des élus, des commerçants, etc.

DES RÉSIDENCES EN IMMERSION

Cette première phase a permis d'engager une collaboration avec des organisations pédagogiques et scientifiques espagnoles et polonaises dans le cadre du programme *L'Europe pour les citoyens*, soutenu par la Commission européenne, avec l'idée d'étendre cette expérience dans les villes de Tarragone et Varsovie². En janvier 2012, un premier séminaire de partage

d'expériences interdisciplinaires (arts plastiques, littérature, photographie, sociologie) a été organisé à Tarragone pour finaliser certains choix en termes de méthodologie d'intervention, de calendrier et d'évaluation des actions à réaliser. Des résidences en immersion ont ensuite été mises en place dans les quartiers du Ponant à Tarragone du 14 janvier au 3 février 2013, dans le quartier de Maurepas à Rennes du 7 au 28 mars 2013, et dans le quartier de Praga à Varsovie du 6 au 26 mai 2013. Elles ont permis de mener différentes activités d'exploration des univers sociaux qui cohabitent dans la ville : de type pédagogique (déambulation, jeux, cartographie, enregistrement sonore, journal de bord, blog, etc.), artistique (réalisation d'un film au format Super 8, création d'affiches, photographies argentiques à la chambre) et scientifique (recherche avec les enfants sur les tactiques et la créativité qu'ils mettent en œuvre dans leur vie quotidienne, sur les significations cachées des interdits, sur la capacité des questions à nous emmener au-delà des apparences, etc.). Pendant ces résidences, chaque enfant, artiste, sociologue ou animateur, a ainsi eu l'occasion de développer un projet dans lequel il faisait appel aux outils, aux méthodes ainsi qu'aux thématiques habituels de son travail et de ses propres savoir-faire.

Parallèlement, il était demandé à chaque explorateur d'imaginer un dispositif de travail qui permette de faire appel aux compétences, aux connaissances et à la sensibilité des autres explorateurs pour inventer de nouvelles manières de travailler en commun pour explorer la ville et ses représentations. On touche ici à un autre enjeu du projet *Expéditions* : expérimenter les conditions d'un déplacement dans les habitudes de travail des professionnels, ou comment des personnes qui ont des métiers et des activités différentes peuvent imaginer et conduire ensemble des démarches de collaboration. Ce partage d'une communauté de vie et de travail pendant les résidences a permis aux membres de l'équipe d'échanger leurs impressions et leurs opinions sur l'avancée de leurs travaux respectifs lors de temps

informels de la vie quotidienne et favorisé les collaborations interdisciplinaires. À l'occasion de la résidence rennaise, par exemple, deux appartements situés au cœur du quartier de Maurepas accueillait deux artistes français, un artiste espagnol et un artiste polonais, un chercheur espagnol, un chercheur polonais et deux chercheurs français, trois animateurs du quartier, une documentariste, ainsi que les coordinateurs du projet, tandis que les équipes des résidences de Tarragone et de Varsovie étaient constituées selon le même principe.

Lors des deux phases du projet *Expéditions* – qui a été conduit à Rennes, Tarragone et Varsovie – le retour des explorateurs s'est manifesté sous différentes formes, telles que l'organisation de discussions/débats sur la vision des quartiers populaires et leur place dans la cité, des restitutions publiques, la publication d'articles ou de journaux, la création d'œuvres plastiques, l'organisation d'expositions ponctuelles ou itinérantes dans chacune des trois villes, etc. Certaines restitutions, qui ont eu lieu pendant le temps des résidences, ont permis de présenter les recherches des explorateurs dans leur état actuel d'avancement, autrement dit des ébauches, des croquis, des notes, soit un ensemble d'éléments collectés en cours de structuration. D'autres restitutions ont eu lieu à l'issue des résidences, présentant, pour la première fois, les travaux finalisés des explorateurs dans le quartier où ils ont été réalisés, avant de les réunir pour une exposition itinérante dans les trois villes du projet. Selon les deux bilans d'activité réalisés par l'association L'âge de la Tortue, l'ensemble de ces initiatives aurait ainsi touché près de 3000 résidents des quartiers de Maurepas à Rennes, du Ponant à Tarragone et de Praga à Varsovie, tous horizons culturels confondus : groupes de jeunes, collectifs d'habitants, familles, seniors, usagers des centres sociaux, professionnels et acteurs du territoire, décideurs politiques locaux et grand public. Ces projets ont par ailleurs débouché sur de nombreuses productions au-delà du quartier, depuis la simple animation en tant que telle à l'édition d'ouvrages ou

“L’objectif était d’appréhender la société dans laquelle ils vivent et dans lequel leur esprit s’est formé comme un environnement étrange et étranger, à la manière des explorateurs du XVIII^e siècle découvrant un territoire inconnu.”

de DVD, en passant par des expositions ou des conférences. En tout, près d’une cinquantaine de réalisations artistiques, scientifiques et pédagogiques produites par l’équipe d’explorateurs à l’issue des trois résidences en 2012 et 2013. Il s’agissait, à chaque fois, d’apporter un éclairage sur les regards que portent les personnes de ces quartiers populaires sur elles-mêmes et sur les univers sociaux qui les entourent et d’interroger les regards portés sur ces personnes par les professionnels qui agissent sur ces territoires tout en résidant

ailleurs (élus, éducateurs, enseignants, etc.). Au-delà, l’objectif de ces restitutions était de questionner explicitement l’approche ethnographique des arts, des traditions et des cultures populaires, depuis les premières expéditions coloniales jusqu’aux travaux actuels de l’ethnologie urbaine.

En dehors de ces événements, la plupart des initiatives réalisées dans le cadre du projet *Expéditions* se sont déroulées et se sont exprimées hors les murs, les enfants n’étant pas accueillis dans des locaux pour

réaliser des activités. Pour les concepteurs du projet, il s’agissait en effet de fonder ces interventions sur une dynamique sociale où la cogestion et la recherche participative sont des axes majeurs du travail pédagogique et construire, pour et avec les habitants, des dispositifs qui leur permettent concrètement de voir la réalité dans sa complexité et d’agir à leur échelle, c’est-à-dire là où ils vivent. En ce sens, si les « effets » du projet *Expéditions* sont difficiles à évaluer sur le court terme, ce projet n’entendait pas moins participer à la formation sociale de l’enfant en l’aidant non seulement à mieux saisir et valoriser son environnement immédiat, mais aussi à grandir, en exerçant son esprit critique et ses capacités de discernement. Il s’agissait autrement dit de penser le rapport à la création artistique et culturelle comme un phénomène ordinaire, en mesure d’impliquer activement les enfants dans la vie de la cité et non comme quelque chose de sacré... ou d’exotique.

Lionel Arnaud

Professeur de Sociologie à l’Université de Toulouse 3-Paul Sabatier

Repenser le rôle et la place de la culture dans les quartiers populaires : le projet *Expéditions* à Rennes, Tarragone et Varsovie

NOTES

1- Cet article est issu de la monographie réalisée par Lionel Arnaud dans l’étude *Élargir la participation à la vie culturelle : expériences françaises et étrangères*, sous la direction de Lionel Arnaud, Vincent Guillon, Cécile Martin, pilotée par l’Observatoire des politiques culturelles, octobre 2015, Éditions OPC, disponible sur le site de l’OPC <http://www.observatoire-culture.net>

2- Les partenaires associés étaient les suivants : le centre d’art La Criée (Rennes) ; la Fundació Casal l’Amic (Tarragona) ; le collectif de recherche Le Commun : ateliers de recherche-expérimentations (Montpellier, Paris) ; le collectif d’artistes Ariadna

(Tarragona) ; l’association GRPAS (Rennes) ; *l’Institute of Polish Culture*, Université de Varsovie ; le département de sociologie de l’Université Rovira i Virgili de Tarragona ; le collectif d’artistes Künstainer (Tarragona) ; l’association GPAS Pologne (Varsovie) ; les laboratoires Arts : pratiques et poétiques et PREFics de l’Université Rennes 2, ainsi que la Maison des Sciences de l’Homme en Bretagne (MSHB, Rennes) ; le collectif d’artistes Vlep[v]net (Varsovie) ; le Musée del Port de Tarragona (Espagne) ; le Musée d’Histoire de Varsovie – Muzeum Woli (Varsovie) ; la Galerie Art et Essai (Rennes).

UN LABORATOIRE DE TERRITOIRES CRÉATIFS POUR LA JEUNESSE : LA FABRIQUE DE DÉPAYSEMENT

Entretien avec **Maïa Sert**
Propos recueillis par **Lisa Pignot**

La Fabrique de Dépaysement est une coopération transfrontalière qui est née de la complicité entre trois directeurs d'établissements culturels qui partageaient une volonté de questionner le théâtre dans son rapport à la jeunesse et dans ses relations au territoire. Pendant trois ans, différents dispositifs ont été expérimentés pour favoriser l'initiative créatrice et sensible de la jeunesse – du jeune collégien au jeune adulte, du jeune amateur à l'artiste professionnel émergent – et pour l'impliquer dans des moments d'apprentissage collectif et participatif. Imaginer, dérouter, mettre en mouvement : tels sont les ingrédients de ce dépaysement. Retour et bilan de cette expérience coordonnée par Maïa Sert.

L'Observatoire – La Fabrique de Dépaysement est un projet de coopération transfrontalière qui a associé, de 2013 à 2015, trois théâtres impliqués dans la création pour la jeunesse. Comment a débuté cette coopération ?

Maïa Sert – Ce projet, soutenu par le programme INTERREG IV A France-Suisse 2007-2013, co-financé par le FEDER et la Confédération Helvétique, a été initié par Frédéric Tovany. Nommé directeur de Château Rouge en octobre 2012, il a souhaité impulser une nouvelle dynamique de coopération entre théâtres engagés dans des actions culturelles et artistiques sur l'espace franco-suisse. L'idée a été proposée à une dizaine de directeurs de théâtre, en novembre 2012, puis s'est dessiné un intérêt pour une coopération transfrontalière autour de la jeunesse à travers des dispositifs innovants en marge de l'éducation artistique classique et en marge des bureaux ou structures d'accompagnement à la professionnalisation des artistes

émergents, de la part de Château Rouge, Les Scènes du Jura et Am Stram Gram qui sont devenus les trois partenaires de *La Fabrique de Dépaysement*.

L'Observatoire – Pouvez-vous nous parler des laboratoires autour desquels s'est structuré ce projet, et en particulier du laboratoire impliquant la participation de la jeunesse ?

M. S. – *La Fabrique de Dépaysement* s'est concrétisée par la mise en œuvre de trois laboratoires. Le premier laboratoire a en effet impliqué directement la participation des jeunes – en tant qu'élèves, amateurs ou simples habitants – à différentes activités artistiques telles que des représentations de théâtre dans des salles de classe, des ateliers d'écriture à distance avec le logiciel Framapad, du compagnonnage avec les artistes associés, des partenaires et des groupes intergénérationnels (ateliers de pratique artistique, bal littéraire et loto poétique) ou encore l'analyse de leurs territoires avec l'Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine (ANPU).

Le second laboratoire a accompagné la professionnalisation d'artistes dans une logique de circulation des œuvres en direction du jeune public. Joan Mompart avec *Ventrosoleil*, Charlotte Lagrange et Julie Taverit avec *Je suis nombreuse* et Laurent Brethome avec *Riquet* ont bénéficié de l'expertise des trois théâtres.

Le troisième laboratoire était consacré à la transmission de compétences et à la mise en réseau entre équipes de médiation des trois partenaires et professionnels de la culture, de l'éducation et de l'animation afin d'interroger les pratiques innovantes liées à l'éducation artistique et à l'émergence d'artistes.

L'Observatoire – D'un point de vue méthodologique, quelles formes a emprunté ce travail ? Comment fait-on travailler des jeunes sur le sensible et l'imaginaire des territoires ? Comment ont-ils vécu et pris part à cette démarche prospective les invitant à imaginer leur territoire à l'horizon 2030 ?



© Elisabeth Carecchio

Dispositif « Le théâtre c'est (dans ta) classe »

M. S. – Un des objectifs de *La Fabrique de Dépaysement* était de favoriser la participation des jeunes à des pratiques artistiques innovantes. Ces activités ont été innovantes car elles ont impliqué pendant trois ans, de façon concomitante, des enfants, des adolescents et des jeunes adultes – c'est-à-dire la jeunesse à tous ses stades de développement. Peu de projets s'engagent à stimuler la créativité des jeunes de 12 à 30 ans (ce qui inclut en particulier le public adolescent). La mise en œuvre concrète du projet a associé des jeunes soit en tant que spectateurs de petites formes théâtrales en interaction avec des comédiens, soit en tant qu'auteurs et acteurs de formes théâtrales présentées en public. Plus précisément, dans le cadre du dispositif « Le théâtre c'est (dans ta) classe » et dans les ateliers d'écriture Frapamad, la culture s'est invitée dans les salles de classe ! Dans le premier cas, un(e) comédien(ne) a interprété un monologue de 30 minutes, adapté pour une salle de classe, à partir d'un texte écrit spécifiquement pour un public scolaire de collège et de lycée, puis il/elle a échangé avec les élèves autour des thèmes abordés dans la pièce. Certaines classes ont également pu assister aux résidences de création. Dans le second cas, des élèves ont écrit, selon les consignes données à distance via Internet par un auteur, après une première rencontre physique, afin de déterminer ensemble le(s) thème(s) des

textes qui ont fait par la suite l'objet d'une mise en voix filmée. Autre exemple de pratique artistique hors milieu scolaire : le compagnonnage, où des groupes d'amateurs lycéens, parfois élargis à un public plus âgé pour former des groupes intergénérationnels de 15 à 80 ans, ont participé à des ateliers au sein des trois théâtres autour du jeu théâtral et ont écrit des textes qui ont été mis en voix avec les conseils d'auteurs et metteurs en scène professionnels. Ainsi, toutes les activités ont permis à des jeunes de développer une relation directe, ponctuelle ou suivie sur plusieurs semaines ou mois, avec des

artistes ; ce qui a joué un rôle clé dans le développement d'une nouvelle sensibilité à la culture.

D'autre part, ces activités ont été innovantes car elles ont permis de travailler sur les capacités de relation et de réaction tant au niveau des jeunes qu'au sein de leurs territoires. Ainsi, rencontrer d'autres jeunes et moins jeunes du Jura, de Haute-Savoie et de Genève – lors des interviews menées pendant les « opérations divan » de l'ANPU ou lors des bals littéraires – a-t-il contribué à un certain dépaysement, vécu avec surprise et enthousiasme, mais également à une relation différente des jeunes avec leur territoire devenu un territoire des possibles à imaginer et à investir pour les prochaines années. Comme l'ont souligné François Matarasso et Jean-Louis Bernard lors du colloque transnational qui eut lieu les 23 et 24 mars 2000 et qui avait pour thème « Création artistique et dynamique d'insertion » : « La culture, l'art mis en œuvre, l'acte de création en équipe ne sont pas des cerises sur un hypothétique gâteau, mais bien plutôt les premiers pas nécessaire d'une démarche de construction ».

L'Observatoire – Comment s'est traduite la dimension transfrontalière dans la mise en œuvre du projet ?



L'« opération divan » menée par l'Agence nationale de psychanalyse urbaine (ANPU)

© Elisabeth Carecchio



© Elisabeth Carecchio

Le « Loto poétique » organisé au Théâtre Am Stram Gram auquel ont participé les groupes des trois théâtres.

M. S. – Des artistes et des techniciens français et suisses ont composé les équipes artistiques du dispositif « Le théâtre c'est (dans ta) classe » et celles du Laboratoire de création et de production pour l'émergence artistique. Les artistes, les créations, les participants des activités et les équipes des trois partenaires ont circulé sur les territoires du Jura, de Haute-Savoie, de l'Ain et du Canton de Genève. L'ANPU a enquêté sur les névroses rurales et urbaines, d'une part, du Jura français et suisse et, d'autre part, des villes d'Annemasse et de Genève. Enfin, deux partenaires français et un partenaire suisse ont mutualisé leurs compétences et leurs moyens humains et financiers pour faire exister et mettre en œuvre *La Fabrique de Dépaysement* qui a créé un espace de développement créatif et un territoire de vie pertinent pour des jeunes Français et Suisses.

L'Observatoire – Cette coopération a pris fin en juin 2015, quel bilan en tirez-vous ?

M. S. – Un bilan positif ! Outre le fait d'avoir touché 15 000 jeunes à travers une diversité d'activités autour du jeu théâtral et de l'écriture dramatique dans des contextes variés, les partenaires de *La Fabrique de Dépaysement* ont produit des résultats qualitatifs tangibles grâce à

la coopération entre les équipes qui ont su travailler et surmonter des difficultés ensemble. En effet, les participants des ateliers de pratique artistique amateur ont acquis des compétences transposables dans leur vie personnelle et professionnelle : créativité, ouverture d'esprit et engagement dans un projet de moyenne durée. De plus, certaines activités de *La Fabrique de Dépaysement* continueront à être mises en œuvre après la fin du projet. Ainsi, Am Stram Gram et Les Scènes du Jura sont-ils engagés dans la co-production d'une nouvelle saison du dispositif « Le théâtre c'est (dans) ta classe » avec une diffusion dans le Jura, sur le canton de Genève mais aussi en Haute-Savoie et ce, en partenariat avec Château Rouge, ce qui illustre la valeur ajoutée des dispositifs innovants de médiation culturelle qui sont ainsi pérennisés.

Entretien avec **Maïa Sert**

Coordinatrice de *La Fabrique du Dépaysement*
Consultante en projets de coopération culturelle
internationale

Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Rédactrice en chef

ACTES DES RENCONTRES « PROJETS ARTISTIQUES AVEC ET POUR LES ADOLESCENTS : QUELS ENJEUX ? »

Document consultable en ligne sur
www.arcadi.fr

L'Agence ARCADI publie les Actes de la rencontre professionnelle organisée à Avignon le 17 juillet 2015 et animée par Chantal Dahan (chargée d'études et de recherche à l'INJEP, Observatoire de la jeunesse et des politiques de jeunesse). Qu'est-ce que les projets artistiques et les pratiques culturelles apportent aux adolescents ? Qui sont-ils et quelles sont les spécificités du travail avec eux ? Qu'est-ce que l'adolescence ? Comment les adolescents s'approprient-ils les projets culturels qui leur sont proposés ? Tels sont quelques-uns des questionnements qui ont été abordés durant cette rencontre professionnelle. Ces Actes reprennent les notions théoriques apportées par Marie Chollier (psychologue) et Christine Détéz (sociologue) ainsi que les nombreux témoignages de professionnels : médiateurs culturels, comédiens, enseignants.

L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE, MESURE DE LA PLACE DE L'ENFANT DANS LES SOCIÉTÉS

Entretien avec **Prof. Dr. Wolfgang Schneider**
Propos recueillis par **François Fogel**

Chercheur engagé dans le développement international du spectacle vivant pour l'enfance et la jeunesse, l'universitaire allemand Wolfgang Schneider porte un regard critique sur la définition des politiques d'éducation artistique et culturelles. À quels besoins répondent-elles ? Quelles sont leurs contingences ? Pour lui, l'action dans ce domaine doit être refondée, en prenant meilleur compte des enjeux de la diversité.

L'Observatoire – D'hier à aujourd'hui, quelles différences voyez-vous dans les philosophies de l'éducation des enfants et en particulier dans la manière dont les arts ont été mobilisés à cet effet ?

Prof. Dr. Wolfgang Schneider – La place des enfants et des jeunes dans les politiques artistiques, que ce soit à un niveau local ou national, reflète assez bien le rôle que la société leur assigne. Si l'enfance est identifiée comme un moment de la vie important au cours duquel on se construit à travers de multiples expériences, un temps où l'on peut agir, et réagir, en tant que sujet de son existence, alors il y a une logique à ce que les enfants soient reconnus en tant qu'acteurs artistiques.

Il y a deux cent ans, les enfants, en tant qu'acteurs sociaux, n'existaient pas. Les éduquer, pour qu'ils deviennent des membres de la société, était alors une idée nouvelle, et qui relevait du privilège. L'enjeu était de former les futurs dirigeants du monde, aristocrates, nouveaux citoyens. C'est à cette époque que les arts, en particulier les arts de la scène, ont commencé à attirer l'attention en tant qu'outil pour appréhender la société et ses usages. Certains auteurs ont alors produit des « Dramolettes », comme Christian

Felix Weiße qui publia également, en 1775, une revue pour enfants¹. On voit, à travers cet exemple, combien l'art et la pédagogie ont partie liée depuis le XVIII^e siècle.

La pratique de l'éducation artistique est liée à son développement historique. À chaque époque de cette histoire correspondent des objectifs et une philosophie qu'il s'agit d'identifier. Par exemple, dans le passé, il n'était question que de musique et de pédagogie. Le concert était l'endroit où l'on pouvait rencontrer des gens et construire, comme le disait Pierre Bourdieu, de la *distinction*. Cette approche trouve encore des résonances aujourd'hui : aller au concert demeure, pour certains, une référence dans un « C.V. classique ». Des critères de classe ont aussi joué un rôle essentiel dans les conceptions de l'éducation artistique et culturelle qui ont dominé pendant longtemps. Autrefois, tout reposait sur l'Église et les aristocrates. Après l'invention des musées, l'éducation artistique a continué d'être réservée aux classes supérieures. Ce schéma vaut pour la musique, aussi bien que pour la peinture. Moins pour les arts de la scène. Cela fait partie du parcours éducatif, les élèves étudient Shakespeare, les auteurs français et italiens, mais seulement en tant que support à une réflexion personnelle.

Il n'y a pas de relation entre l'école et la scène bien qu'il existe une grande variété de structures pour le spectacle vivant en Europe.

L'Observatoire – Ce parcours – c'est-à-dire une somme de connaissances et de savoir-être nécessaires au futur citoyen – est-il compris de la même façon dans toute l'Europe ?

W. S. – Encore une fois, la question qui se pose est celle du rôle conféré à l'éducation artistique dans la société. Nous avons un réseau culturel et un système de soutien à l'éducation artistique bien développés dans les pays du Nord, en même temps qu'un statut particulier de l'enfant dans cette région de l'Europe, ainsi qu'une référence à un État social – démocrate. L'enfant représente une préoccupation explicite dans le projet de ces sociétés.

Cela inclut une part d'utopie : si vous voulez faire participer l'ensemble de la société, vous devez commencer par les enfants. En Allemagne, la « Culture pour tous », dans les années 70, était un appel à la participation. Dans les pays scandinaves, il était question de donner du pouvoir aux enfants, particulièrement dans le domaine artistique, avec l'espoir de bâtir ainsi un futur meilleur.

“Reconnaître des droits culturels à chaque individu est une base. En faire autant pour les enfants est un pas supplémentaire.”

La Suède, par exemple, mène un programme de soutien au cinéma pour la jeunesse : les enfants représentent 25 % de la population et 25 % des aides au cinéma vont aux films pour enfants. Le Danemark a adopté une loi pour l'école : chaque enfant doit assister à deux représentations théâtrales par an – en conséquence, beaucoup de compagnies

de théâtre jeune public s'y établissent. La Norvège propose un « cartable culturel » pour chaque niveau scolaire, du primaire au lycée. Un programme d'art spécifique pour les très jeunes (enfants de 0 à 3 ans) a également été mis en place. Le « cartable culturel » est donc un projet de politique culturelle et éducative vaste et ambitieux

– probablement sans précédent dans les pays occidentaux – qui a été introduit, et graduellement développé, dès 2001. Chaque école du pays propose, dans son programme annuel, des rencontres avec des artistes et des visites de musées et d'autres lieux culturels. Ce programme comprend également des ateliers et des représentations artistiques dans le cadre desquels les élèves, et parfois le personnel des écoles, travaillent en collaboration avec des artistes professionnels.

L'Observatoire – Qu'en est-il du reste du monde ?

W. S. – Je suis impressionné par les développements que connaît l'éducation artistique dans les pays asiatiques. En Corée du Sud, par exemple, c'est tout le pays qui investit dans l'art. Là aussi, les politiques sont parties prenantes de ce mouvement. Toutefois, si cela permet d'ouvrir des accès à l'éducation artistique, cela soulève d'autres questions : cette politique est-elle conçue pour développer l'offre artistique à la population ou bien poursuit-elle d'autres objectifs de nature plus idéologique ? Quels sont les sujets traités par l'éducation artistique dans ces conditions ?

En Afrique, c'est surtout sur les individus que repose l'accès des enfants à l'art, avec beaucoup d'engagement de la part des artistes, et pas vraiment de distinction entre création et éducation : un spectacle est très souvent une façon d'aborder un problème de société de manière indirecte, non frontale. Quand l'argent vient des agences pour le développement, leur intérêt est que soient abordés des sujets spécifiques : l'alcool, la violence... C'est une vision pratique, et non pas esthétique, du théâtre.

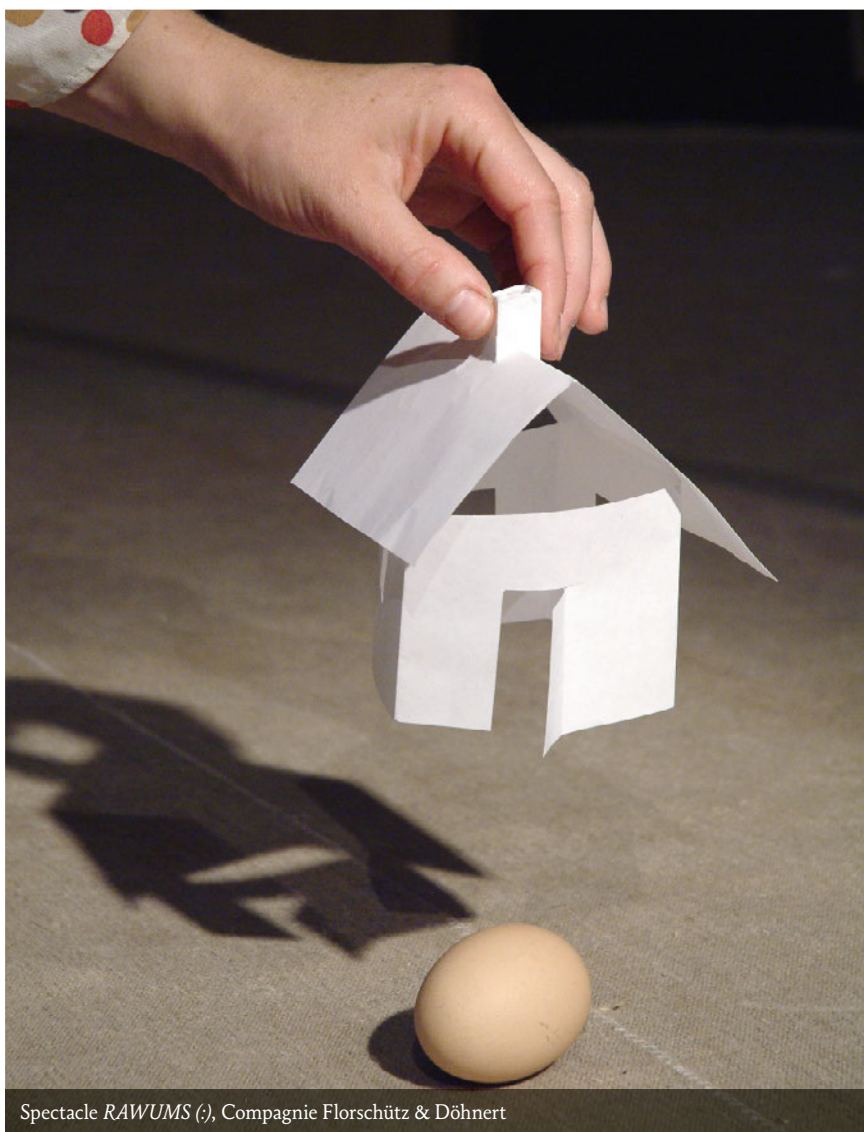


Photo : Thomas Ernst

Spectacle *RAWUMS* (?), Compagnie Florschütz & Döhnert

“Il serait intéressant de considérer ce que nous pourrions apprendre des artistes dans le contexte des révolutions méditerranéennes, en Égypte, en Tunisie, en Algérie, au Liban, au Maroc.”

L'Observatoire – Si nous prenons la Convention internationale des droits de l'enfant comme point de départ, et en particulier son article 31 qui pose « le droit de l'enfant à participer pleinement à la vie culturelle et artistique », est-ce que ce texte a, selon vous, réussi à créer une dynamique ?

W. S. – Il s'agit, bien entendu, de l'un de nos textes les plus importants. Reconnaître des droits culturels à chaque individu est une base. En faire autant pour les enfants est un pas supplémentaire. L'idée est, encore une fois, de reconnaître le rôle de chacun dans la construction de la société : dans cette perspective, la participation est la principale façon de le faire. Pas seulement à partir des institutions qui se demandent quelle offre culturelle proposer à la nouvelle génération mais, également, avec la conviction que les enfants devraient faire des choses par eux-mêmes. Le texte est conçu pour permettre le développement de tels programmes.

Cependant, le développement de l'accès aux droits culturels ne se limite pas spécifiquement aux enfants, il concerne toutes les populations, comme le stipule la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l'UNESCO (2005). La Convention donne la définition suivante à la notion de « diversité culturelle » : « *Diversité culturelle* renvoie à la multiplicité des formes par lesquelles les cultures des groupes et des sociétés

trouvent leur expression. Ces expressions se transmettent au sein des groupes et des sociétés et entre eux. La diversité culturelle se manifeste non seulement dans les formes variées à travers lesquelles le patrimoine culturel de l'humanité est exprimé, enrichi et transmis grâce à la variété des expressions culturelles, mais aussi à travers divers modes de création artistique, de production, de diffusion, de distribution et de jouissance des expressions culturelles, quels que soient les moyens et les technologies utilisés ». Je pense que chaque pays pourrait se saisir de ce texte pour mieux appréhender les multiples problématiques de diversité culturelle qu'il rencontre, notamment actuellement, celle représentée par les différentes migrations de réfugiés qui pénètrent en Europe.

Beaucoup de pays se donnent pour but de créer de nouvelles politiques pour leurs enfants. Il y a différents programmes : notamment au Nicaragua, au Brésil, en Australie ou en Afrique du Sud. En Allemagne, nous disposons d'une loi qui accorde un rôle politique à la Fédération allemande pour l'éducation artistique de la jeunesse (BKJ) : il s'agit de la loi d'aide à l'enfance et à la jeunesse qui prévoit notamment une éducation artistique et culturelle pour les enfants et les jeunes. Cette loi fédérale a été reprise dans de nombreuses lois dans les Länder. Celles-ci ont pour objectif de soutenir les enfants et les jeunes pour qu'ils puissent devenir membres à part entière (et épanouis) de la société. Ces lois décrivent entre autres les

droits des enfants et déterminent certaines missions : l'éducation civique des enfants et des jeunes, l'éducation sportive, mais aussi l'éducation artistique et culturelle. C'est l'une des rares obligations fixées sur le plan juridique par l'État allemand dans le domaine culturel. Cela explique pourquoi la BKJ a une telle influence et pourquoi aussi ces associations sont si bien organisées : la loi les autorise à prendre position et à intervenir.

L'Observatoire – Quels sont les axes de votre recherche à propos de la question artistique dans le monde ?

W. S. – Je travaille actuellement sur deux sujets : la question des artistes dans la société et celle des échanges artistiques internationaux. Quel est le rôle des artistes ? Quelle place leur est reconnue dans la société ? Comment se structurent les échanges artistiques internationaux ? En général, les résidences d'artistes sont la forme privilégiée que prennent ces échanges. Les artistes en résidence sont des ambassadeurs, mais ils jouent aussi le rôle de lanceurs d'alertes. Nous sommes donc à la recherche d'une nouvelle philosophie de la diplomatie culturelle. Il faudrait prendre en compte le fait que les résidences culturelles nécessitent bien plus qu'une présence : parler la langue du pays et, au-delà, connaître son histoire culturelle. À cet égard, il serait aussi intéressant de considérer ce que nous pourrions apprendre des artistes dans le contexte des révolutions méditerranéennes, en Égypte, en Tunisie, en Algérie, au Liban, au Maroc.²

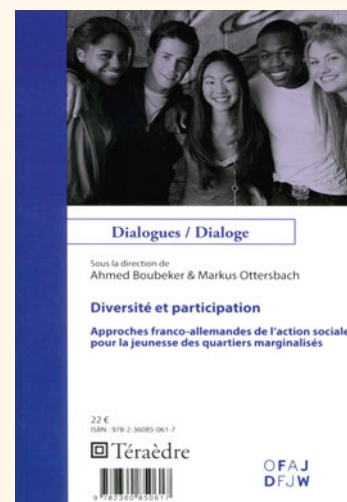
L'Observatoire – À votre avis, compte tenu de l'importance de la relation des nouveaux médias aux enfants, est-ce qu'ils introduisent une nouvelle donne ? Est-ce que l'offre culturelle est en train de changer de mains ?

W. S. – Comme nous le savons, les politiques sont bien souvent rétrospectives. Elles sont élaborées par des institutions et il est difficile de les faire bouger, qu'elles soient culturelles ou politiques. Comment les politiques publiques réagissent-elles à des changements que la société a déjà effectués ? Nous devons nous rendre compte que les enfants et les jeunes vivent dans un monde totalement différent du nôtre en termes de communication. Les politiques publiques ne sont pas préparées à s'adapter à la rapidité des changements que nous connaissons dans ce domaine.

Le monde des arts entretient une familiarité certaine avec les technologies numériques et il nous faut imaginer comment mieux exploiter cette potentialité pour l'éducation des enfants.

Entretien avec **Prof. Dr. Wolfgang Schneider**
Président de l'ASSITEJ Allemagne
Président honoraire et titulaire de la chaire Politique
culturelle de l'UNESCO

Propos recueillis par **François Fogel**
ASSITEJ France, membre du Conseil exécutif
d'ASSITEJ International



DIVERSITÉ ET PARTICIPATION

**APPROCHES FRANCO-ALLEMANDES DE
L'ACTION SOCIALE POUR LA JEUNESSE
DES QUARTIERS MARGINALISÉS**

Ahmed Boubeker, Markus Ottersbach (dir.),
OFAJ-DFJW, Éditions Téraèdre, Paris, 2015,
ISBN : 978-2-36085-061-7

Cette publication a été réalisée à la suite de l'évaluation du réseau Intégration et égalité des chances – un réseau franco-allemand pour l'échange des bonnes pratiques au niveau local et régional, subventionné par l'OFAJ. Les thèmes abordés sont les questions d'approches méthodologiques, les débats scientifiques sur les quartiers marginalisés, la situation, les ressources et les « capacités d'agir » des jeunes de ces quartiers en France et en Allemagne, la politique d'intégration des deux pays et les possibilités et limites de l'action sociale en direction des jeunes. La fois théorique et fourmillant de situations concrètes, cet ouvrage est d'un grand intérêt pour les travailleurs sociaux, et les décideurs politiques.

L'éducation artistique et culturelle, mesure de la place de l'enfant dans les sociétés

NOTES

1- À côté de sa poésie lyrique et de ses drames, Weiße a eu un très grand succès avec sa revue pour enfants *Der Kinderfreund* (*L'Ami des enfants*), la première du genre en Allemagne (NDLR).

2- Cet entretien a été réalisé avant les événements actuels, concernant les réfugiés (NDLR).

« L'ALLEMAGNE EST PASSÉE DU MODÈLE MULTICULTUREL À CELUI DE L'INTERCULTURALITÉ »

Entretien avec **Kay Wuschek**
Propos recueillis par **Cyrille Planson**

Pays à forte immigration turque, l'Allemagne avait choisi de valoriser les communautés avant de revoir son modèle pour privilégier la rencontre et le partage au sein d'une société tournée vers l'interculturalité. Ce récent changement de paradigme est étroitement lié aux débats qui ont agité la société allemande et les milieux culturels. Directeur du Theater an der Parkaue à Berlin, le lieu central de la création jeune public en Allemagne, Kay Wuschek s'attache à instaurer un dialogue entre les communautés autour des textes de théâtre et du spectacle vivant.

***L'Observatoire* – Le modèle français d'intégration des populations issues de l'immigration est de longue date critiqué et mis en débat. De quelle manière l'Allemagne a-t-elle abordé cette question de la prise en compte des multiples identités culturelles qui composent aujourd'hui les sociétés occidentales ?**

Kay Wuschek – Nous avons connu, voici huit ou neuf ans, en Allemagne, un basculement vers l'interculturalité, là où la pensée dominante renvoyait auparavant à un modèle multiculturel. La multiculturalité était d'ailleurs l'un des slogans choisis par le parti vert allemand Die Grünen pendant des années. L'idée centrale développée autour de ce concept d'une société multiculturelle était simple : il s'agissait de la reconnaissance des différentes communautés au sein de la société allemande et la recherche de moyens de coexistence de ces communautés. C'est ce modèle qui a été contesté par la suite car il fragmentait notre société et complexifiait les rapports entre les individus. Nous sommes passés à autre chose à l'issue d'un vrai débat de société.

***L'Observatoire* – Quel impact le choix du « modèle communautaire » a-t-il eu sur le champ culturel et sur la création en Allemagne ?**

K. W. – Le débat a toujours existé au sein du milieu théâtral. Le modèle multiculturel a notamment concouru à ce que nous reconnaissons non plus un public pour les lieux que nous dirigeons, mais des publics. C'est assez comparable avec la France mais je crois que nos motivations sur ce point n'étaient pas les mêmes. Il fallait donc que nos théâtres aillent vers ces communautés et s'ouvrent à elles. Cela a généré une ouverture certaine vers la culture arabe, une redécouverte de sa littérature, en rapport avec l'importante communauté turque et arabophone présentes en Allemagne. Cela a aussi créé un mouvement artistique chez les auteurs des deuxièmes ou troisièmes générations issues de l'immigration.

***L'Observatoire* – De quelle manière ?**

K. W. – L'auteur allemand d'origine turque, Feridun Zaimoğlu, a joué un rôle important dans l'émergence de cette pensée et de la production artistique qui lui est liée. Il défendait notamment

une approche « anti-assimilationniste » très claire, à l'origine du mouvement antiraciste Kanak Attak. Il faut noter que ces débats autour du concept multiculturel ne se sont pas cantonnés à la sphère culturelle. Ils ont animé une vraie réflexion de fond sur la société allemande et ce dont nous voulions tous pour notre avenir. Des réunions ont été organisées, des commissions ont été instituées, rassemblant autour d'une même table les plus grandes villes et l'État fédéral.

***L'Observatoire* – Quelle a été l'implication des acteurs culturels, et notamment des porteurs de projets pour le jeune public, dans ces débats ?**

K. W. – Les gens de théâtre ont partagé leurs questionnements avec des universitaires car nous voulions savoir quelles répercussions ce choix de la multiculturalité pouvait avoir sur l'éducation des enfants. Nous avons beaucoup réfléchi à cela, en cherchant des points de comparaison à l'étranger, en essayant d'identifier d'autres modèles à l'œuvre dans les pays européens.

***L'Observatoire* – Quels ont été les autres modèles propres à nourrir ces débats ?**



© Thorsten Arendt

Spectacle *TRASHedy*, Halbstark International Theaterfestival für kinder, Münster

K. W. – Même si cela peut vous étonner, nous nous sommes beaucoup tournés vers le modèle français. La France a fait, de longue date, le choix de l'assimilation, un axe renforcé après l'indépendance de l'Algérie. Nous nous y intéressions beaucoup. C'était le modèle opposé au nôtre. Mais, en 2009, le film *La journée de la jupe* de Jean-Paul Lilienfeld, avec Isabelle Adjani, a changé un peu notre regard. Une pièce de théâtre inspirée du film a même circulé en Allemagne. C'est un élément parmi d'autres, mais il a aussi compté pour les acteurs culturels.

L'Observatoire – Qu'est-ce qui a pu emporter ce renversement, ce changement radical de modèle de société ?

K. W. – La société allemande a modifié son positionnement et a choisi résolument le modèle interculturel en 2006 ou 2007. La réflexion était globale en Allemagne mais une personne comme Mark Terkessidis, un journaliste et auteur allemand, spécialiste des questions de migration, a largement contribué à ce renversement. La création s'est aussi emparée de ces débats. Elle témoigne de cette envie de ne pas nier les particularismes mais de tenter de construire ensemble. Je pense à la pièce *Le garçon à la valise* (*Boy with a suitcase*), de l'auteur anglais Mike Kenny, créée par une équipe composée d'artistes allemands

et indiens. Elle traite, de manière très réaliste, des difficultés rencontrées par deux exilés dans leur migration comme dans leur intégration. C'est un grand succès de la production jeune public en Allemagne et maintenant en Europe. Plusieurs autres créations pour le jeune public ont abordé ce thème par la suite. Sur le plateau, c'est cette interculturelité que nous recherchons qui s'exprime.

L'Observatoire – Quelles en sont les applications concrètes dans votre travail de création ?

K. W. – Toutes ces réflexions, je les ai intégrées à mes projets, à ce que nous inventons au sein du Theater an der Parkaue. Je pense notamment à l'une des mises en scène que j'avais imaginée sur la question des migrants. Nous l'avions dédoublée, travaillant pour partie avec de jeunes Berlinoises et pour partie avec des réfugiés syriens. Le résultat était passionnant. Nous avons aussi tenté d'imaginer comment le spectacle jeune public pouvait contribuer à l'alphabétisation des primo-arrivants, comment il pouvait favoriser leur compréhension globale de notre société en leur donnant des points de repère. C'est un très vaste chantier pour nous.

L'Observatoire – Comment comptez-vous le poursuivre ?

K. W. – Au-delà du théâtre, ce mouvement vers l'interculturalité nous interroge sur ce que sera notre société dans trente ans et donc sur ce que sera le théâtre dans trente ans. Que devons-nous faire pour que des enfants et des jeunes aillent encore au théâtre une génération plus tard ? Comment leur faire découvrir Schiller, Goethe, mais aussi les auteurs de la littérature spécialisée pour la jeunesse ? Le modèle multiculturel que nous nous étions choisis n'était peut-être pas le bon. Le théâtre, parce qu'il est en lien avec toute la société, doit permettre d'expérimenter une nouvelle forme de relation entre les individus en Allemagne. C'est en tout cas ce que nous croyons. L'école est une porte d'entrée importante sur toutes ces questions qui nous agitent.

L'Observatoire – L'école serait donc un espace à investir pour tisser les liens de cette interculturelité ?

K. W. – Elle nous apparaît encore aujourd'hui comme étant le bon endroit pour expérimenter cela... Nous sommes donc allés dans les classes, lire et puis monter avec les jeunes des textes de Schiller et Goethe sans leur dire au départ qu'ils s'agissait de textes et d'auteurs du XVIII^e siècle. Tous ont été étonnés. Pour eux, ces textes étaient très contemporains. Je me souviens de représentations données devant le public de parents majoritairement turcs. Il y avait une forme de tension au départ puis du calme, une vraie écoute de ces textes encore très contemporains. Finalement, tout s'est très bien passé. Nous étions dans une forme de partage, et surtout pas dans un retour en arrière.

L'Observatoire – Des créateurs français pour le jeune public ont été victimes, au cours des derniers mois, d'annulations subites de représentation par opposition avec le texte ou la mise en scène de ces pièces ? Connaissez-vous le même phénomène en Allemagne ?

K. W. – Nous ne connaissons pas les soucis de censure que rencontrent ces artistes français. Votre théâtre est aussi très différent



© Anika Freytag

Spectacle *TRASHedy*

du nôtre. Les sujets de société sont peut-être plus présents dans nos productions théâtrales contemporaines. Nous avons une tradition ancienne de théâtre portant une dimension « plutôt politique », même à destination des jeunes publics. Les questions sociétales sont bien plus souvent abordées au théâtre.

L'Observatoire – Est-ce une spécificité allemande ?

K. W. – Ce positionnement est beaucoup plus fort, je pense, que dans les productions françaises. Lors de la carte blanche donnée à *Augenblick mal !*, le festival jeune public du Theater an der Parkaue, dans le festival *Petits et Grands*, à Nantes, le projet chorégraphique *Trashedy* (Performing Group) était une proposition résolument politique qui dénonçait notre société d'hyper-consommation et les

dommages qui sont faits à la planète. Cela a d'ailleurs surpris certains professionnels français peu habitués à cette adresse directe et politique qui était faite aux enfants.

Entretien avec Kay Wuschek

Metteur en scène, dramaturge et directeur du Theater an der Parkaue à Berlin (Allemagne). Co-vice-président de l'ITI (International Theatre Institute) en Allemagne.

Propos recueillis par Cyrille Planson

Président de l'ASSITEJ France.

LE THEATER AN DER PARKAUE

Fondé en 1950, le Theater an der Parkaue propose chaque année plus de 500 représentations. Ce grand équipement situé dans l'ancien Berlin-Est est un théâtre d'État pour la jeunesse. Il dispose d'une troupe permanente de 17 comédiens et d'un personnel administratif composé de 90 personnes. Structure sans équivalent en France, il organise aussi la biennale de spectacles jeune public *Augenblick mal !* En 2015, dans le cadre d'un partenariat associant l'ASSITEJ France et l'ASSITEJ Allemagne, les biennales *Augenblick mal !* (Berlin) et *Petits et Grands* (Nantes) se sont offertes une « carte blanche réciproque », permettant ainsi la circulation de compagnies des deux pays.

UNE EXPÉRIENCE DU BILINGUISME SUR SCÈNE

La Compagnie Pour ainsi dire a joué l'un des textes de Philippe Dorin dans une production bilingue franco-russe. Un nouveau projet, franco-espagnol, verra le jour en 2016.

Philippe Dorin est auteur dramatique, Sylviane Fortuny est metteuse en scène. Tous deux sont réunis depuis une vingtaine d'années au sein de la Compagnie Pour ainsi dire. Leurs créations parcourent la France et l'Europe avec un succès renouvelé, couronné par un Molière du meilleur spectacle jeune public en 2008 pour *L'hiver quatre chiens mordent mes pieds et mes mains*. Créé quatre ans plus tôt, *Ils se marièrent et eurent beaucoup* évoque, pour le jeune public, la fragilité des relations amoureuses, notamment lorsque l'être aimé s'en va au bout du monde.

En 2010, à l'occasion du festival moscovite Gavroche, la compagnie reçoit un très bel accueil du public russe. Teresa Durova, directrice du Théâtre Durova, propose alors à Sylviane Fortuny et Philippe Dorin de revenir à Moscou pour y créer un autre spectacle de son répertoire en langue russe, avec l'équipe de comédiens du théâtre. La compagnie choisit *Ils se marièrent et eurent beaucoup*, qu'elle recrée donc en Russie en 2013. La compagnie n'avait pas perdu pour autant son envie de faire résonner ensemble les langues française et russe. Ainsi, pour la diffusion de cette nouvelle forme du spectacle en France, deux comédiens français ont été ajoutés à la distribution initiale de huit comédiens russes.

De leur rôle initial de traducteurs sur le plateau, les deux comédiens français opèrent un glissement pour devenir peu à peu les commentateurs de cette histoire, puis les confidents des comédiens russes et, finalement, se transforment en vrais partenaires de jeu. Ils forment ainsi à la fin de la pièce un couple d'amoureux balbutiant quelques mots de russe. Plus qu'une simple reprise, cette nouvelle version d'*Ils se marièrent et eurent beaucoup* est une vraie récréation,

saluée pour son audace en France comme en Russie où elle a reçu le Prix du projet européen jeune public à Moscou décerné par le quotidien *Moskovski Komsomolets*. Pour les productions jeune public, le surtitrage est souvent partiel pour permettre aux enfants de suivre l'action et de lire dans un certain confort. Le choix de la compagnie est opposé à cette ligne puisqu'aux surtitres, elle substitue le croisement des langues étrangères. La pièce, et sa distribution qui voit se succéder les duos amoureux dialogués, se prêtait à cette expérimentation. La réception par les publics, intrigués par la manière dont sonne la langue étrangère, s'est avérée à la hauteur de l'investissement des artistes. La compréhension visuelle de l'action a permis de faire sauter les barrières de la langue auprès d'un public peut-être plus intuitif que celui des adultes. Sylviane Fortuny a imaginé une mise en scène qui permette la compréhension de la pièce malgré la barrière de la langue. Philippe Dorin explique volontiers que, dans son théâtre, les rebondissements dramatiques sont d'abord des rebondissements de la langue. Le bilinguisme introduit alors d'autres ressorts dramaturgiques à ce projet. Les couples se font et se défont d'abord par les mots. Tout l'enjeu de cette re-création était alors de faire se frotter ces deux langues sans entraver la compréhension de l'action, la fluidité des échanges et la poésie de la pièce.

Fort de cette première expérience, la Compagnie Pour ainsi dire entend créer en 2016 une nouvelle pièce mêlant les langues françaises et espagnoles. Le projet *Des châteaux en Espagne* associe aux cinq comédiens français, cinq comédiens et danseurs espagnols, aucun ne parlant la langue maternelle de ses alter ego. Ici, pour relier les deux cultures, la musique et la danse sont pleinement sollicitées. De chaque côté de la scène, deux groupes semblent prêts à s'affronter parce qu'ils ne se comprennent pas. Au centre de la scène, un homme et un jeune enfant qui lui non plus ne parle pas. Il a perdu sa langue... La pièce sera jouée en Espagne et en France.

EXIL ET MIGRATIONS À TRAVERS LA CRÉATION

Vanessa Gaunel

L'exil et désormais les migrations sont devenus des thèmes récurrents dans la création jeune public. Avec l'accentuation du phénomène et des drames humains qui l'accompagnent, le propos se transforme et devient plus sombre. Dans les productions françaises, l'image de la « terre promise » s'efface peu à peu pour laisser place à des questionnements sur les dangers de l'exil, l'accueil fait aux migrants et la xénophobie. La création jeune public s'est toujours emparée des sujets de société (homosexualité, racisme, etc.) Elle sait partager avec les enfants les grandes questions qui animent les débats de la sphère politique et sociale.

Les migrants ont fait irruption dans l'imaginaire des pays occidentaux voici plusieurs décennies déjà. Des « boat-people » des années 1970-80 aux réfugiés fuyant les conflits du Moyen-Orient, ces migrations ont été une source d'inspiration pour des scénaristes, des auteurs et des metteurs en scène qui ont porté à l'écran, encore tout récemment, ces tragédies collectives et individuelles. La création jeune public n'y a pas échappé. Elle a même fait de ces sujets, en apparence connexes (l'exil, la migration, la quête d'une identité), un axe de recherche majeur qui traverse son histoire récente. Le départ et l'exil renvoient à la séparation, l'une des thématiques fortes de l'enfance et l'un des sujets les plus souvent abordés par les créateurs pour le jeune public. *On pense à vous*, une création de la compagnie belge La Galafronie traite depuis 2005 de toutes les séparations, de tous ces exils minuscules auxquels sont confrontées les familles (divorce, mort, expatriation, éloignement familial). Cet exil est comme la synthèse d'une recherche que les créateurs poursuivent dans leur adresse à l'enfance et à la jeunesse. Pour autant, en moins d'une dizaine d'années, le propos s'est profondément transformé, passant du voyage initiatique au drame humain.

UNE QUÊTE D'ABSOLU

En 2009, la metteuse en scène québécoise Jacinthe Potvin (Compagnie Mathieu, François et les autres) portait sur scène *La migration des oiseaux invisibles*, un texte jeune public de l'auteur québécois Jean-Rock Gaudreault. Après plusieurs autres succès de théâtre jeune public (*Mathieu trop court*, *François trop long*, notamment), il écrit l'histoire de Sinbad et de Rat d'eau, le clandestin et le petit mousse dont les vies se croisent en fond de cale sur un cargo. Deux enfants voyageurs, perdus dans un monde d'adultes, cherchant l'un et l'autre une terre promise et un asile. Seule la loi des hommes, le respect des frontières, séparent ces deux êtres. Et lorsque Sinbad dit « Après demain, ou le jour d'après, moi, je serai libre

pour toujours », Rat d'eau lui rétorque : « Dès que tu poseras un pied à terre, ils te prendront ». Avec son âme et ses mots d'enfant, Sinbad répond alors : « Je serai invisible, au début. Après, je serai comme eux. On ne pourra pas me retourner en arrière ». En quelques mots, Jean-Rock Gaudreault décrit toute la problématique du migrant clandestin qui lutte à chaque instant pour se fondre dans la grande masse des individus et échapper à l'arrestation, synonyme d'expulsion et parfois de mort. Ces deux personnages sont tendus vers un avenir meilleur et animés d'une espérance. Les dangers de la traversée, les risques encourus par l'enfant, le déracinement ne sont pas l'objet de la pièce. Certains ont vu là une lecture nord-américaine de la migration clandestine. Pour de petits Québécois, la quête d'une nouvelle terre

“Le départ et l'exil renvoient à la séparation, l'une des thématiques fortes de l'enfance et l'un des sujets les plus souvent abordés par les créateurs pour le jeune public.”



© Kurt Van der Elst

Spectacle *On pense à vous*, Théâtre de Galafronic

n'a pas la même signification et ne renvoie pas aux mêmes images que celles que connaît un jeune européen né près du bassin méditerranéen. En 2007, lorsqu'il crée *La mer en pointillés*, Serge Boulrier (Bouffou théâtre) témoigne du même élan vers un ailleurs meilleur et d'un exil mu par une quête supérieure. Ce spectacle, Molière du meilleur spectacle jeune public 2007, il l'a imaginé en écoutant une brève information à la radio. Un homme, originaire de l'Europe de l'Est a un jour enfourché sa bicyclette pour partir plein Ouest vers l'Océan. Las, ce sans-papier sera interpellé à quelques dizaines de kilomètres de son objectif. « Je souhaitais porter sur scène un fait divers raconté aux enfants, explique le metteur en scène, car il n'y a pas d'âge pour comprendre ». La figure du sans-papier est ici celle d'un personnage poursuivant un absolu lointain, personnage lunaire, drôle et débrouillard, qui fait peu de cas des frontières comme de la barrière de la langue. Il parvient à se faire comprendre et il avance dans sa vie comme dans l'espace. Ce « road-movie de plateau » connaît un très grand succès. Il est joué plusieurs centaines de fois en France et à l'étranger. Il ouvre le débat sur le racisme ordinaire et tente de déconstruire auprès des enfants la crainte qu'inspire l'étranger.

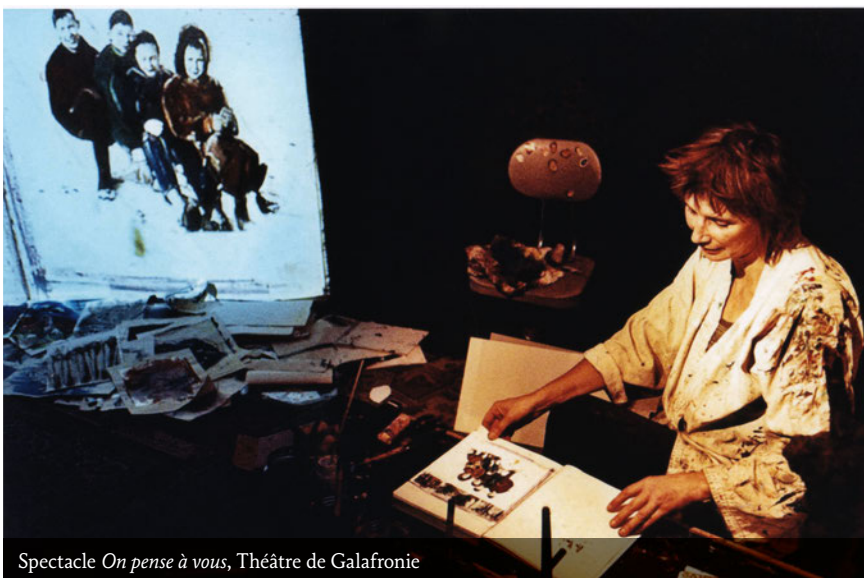
UN THÈME DEVENU RÉCURRENT

À compter de 2010, les phénomènes migratoires s'accroissent. Ils sont accompagnés de la montée des nationalismes dans plusieurs pays européens, la thématique de l'exil est devenue un sujet de premier plan dans la création. En 2012, le festival Reims Scènes d'Europe consacrait une édition à cette thématique de l'exil et de l'identité, invitant notamment Rachid Ouramdane avec *Sfumato*, une création imaginée aux contacts de populations réfugiées climatiques ou encore Sanja Mitrović pour *Crash Course Chit Chat*, une création collective où les performeurs, originaires de cinq pays européens différents, explorent leurs identités respectives. La création jeune public n'était pas en reste avec la rencontre d'auteurs originaires de l'ex-Yougoslavie (Sonia Ristić, Velibor Čolić) et une création d'Orianne Moretti (Correspondances compagnie), *Memoriae*, autour de paroles d'enfants en exil. Dans les classes, lors des rencontres avec les auteurs, les récits de guerre, de départ et de fuite croisaient de plus en plus fréquemment les histoires individuelles de primo-

arrivants intégrés dans les établissements scolaires. Ils n'échappaient pas, non plus, au quotidien des autres enfants, confrontés aux récits et aux images de conflits au Moyen-Orient et de migrants désemparés en Méditerranée. Sonia Ristić a écrit ensuite un texte, *Migrants*, adressé à un public adulte et traitant de l'exil des populations du Sud vers le Nord. La création sur cette thématique prend alors une autre tournure, à la fois dans le processus de recherche et dans le propos défendu.

L'EXIL DANS LE PROCESSUS DE CRÉATION

L'exil croise aujourd'hui les trajectoires individuelles de milliers d'enfants en France. Il est un thème de recherche pour Giorgio Pupella et Joëlle Noguès (Compagnie Pupella-Noguès), deux artistes qui sont amenés à rencontrer, lors de leurs tournées, des enfants venus d'ailleurs, migrants ou réfugiés. Et avec eux, des familles en quête de repères et d'occasions de partage. « Nous souhaitons donner un sens à l'expression des souvenirs, de la langue et des odeurs par ces personnes qui ont tout quitté », explique Giorgio Pupella qui, dans sa recherche, a travaillé plusieurs semaines au contact d'une classe de primo-arrivants. Eux aussi étaient invités à témoigner de cet « avant », de cette terre natale dont le souvenir se niche parfois dans des détails. À travers des objets du quotidien, les artistes se proposent, par un jeu d'ombre et de lumière, de faire revivre les paysages et les villes enfouies dans les souvenirs les plus profonds des enfants. Le spectacle verra le jour à la fin de l'année 2015. Il n'est pas sans rappeler, dans sa construction autour de l'objet-souvenir, le *Musée des Objets Ordinaires* imaginé par le Théâtre de Cuisine lorsqu'il s'installe dans un quartier ou dans une ville. L'artiste Katy Deville construit alors ce musée éphémère à partir des mêmes objets-souvenirs que les habitants veulent bien leur apporter.



© Kurt Van der Elst

Spectacle *On pense à vous*, Théâtre de Galafonie

UN PROPOS DÉSORMAIS PLUS SOMBRE

Sur la saison 2015-16, les projets évoquant l'exil sont nombreux. Ils se transforment, comme évolue le regard que portent les Occidentaux sur ces tragédies. Cette production jeune public est volontiers en rupture, dans sa manière d'aborder les sujets, avec les conservatismes à l'œuvre dans la plupart des sociétés occidentales. En écrivant et en montant un spectacle pour le jeune public intitulé *Le radeau de la Méduse*, Gilles Le Moher (Groupe Maritime de Théâtre) a souhaité dépasser le mythe pour adjoindre à ce projet une petite forme destinée à être jouée dans un second temps ou indépendamment. Un monologue de dix minutes pendant lequel un migrant raconte l'horreur de sa traversée de la Méditerranée. Avec *Frontières*, un

autre projet jeune public, la compagnie Les Rémouleurs a choisi de s'intéresser à ces « Ulysses anonymes et désargentés qui ont affronté barbelés, policiers et passeurs, bravé tempêtes et traquenards, éprouvé la soif et l'attente dans le simple but de trouver une meilleure place dans ce monde », explique le collectif des Rémouleurs. « Il y a trois sortes d'hommes : les vivants, les morts, et ceux qui vont sur la mer », poursuivent-ils dans la présentation de *Frontières*, reprenant Aristote. Le propos introductif de ce projet n'élude rien de la situation rencontrée par les migrants et de la manière dont celle-ci interroge tous les Européens : « Papiers, contrôles, barbelés, murs, camps de détention, extrême violence d'un monde qui se protège de plus en plus contre lui-même ». Ici, le mythe de la Grèce antique croise la tragédie contemporaine dans un univers de théâtre d'ombres. Fanny Bouffort met en scène, à l'automne 2015,

20 à 30 000 jours qui raconte la course folle et aveugle de toute une population vers la mer, dans le but d'y trouver richesse et immortalité. Un voyage qui est aussi une catastrophe. Un enfant, Antoine, tente de sauver cette humanité migrante. En vain. Il échoue. La pièce interroge ce que représente pour chacun une forme de terre promise, ou d'Eldorado fantasmé. Elle renvoie aussi aux destins individuels, souvent broyés par ces phénomènes de masse. Tout en portant un même discours, celui de l'acceptation de l'autre, de la différence de culture, il interroge de manière plus sombre les drames migratoires. Les difficultés d'accueil et d'intégration font l'objet de textes récents, pas encore montés, comme dans *La Suppliante*, de l'auteur suisse Bastien Fournier, dans lequel une jeune femme exilée et son enfant cherchent un refuge pour passer la nuit. Acceptée par une vieille femme, elles se heurtent à la violence de la fille de cette dernière. Ici aussi, un glissement s'opère, de l'exil en lui-même à son acceptation par l'autre.

La création jeune public reste le reflet des questionnements qui agitent nos sociétés occidentales. Les auteurs comme les metteurs en scène débattent avec les enfants, et leurs parents, de ces sujets qu'ils ne souhaitent pas éluder, comme ils le font ou l'ont fait avec *Mon frère, ma princesse* (sur les questions de genre), avec *Tout contre Léo* (à propos du sida), avec *Oh boy!* (à propos du cancer et de l'homosexualité), ou encore *Babel France* (sur le racisme) et bien d'autres sujets.

Vanessa Gaunel

Chargée de mission au sein de l'association Nova Villa,
vice-présidente de l'ASSITEJ France.

QUE NOUS FAUT-IL IMAGINER ET EXPÉRIMENTER DANS LA SPHÈRE JEUNE PUBLIC EN AFRIQUE ?

Entretien avec **Gustave Akakpo**
Propos recueillis par **Babette Gatt**

Né au Togo, Gustave Akakpo est tout à la fois écrivain, comédien, conteur ou encore plasticien. C'est son écriture, notamment les textes qu'il a écrits pour l'enfance et la jeunesse, qui lui a valu de devenir artiste associé au Tarmac, scène internationale francophone. En juillet 2014, pour sa première programmation de spectacles jeune public dans le cadre du Festival d'Avignon, Olivier Py choisissait la création *Seuls les chevaliers tombent dans l'oubli*, sur un texte de Gustave Akakpo, mis en scène par Mathieu Roy. *La véridique histoire du Petit Chaperon rouge* est le prochain projet que Gustave Akakpo accompagnera jusqu'au plateau en 2016.

L'Observatoire – Aujourd'hui, en Afrique francophone, un enfant peut-il rencontrer un jour un théâtre qui lui soit spécifiquement adressé ?

Gustave Akakpo – Pour l'enfant africain qui, comme moi, a grandi sur ce continent, il évolue dans un univers où la tradition orale, et donc le conte, a une grande importance. Il croise le conte à divers moments. Dans la sphère familiale comme à l'école. La marionnette aussi est une réalité artistique très forte en Afrique de l'Ouest. Et puis, désormais, les albums de littérature jeunesse se diffusent un peu plus fortement. Mais la forme théâtrale jeune public est très rare, pour ne pas dire inexistante, en Afrique.

L'Observatoire – Voyez-vous quelques projets émerger en Afrique de l'Ouest ?

G. A. – Les pays que je connais le mieux sont le Togo le Bénin, la Côte d'Ivoire, la République démocratique du Congo et le Tchad. Dans ces pays-là, il n'y a pas réellement d'auteurs de théâtre écrivant pour le jeune public et donc pas ou peu de textes africains qui lui soient adressés. Mais les énergies et les talents sont là. Il nous manque une impulsion pour qu'elles

puissent s'exprimer et pour qu'en Afrique francophone se développe une création pour le jeune public qui sorte du cadre étiqué de la pédagogie. L'Institut Français a bien donné cette impulsion autour de la littérature pour la jeunesse avec l'association Illustr'Africa. Ce projet a notamment suscité des vocations et des productions nouvelles chez les auteurs africains. Il faudrait en faire de même avec les auteurs de théâtre. Les soutiens à la création manquent, ce qui n'encourage pas les artistes qui ont recours en permanence au système D. Les festivals rencontrent les mêmes difficultés. Le FITEB (Festival international de théâtre du Bénin) est le seul à être véritablement soutenu par l'État.

L'Observatoire – Comment prend-on néanmoins en considération ce public, dans une Afrique dont la population est jeune ?

G. A. – S'il n'y a pas de productions spécifiquement pensées à l'adresse des jeunes publics, il faut remarquer que beaucoup de formes que je qualifierai d'hybrides leur sont accessibles. Souvent, en Afrique, on répète le soir. Tout est accessible et il est très fréquent que les enfants assistent aux répétitions le plus

simplement du monde, en entrant dans une cour. C'est là que sont joués les spectacles au Burkina Faso. Certaines vocations d'acteurs sont nées comme cela et on peut penser que les enfants ne sont pas tenus éloignés de la culture théâtrale, lorsqu'ils la croisent. Même si le théâtre n'est pas inscrit dans la tradition, je remarque à chaque fois que les enfants ont une vraie écoute pour ce qui se déroule devant eux.

L'Observatoire – Vous qui vivez la plupart du temps en France, quelles différences majeures notez-vous dans ce premier contact entre un enfant et le théâtre ?

G. A. – Penser la création en fonction de l'âge de l'enfant n'est pas encore une réalité en Afrique. Là-bas, tout est plus ou moins accessible pour un enfant qui se montre curieux. Ils se font leur propre regard, assimilent les codes du théâtre et reçoivent donc un théâtre adulte. C'est le cas au FESTE, le Festival du théâtre de la Fraternité au Togo, par exemple. Ce festival se déroule à Assahoun, à 45 km à l'Ouest de Lomé, la capitale du Togo. Il n'y a pas de rejet du théâtre en direction du jeune public, ce sont juste les tentatives qui manquent.

L'Observatoire – Avez-vous identifié d'autres différences ?

G. A. – En Afrique, le théâtre forum, qui est peu habituel en France mais qui l'est beaucoup plus en Belgique par exemple, permet de s'adresser aux enfants. Mais il ne s'agit pas de création dramatique au sens premier du terme puisque le thème en est souvent le droit des enfants. Au Burkina Faso, Prosper Kompaoré dirige le Festival international de théâtre pour le développement (FITD) et, comme pour le festival Fil bleu au Togo, je note que l'attention au jeune public est aujourd'hui un peu plus marquée. Au Burkina Faso, également, le comédien Alain Hema et sa compagnie, Éclair Théâtre, ont créé un premier festival international pour le jeune public, dans le cadre d'un programme d'échanges culturels dénommé *Paroles Croisées - Burkina Faso/Belgique*, initié par la Compagnie Théâtre Éclair (Burkina Faso) et le Zététique Théâtre, le Théâtre des Quatre Mains et Une Compagnie (Belgique). La première édition a eu lieu en 2009 avec l'objectif d'ouvrir le champ de la création, de déconstruire les imaginaires un peu trop formatés et de donner un souffle nouveau à cette création en Afrique.

L'Observatoire – Pensez-vous que ces premières tentatives puissent grandir et donner naissance à une création théâtrale pour le jeune public sur le territoire de l'Afrique francophone ?

G. A. – Il y a là beaucoup d'envie mais souvent pas assez d'outils ni d'expérience pour donner leur vraie dimension à ces projets. Il n'y a pas de publics en Afrique, mais une vraie curiosité. Le plus souvent, lorsque des artistes vont créer pour le jeune public, ils vont adapter un conte. Ils ne connaissent pas la littérature théâtrale pour le jeune public. Les textes ne parviennent pas jusqu'à eux. Il faudrait nourrir ces auteurs, leur faire découvrir ces écritures et les accompagner dans leurs propres projets lors d'ateliers ou de rencontres avec des auteurs un peu plus confirmés dans l'adresse aux jeunes publics.

L'Observatoire – Que pourrait-on mettre en place pour accompagner les auteurs et les comédiens dans cette voie ?

G. A. – Une initiative récente me donne beaucoup d'espoir. Une première école de formation de comédiens a vu le jour au Togo en 2006. Trois ans plus tard, elle fermait déjà ses portes, mais le Studio Théâtre d'Art de Lomé (STAL), qui est une école de théâtre, vient de rouvrir ses portes. Le premier stage d'interprétation s'est déroulé en juillet dernier à la Maison des Artistes à Baguida sous la direction de Jean Lambert-Wild, directeur du Théâtre de L'Union – Centre Dramatique National du Limousin et de L'Académie – École Supérieure Professionnelle de Théâtre du Limousin. Le travail d'interprétation s'appuyait plus particulièrement sur la comédie de Molière, *Les Fourberies de Scapin*. Le Studio Théâtre d'Art est un lieu de travail et de résidence pour les artistes. C'est dans ce cadre que l'on pourrait faire découvrir les écritures pour le jeune public et l'adresse spécifique sur scène aux artistes togolais.

L'Observatoire – Que pourrait-on imaginer pour faire découvrir ces écritures contemporaines ?

G. A. – Pourquoi ne pas organiser des ateliers d'écritures ou des stages d'interprétation autour de textes contemporains pour le jeune public ? Il faudrait pour cela faire circuler une « valise de textes », comme cela existe déjà par ailleurs dans chacun de ces pays d'Afrique de l'Ouest.

L'Observatoire – La coopération nécessite-t-elle aussi un accueil des artistes africains en Europe, sur des résidences, des ateliers, des créations ?

G. A. – Les auteurs comme les acteurs africains doivent effectivement pouvoir venir en Europe pour explorer ce qui s'y fait et rencontrer d'autres professionnels, partager des recherches et des réflexions communes. À Villepinte, la compagnie Issue de secours et son théâtre de la Ferme Godier joue ce rôle. Elle a mis en place le dispositif *Passerelle* qui fait suite aux résidences déjà organisées par la compagnie à Villepinte. La première

étape de cette aventure a lieu à l'automne à Lomé, au Togo. J'en suis, avec les auteurs Marc-Antoine Cyr (Québec), Marcelle Dubois (Québec), Ramsès Alfa (Togo) et la compagnie de théâtre togolaise Louxor.

L'Observatoire – Comment avez-vous travaillé ensemble ?

G. A. – Deux pièces ont été écrites par des duos d'auteurs. Elles sont montées pour la première fois au Togo : *Je reviendrai de nuit te parler dans les herbes* de Marc-Antoine Cyr et moi-même, et *Danse sur la ligne* de Ramsès Alfa et Marcelle Dubois. Pierre Vincent, le directeur artistique de la compagnie, en fera une mise en scène. Autour de cela, nous avons aussi imaginé des interventions dans les établissements scolaires, des ateliers d'écriture, de jeu et de mise en scène. Le projet se poursuivra ensuite avec la diffusion des deux pièces ainsi créées à la Ferme Godier, à Villepinte, puis au Théâtre des Écuries, à Montréal (Québec).

L'Observatoire – Avec ces espaces de travail partagés, et en associant des artistes africains à des projets internationaux, parvient-on aussi à changer le regard que portent les Occidentaux sur la création contemporaine africaine ? Et réciproquement.

G. A. – Oui, cela y contribue fortement. Avec l'association Postures, Lansman Éditeur/Emile & Cie et le Tarmac - Scène internationale francophone, Issue de secours organise aussi le prix « inédits d'Afrique et Outremer », un prix lycéen de littérature dramatique francophone. Il consacre des textes inédits d'auteurs francophones hors Métropole. Cette année, l'auteur guinéen Hakim Bah en est le lauréat, avec son texte *Mirage*. Il sera accueilli, lors de la saison 2015-2016, pour une résidence de six semaines à la Ferme Godier. La reconnaissance, ce qu'elle déclenche en opportunité de travail et de confrontation aux autres, est essentielle pour un auteur.

Entretien avec **Gustave Akakpo**
Auteur, illustrateur, conteur et comédien

Propos recueillis par **Babette Gatt**
Membre du Conseil d'administration de l'ASSITEJ France

NOVA VILLA ET LE RWANDA : LA CULTURE COMME LEVIER DE RECONSTRUCTION

Nova Villa est une association culturelle et d'éducation populaire qui développe un projet jeune public, de la crèche au lycée et de la petite enfance à l'adolescence, à Reims, avec l'accueil de spectacles d'auteurs, d'artistes, notamment sur des thèmes forts de société. Le projet est ouvert sur l'Europe et sur le monde, dans une volonté politique forte de proposer aux familles rémoises la rencontre avec d'autres cultures mais aussi de partager les découvertes artistiques de l'association.

Cette ouverture sur le monde s'illustre notamment par le partenariat de plus de quinze ans que Nova Villa a noué avec le Québec, ou encore avec le Mexique, programmé pour la deuxième fois cette année. En 2015, pour les deux festivals, *Reims Scènes d'Europe* (organisé pour le collectif de 7 structures culturelles rémoises) et *Méli'môme* (festival propre à Nova Villa), ce sont 10 spectacles de 8 pays différents qui ont été accueillis pour une première en France. Une porte s'est également ouverte sur l'Afrique avec la programmation d'un spectacle de la compagnie de danse zimbabwéenne IYASA et l'invitation faite à l'artiste rwandaise Carole Karemera.

La rencontre avec Carole Karemera s'est faite à l'occasion du festival *Hellwach* à Hamm (Allemagne) où elle présentait *Ma petite colline*, un spectacle sur l'histoire mouvementée du Rwanda qui célèbre la vie, le respect mutuel, la diversité culturelle du pays. Carole Karemera vit à Kigali au Rwanda. Née en Belgique en 1975, de parents Rwandais, elle a fait ses études au Conservatoire Royal de Musique à Mons, première femme noire d'Afrique subsaharienne intégrant cet établissement. De là va naître une carrière dans le cinéma, le théâtre avec des incursions du côté de la danse et de la musique. En 2015, elle est de l'aventure de la création théâtrale de Peter Brook, *Battlefield*, aux Bouffes du Nord à Paris. Les événements sanglants au Rwanda vont changer sa vie. Le génocide a duré 100 jours avec 1 million de morts : « Être Rwandaise sans avoir mis les pieds au Rwanda jusqu'à l'âge de 18 ans, explique-t-elle, c'est une identité avec laquelle j'ai toujours été obligée de composer : la richesse des voix dans le chant traditionnel rwandais, la rigueur de l'artiste, ses valeurs, la conscience de soi... Un tremplin vers d'autres cultures croisées à Bruxelles. Je ne pensais pas rentrer. Mais, avec le génocide, le Rwanda est devenu mien. Autant la culture rwandaise me donnait des repères par rapport à ce que je voulais être et me permettait de grandir artistiquement en Belgique, autant, d'un coup, 1994 m'a rappelé mes racines. Un appel profond. »

En 2005, Carole Karemera décide de s'installer dans son pays d'origine. Elle s'investit alors, dans des projets culturels, axés sur l'ouverture, l'écoute de l'autre et l'accès à la culture pour tous en créant Ishyo Arts Centre, un centre culturel au Rwanda, au cœur de Kigali, une plateforme d'artistes, de passionnés d'art, de professionnels de la culture...

Lors de son premier séjour, en février, à *Reims scènes d'Europe* 2015, Nova Villa a souhaité s'impliquer dans sa démarche citoyenne et culturelle et l'a invitée, dans un second temps, au festival *Méli'môme* pendant une semaine, fin mars 2015. Elle a vu et découvert de nombreux spectacles français et européens (Grèce, Pologne, Allemagne, Norvège, France, etc.), rencontrant aussi ces artistes et professionnels du théâtre jeune public. Elle a été impressionnée par la qualité et la diversité des propositions artistiques. Inspirée par le travail réalisé à Reims, Carole Karemera veut créer de nouvelles habitudes avec le milieu scolaire et mettre en place des projets d'éducation artistique. Une question la préoccupe: « Que faire avec les enfants aujourd'hui ? Faut-il parler ou non du génocide ? Comment l'art peut-il répondre à cette question ? L'Histoire les rattrape... » Des créations pour le jeune public vont voir le jour au Rwanda. L'idée d'échanges d'artistes, de formation, de rencontres avec Nova Villa fait son chemin.

Fin 2015, Nova Villa se rendra à Kigali pour suivre le festival d'Ishyo Arts Centre et y découvrir des spectacles du Rwanda, de la République Démocratique du Congo, du Burundi, afin de voir également comment l'art re-nourrit cette jeune génération et parle de l'Histoire... Ce séjour au Rwanda participera à la fondation de ce partenariat entre Reims et le Rwanda. Nova Villa va s'engager dans le projet de création *Ma Maison*, une recherche sur les génocides qui ont eu lieu en Europe, entre 1933 et 1945, et au Rwanda, voici 20 ans. Le spectacle racontera l'histoire de deux maisons (l'une à Kigali, l'autre à Hamm), des gens qui y ont vécu, des choses qui ont disparu... Trois comédiens d'Helios Theater et trois d'Ishyo Arts Centre, deux musiciens et un auteur feront partie de ce projet. Ce spectacle, créé en Allemagne et l'automne 2016, sera accueilli pour l'édition 2017 de *Méli'môme*.

Nova Villa porte un intérêt pour les thèmes de société que sont l'exil, les conflits, la mémoire... Nourrir la réflexion, donner des doses d'humanité, être en empathie avec l'autre, s'ouvrir à d'autres cultures, faire réfléchir, connaître l'histoire contemporaine, comprendre le monde sont autant de pistes qui guident ce projet.

MARSEILLE / LE CAIRE : LE PING PONG DE SKAPPA ! & ASSOCIÉS

Isabelle Hervouët

« *Entretenir et soigner servent à traduire le latin “colere” qui signifie à la fois “cultiver”, “honorer” et “habiter”.* »
Jean-Marc Besse, *Habiter un monde à son image*

Être invitée à jouer un spectacle devant un public de culture différente, de langue différente, c'est dialoguer au cœur de ce qui nous anime, à l'endroit même de ce petit moteur dont le mouvement perpétuel est entretenu par le désir et la curiosité. Ce moteur n'a pas d'âge et pas de nationalité, il est notre essentiel point commun.

En 2014, invitée par Mohamed El Gawy, directeur de l'AFCA (Académie Francophone Cairo des Arts), j'ai présenté *Uccellini* au Caire. Je ne connaissais pas grand chose de l'Égypte : un peu de son antiquité, de sa politique, un tout petit peu de ses créations artistiques, presque rien sur la vie de ses habitants. L'émotion ressentie par les femmes auxquelles on donnait implicitement la liberté de parler de leur corps, de leur être, les retours d'autres spectateurs (adultes ou enfants) et l'enthousiasme de l'équipe du festival m'ont touchée. Ils m'ont mise autrement en mouvement, me questionnant sur ce signifie « être femme-artiste », m'obligeant à considérer mon engagement et à interroger sa justesse.

Le projet de Ping Pong¹ avec l'Égypte part du besoin de prendre soin, c'est-à-dire d'entretenir cette relation toute neuve, pour qu'elle ne se réduise pas à la simple expérience des représentations.

L'engagement de Skappa ! & associés auprès d'un public d'enfants et de jeunes, et auprès des familles, est fondé sur la conviction que l'art est l'un des médiums de la liberté de penser par soi-même, une liberté qui se doit d'être offerte à tous, un outil pour devenir sujet de son existence, et dont l'adresse doit être la même pour tous.

En Égypte, j'ai rencontré des artistes et des acteurs culturels qui pensent, agissent et inventent. Ils aspirent à la même liberté d'expression à travers l'art mais en relation avec des urgences politiques et sociétales totalement différentes. Établir un parallèle entre certaines expériences en Égypte et en France a un effet révélateur sur la pratique et l'ouverture à ces pratiques dans chacun des deux pays.

Je suis venue avec les réflexions qui sont les nôtres actuellement, au sein de la Compagnie, sur les différentes approches

du thème du paradis. J'ai été accueillie et je me suis sentie suffisamment « chez moi » pour me présenter artiste en chemin, pour raconter l'envie que des adultes et des enfants inventent ensemble, sur le plateau, un paradis où chacun pourrait séjourner durablement, prendre racine.

Non plus « créer pour » mais « créer avec ». Un monde-jardin qui serait une maison, ou l'inverse. Qu'est-ce que qu'habiter ? Comment peut-on entretenir et soigner l'endroit où l'on habite ? Et nos espaces intérieurs ?

PING PONG : UN PROJET DE L'ASSITEJ FRANCE POUR LA BELLE SAISON

Dans le cadre de *La Belle Saison avec l'enfance et la jeunesse*, l'ASSITEJ France a imaginé un dispositif qui permettrait aux acteurs français et internationaux du spectacle jeune public de constituer les réseaux de demain. Prenant appui sur les « correspondants scolaires », il propose de constituer des binômes de pairs (artistes, médiateurs ou programmateurs). Ainsi, un artiste français pouvait passer une semaine en immersion, au plus près des projets d'un autre artiste, à l'étranger, avant de lui rendre la pareille et de l'accueillir dans sa structure. L'ASSITEJ France a décidé d'accompagner financièrement ses projets par l'attribution de bourses, à charge

pour la structure française ainsi accompagnée de capitaliser de l'information et de restituer son échange auprès d'ASSITEJ France et de ses adhérents (conférence, compte-rendu écrit, etc.). Le dispositif Ping Pong a permis à Skappa ! & associés d'échanger avec l'Égypte, à la Compagnie Boîte à sel de travailler avec le Québec et à Nova Villa / Méli'môme de nouer de premiers contacts avec le Rwanda. D'autres « ping pong » verront le jour en 2016. D'ores et déjà, l'ASSITEJ Internationale, séduite par cette opération facile à mettre en œuvre, évalue la pertinence de sa transposition à l'ensemble



© DR

Spectacle *Swift* de la Compagnie Skappa ! et associés, Festival Petits et Grands à Nantes, Lieu Unique, avril 2013

MOHAMED EL GAWY À LA RENCONTRE DES FAMILLES ARABOPHONES DE MARSEILLE

« Dans la cadre de ce Ping Pong avec l'Égypte, nous avons accueilli à notre tour, à Marseille, Mohamed El Gawy. Nous l'avons invité à se produire à La Friche La Belle de Mai. Dans ce quartier, la communauté arabophone est importante. Les parents parlent la langue arabe, mais, souvent, les enfants ne le parlent plus ou mal. Avec son accueil, nous avons pu inviter les parents à venir avec les enfants assister aux petits spectacles donnés par Mohammed. Cela nous a

permis de nouer contact avec des familles qui, sans cet usage de la langue arabe, ne seraient sans doute jamais venues. En Égypte, Isabelle Hervouët a été accueillie dans un milieu assez privilégié, qui n'est pas représentatif de la société égyptienne actuelle – ou qui est représentatif d'une composante de celle-ci. »

Isabelle-Mercédès Sage, responsable de la production, de l'administration et de la communication de Skappa ! et associés.

Avec malice, l'ailleurs m'a ramenée ici. Je retourne au Caire dans quelques semaines pour converser à nouveau avec Hassan El-Geretly (metteur en scène), Sherine Hegasy (danseuse), Salam Yousry (musicien et metteur en scène), Rasha Abdelmalek (co-animatrice Art et Vie), Elham Khattab (curatrice du festival d'art digital Behind the Image and Beyond).

Isabelle Hervouët
Co-directrice artistique de Skappa ! & associés

Le but principal des rencontres que j'ai faites au Caire était de prendre le temps d'écouter et de raconter. « Converser » a la même racine que « s'associer ». Avoir une conversation sur le moteur de la création, c'est s'associer au plus intime dans un temps présent. C'est en soi un projet. Lorsque je pense à la construction du projet *Paradis*, j'imagine un artiste égyptien sur scène avec des enfants marseillais (ou l'inverse), ou bien la mise en scène d'une forme courte dans laquelle joueraient un adulte et un enfant, tous deux Égyptiens, ou encore la co-écriture d'un duo franco-égyptien.

On ne peut passer outre le temps incompressible de la rencontre et de la reconnaissance pour que se dessinent les contours d'un projet de collaboration artistique concret. Bien que nous nous retrouvions sur la même réalité intuitive, nos vies d'artistes sont soumises à des contraintes de forces incomparables. Il faut chercher à accorder la temporalité de nos envies. De façon surprenante, ces voyages ont été l'occasion de rencontrer, en France, des personnes engagées auprès d'artistes égyptiens et qui ont une profonde relation avec ce pays.

Depuis 1998, Paolo Cardona et Isabelle Hervouët, directeurs artistiques de Skappa ! & associés, développent une recherche sur le spectacle vivant mêlant les arts plastiques, le théâtre et la musique. Ils se saisissent des propositions faites par leurs partenaires (artistes et médiateurs), de divers espaces géopolitiques (une ville, une crèche, un magasin déserté...), pour inventer une forme artistique qui, collant au sujet et au lieu de présentation, se développe en relation avec le public auquel elle s'adresse (spectacle en salle ou in-situ, parcours en extérieur, installation plastique et sonore, film, exposition). Skappa ! & associés est polyglotte.

Marseille / Le Caire : le Ping Pong de Skappa ! & associés

NOTES

1- Ping Pong est un programme d'échanges internationaux entre artistes et entre médiateurs conçu et développé par l'ASSITEJ France dans le cadre de *La Belle Saison* avec l'enfance et la jeunesse. Voir l'encadré à ce sujet.

THE JOHN F. KENNEDY CENTER FOR THE PERFORMING ARTS S'OUVRE AUX ÉCRITURES EUROPÉENNES POUR LE JEUNE PUBLIC

Sur les bords du fleuve Potomac, non loin du Lincoln Memorial, le Kennedy Center emplit le paysage de ses bâtiments majestueux. Si son ouverture date de 1971 et renvoie à la mémoire de l'ancien président démocrate, c'est à un autre président des États-Unis, Dwight D. Eisenhower, qu'il doit son existence, celui-ci ayant instauré en 1958 une législation spécifique (The National Cultural Center Act) créant un centre culturel national. Deux mois après l'assassinat du président Kennedy à Dallas (Texas) le 22 novembre 1963, le Congrès américain désignait le National Cultural Center comme un « mémorial vivant » dédié à John Fitzgerald Kennedy. Cette structure de dimension considérable accueille notamment en son sein le National Symphony Orchestra, le Washington National Opera et The Suzanne Farrell Ballet. Ce Centre national des arts organise plus de 3 000 événements par an et accueille chaque année quelque deux millions de spectateurs. Depuis l'origine, le volet éducation du Kennedy Center est fortement affirmé, associant à la programmation de spectacles pour le jeune public des programmes de médiation. Son responsable, Kim Peter Kovac est directeur de la production au Theater For Young Audiences, l'un des départements du Kennedy Center. Il était tout récemment encore membre du bureau exécutif de l'ASSITEJ International, dont il dirige toujours l'un des programmes, « Write local, play global ». Ce réseau virtuel réunit des auteurs écrivant des textes de théâtre pour le jeune public de par le monde. Les textes circulent, les traductions également, avec une attention particulière à la coexistence des deux versions : l'une dans la langue de son auteur et l'autre en anglais, ce qui permet un véritable partage des sujets et écritures à l'échelle internationale. Cette ouverture sur le monde guide son projet, ce qui est une gageure en Amérique du Nord, un territoire sur lequel, hormis dans l'enclave québécoise, se déploie une culture de l'*entertainment* à destination des enfants bien différente de celle que l'on connaît en Europe.

L'auteure Karin Serres a été invitée à prendre part au festival biennal *New Visions/New Voices*, pendant lequel auteurs et comédiens travaillent ensemble sur un texte. Des auteurs du monde entier sont invités à produire huit lectures avec les acteurs. La plupart d'entre eux sont anglo-saxons mais Kim Peter Kovac s'évertue à élargir les horizons et à faire entrer un à deux auteurs européens dans ce projet. « Le Kennedy

Center est un lieu solidement établi et plutôt dédié au grand spectacle, aux shows à l'américaine » précise-t-elle. « Il est d'ailleurs doté de sept vraies salles équipées (de 160 à 2 400 places), dont un Family Theater de 320 places qui a ouvert en 2005. Ce qui m'a épaté, c'est de trouver là, "même pour le jeune public", un festival d'avant-garde porté par les mêmes producteurs et directeurs artistiques. *New Visions/New Voices* est un festival extrêmement pointu et professionnel dédié aux écritures contemporaines pour le jeune public, toutes formes et tous âges, et avec une ouverture internationale volontaire ». Lors de cet accueil, elle a pu préparer, avec les comédiens, la lecture de l'un de ses textes *Louise/Les Ours* présenté ensuite, en fin de semaine, aux professionnels – artistes et programmeurs – du territoire américain. Une manière d'éprouver des différences fortes dans l'écriture à l'adresse des jeunes publics. « J'ai le sentiment que nous choisissons de manière différente les sujets que nous explorons dans nos écritures pour les jeunes publics. Et le même sentiment sur nos manières de construire une histoire autour de ces sujets. Je me pose encore la question de savoir d'où viennent réellement ces différences et où elles nous mènent les uns les autres. »

Si Karin Serres a apprécié « cette façon très intelligente d'associer des dramaturges débutants à des rencontres professionnelles de haut niveau », elle a aussi été « très étonnée de voir qu'un même lieu, avec une certaine image du spectacle jeune public, peut se servir de la puissance de tir qui est la sienne pour organiser un festival qui porte une autre façon de voir les choses. Cela ne semble poser aucun problème. Au contraire, c'est même vécu comme quelque chose de complémentaire. » Si les formes présentées le reste de l'année restent proches des canons anglo-saxons, le festival *New Visions/New Voices* se présente comme un espace d'exploration, de travail et de réflexion pour les acteurs dans leur jeu, dans l'adresse aux jeunes publics qui est la leur, comme pour les auteurs qui découvrent là une autre manière d'écrire pour les enfants. Et de conclure, à l'adresse des professionnels européens qui pourraient se méprendre sur la qualité de ce qui est développé Outre-Atlantique : « Attention aux clichés que nous véhiculons tous. Rien ne vaut d'aller sur place pour mesurer au contraire la diversité. »

LA WEBTV DES JEUNES DE LA CITÉ DE DIEU À RIO DE JANEIRO

Pierre Le Quéau

Depuis une dizaine d'années, le gouvernement fédéral du Brésil met en place un ensemble de programmes et de mesures visant à favoriser le développement de ce qu'il appelle « les cultures numériques ou digitales ». L'exemple que nous détaillons d'un projet d'une WebTV porté par des jeunes vivant dans une favela de Rio montre comment ces incitations participent d'une politique d'inclusion non seulement digitale mais également sociale et économique.

DES CULTURES DIGITALES

En 2000, le gouvernement fédéral a fait paraître un « Livre vert » (Takahashi, 2000) qui pointe les faiblesses de la société et de l'économie brésiliennes en matière d'accès à la société de l'information, mais fait aussi un certain nombre de propositions destinées à activer les politiques publiques dans ce domaine. Parmi les recommandations formulées par ce rapport, on peut reconnaître deux types d'enjeux. Si les premiers concernent surtout l'économie et, plus particulièrement, la création d'un véritable secteur de production technologique, les seconds portent sur l'éducation, la culture et l'exercice de la citoyenneté. Dans ces chapitres, les technologies sont donc envisagées comme un volet d'une politique culturelle qui vise l'*empoderamento*² des individus.

L'entrée dans une société de l'information

Concrètement, la première action significative mise en place a porté sur le « gouvernement électronique » : c'est donc la modernisation de l'État fédéral qui a tout d'abord structuré un vaste mouvement de développement technologique. La reprise continue de ce programme et son amplification à partir

de 2003, a constitué l'un des principaux outils du soutien à la création de logiciels libres, identifié comme une des priorités gouvernementales par le « Livre vert ». Mais l'élargissement du programme de « gouvernement électronique » comporte aussi de nombreuses actions en faveur de ce qui se pense, au Brésil, comme l'« inclusion digitale ».

Une des actions les plus remarquables à cet égard est sans doute le programme du « gouvernement électronique, service de soutien au citoyen » (GESAC : *Governo Eletrônico Serviço de Atendimento ao Cidadão*). Il s'agit d'une plateforme de soutien à la création d'infrastructures et d'équipements permettant aux « communautés » (les quartiers populaires des mégapoles) et territoires les plus défavorisés (les zones rurales et forestières : *quilombos*³ et territoires indigènes) d'avoir un accès aux technologies. En 2006, l'action du GESAC a permis la création d'un peu plus d'un million de points de connexion ; actuellement, les projets visent à dépasser les 4 millions.

Le développement des cultures numériques

Si ces programmes ont tout d'abord concerné les infrastructures, il s'est aussi agi de favoriser l'expression des individus et des communautés. Différentes interventions ont alors vu le jour, en particulier à partir

de 2003, pour favoriser l'expression des cultures à travers les outils technologiques.

À partir de 2004, le très populaire Ministre de la Culture, Gilberto Gil, a lancé le programme « Cultures numériques » : « l'utilisation courante de l'Internet et des logiciels libres crée, selon lui, des possibilités fantastiques pour démocratiser l'accès à l'information et aux connaissances, afin de maximiser le potentiel des produits et services, élargir les valeurs qui forment nos références communes, et donc notre culture, et aussi pour encourager la production culturelle, en générant des nouvelles formes d'art » (cité par Carvalho, 2011, p. 4). La personnalité et la carrière de l'ancien ministre – acteur engagé des contre-cultures des années 70 au Brésil – n'est pas indifférente à cette reprise de l'argument des communautés *hackers* qui, dès la fin des années 90 au Brésil, tentaient de faire valoir ce qu'il pouvait y avoir d'émergent dans une libération des potentiels artistiques et culturels dans le développement des technologies.

Ce programme des cultures numériques apparaît comme une déclinaison du dispositif *Cultura Viva* et des « Points de culture » soutenant, au niveau fédéral, l'émergence de projets culturels locaux (Turino, 1010). Quelques actions spécifiques ont été menées visant, par exemple, la création d'infrastructures très

pointues soutenant la création artistique : laboratoires, studios, etc. On peut caractériser la période 2003-2008 comme celle d'une expérimentation dont les enseignements ont été tirés lors du Forum des cultures numériques qui a eu lieu en 2009. Ce forum, à l'instar des Conférences nationales, réunissait un très grand nombre de représentants de la société civile et a débouché sur un ensemble de résolutions constituant la base d'une véritable stratégie nationale de développement des cultures numériques en considérant leurs aspects sociaux, techniques, économiques, etc.

Sans renoncer à la poursuite d'un effort pour aider les populations à s'appropriier les nouvelles technologies, cette stratégie se propose d'encourager les acteurs se situant à la pointe de la production des cybercultures pour créer, selon les termes de G. Gil, les « moyens d'une subversion meta-sub-cyber-trans-esthétique ».

LA CITÉ DE DIEU SUR LA TOILE

Pour illustrer cette action, nous avons choisi le projet de WebTV porté par un groupe de jeunes gens dans la *favela* de la « Cité de Dieu »⁴ à Rio de Janeiro : *CDD na Tela* (Cité de Dieu sur la toile).

Ce projet ne s'inscrit pas explicitement dans le cadre des « Points de culture » du MinC (Ministère de la culture du gouvernement fédéral) mais s'est développé à partir d'un programme financé par la fondation d'une entreprise (Petrobras) visant toutefois, dans la parfaite continuité du programme culturel fédéral, à soutenir les projets portés par les habitants de quartiers populaires. Petrobras est une entreprise dont le capital est détenu par des institutions publiques et fédérales. Dans le domaine d'activité de sa fondation, comme dans celui de l'entreprise elle-même (la recherche pour l'extraction et la production pétrolière), on peut considérer Petrobras comme un des leviers de la politique publique fédérale. L'intervention de la fondation Petrobras, dans certains quartiers de Rio, le montre de façon particulièrement éclairante

puisqu'elle intervient précisément dans le contexte de la « politique de pacification » menée par les autorités dans les *favelas*.

Le projet *CDD Na Tela* est l'un de ceux qui s'inscrivent dans le programme de l'Agence des réseaux pour la jeunesse (*Agência Redes para A Juventude*) présente dans 8 *favelas* de Rio. Ces quartiers ont en commun d'avoir récemment fait l'objet d'opérations controversées de « pacification » visant à instaurer l'état de droit dans des territoires très marqués par la criminalité (Vigna, 2013). Certains avaient déjà fait l'objet des mêmes interventions policières dans les années 90 mais, cette fois, un programme d'occupation des services publics et d'intégration urbaine et sociale prend immédiatement la suite de l'intervention des forces de l'ordre. C'est donc en appui de ce programme mis en place par la municipalité de Rio, avec le soutien de l'ONU et du gouvernement fédéral du Brésil, que s'inscrit le programme de l'Agence des Réseaux financé par Petrobras.

Objectifs et méthode de l'Agence

L'Agence des réseaux a été fondée en 2011 par M. V. Faustini, metteur en scène, documentariste et écrivain. Elle est désormais présente dans les 8 quartiers où elle procède à un appel à projet, sélectionne certains jeunes porteurs d'une idée qu'elle va ensuite accompagner tout au long tout long du processus de sa réalisation. Comme dans l'esprit des « Points de culture », il s'agit d'aider au développement d'initiatives locales qui ont un impact sur l'ensemble du territoire. Ce dispositif est orienté vers les jeunes (entre 15 et 29 ans) et ouvert, puisque les projets peuvent concerner aussi bien la création d'une entreprise que des actions citoyennes, environnementales, artistiques ou culturelles... Les « cultures digitales » étant à ce titre très clairement désignées comme un axe prioritaire.

L'année de son lancement, le programme a reçu plus de 800 candidatures parmi lesquelles un peu plus de 300 projets

ont été présélectionnés. L'année suivante, un autre appel à projet a recueilli 500 candidatures parmi lesquelles 150 projets ont été retenus. Après plusieurs mois de formation, visant tout d'abord à consolider le projet et à mobiliser les moyens de sa réalisation, une autre sélection s'effectue : les projets les plus solides sont alors mis en route. Pendant toute la période initiale de formation, les jeunes dont le projet est retenu touchent une bourse de 100 R\$ par mois (30 €) ; quand le projet entre en phase d'exécution, cette somme est doublée. Une sélection des meilleurs projets peut leur permettre d'obtenir une bourse plus importante (jusqu'à 10 000 R\$). D'autres aides peuvent encore intervenir mais c'est précisément un des objets de la formation que d'apprendre aux jeunes à s'inscrire dans des démarches de recherche de financements.

La formation que dispense l'Agence à ses « boursiers » se concentre essentiellement sur une méthode de conduite de projet, même si elle peut aussi prévoir, selon les besoins particuliers des jeunes, de leur apporter des éléments plus fondamentaux. Outre ce qui concerne la formation du projet lui-même, l'accent est mis sur la maîtrise des technologies : non seulement pour s'informer mais aussi pour faire valoir son projet, à travers les réseaux sociaux notamment. La maîtrise des « langages » et, plus globalement, de la communication sont présentés, selon cette méthode, comme le meilleur outil de réalisation d'un projet, de façon autonome.

La formation est dispensée par un vaste réseau de « collaborateurs » constitué par des professionnels (artistes, intervenants culturels, etc.) mais aussi des universitaires (enseignants et étudiants) de la ville de Rio. Au nombre d'une soixantaine, ils soutiennent les jeunes porteurs de projets dans leurs démarches et représentent leur premier réseau d'insertion hors du quartier. Au fond, si la formation suppose la transmission de quelques savoirs, elle porte essentiellement sur une forme de socialisation.

La WebTV

Le projet de WebTV *CCD Na Tela* est l'un des 5 projets actuellement passés en phase d'exécution dans la *favela* de la Cité de Dieu. Les autres projets ont tous également une dimension culturelle : l'un consiste à créer un lieu de spectacle ; un autre offre un service de soutien scolaire ; un autre consiste à créer une marque de vêtements en utilisant les traits d'un style propre à la Cité de Dieu ; un dernier valorise la mémoire du quartier et son partage auprès des enfants.

La WebTV est un projet porté par 5 jeunes gens âgés d'une vingtaine d'années qui, au départ, avaient chacun une idée différente mais qui ont formé un groupe à l'issue de la première phase de formation. Sélectionné au début de l'année 2011, le projet a été mis en œuvre en octobre de la même année. Il a par ailleurs été primé en 2012 dans le cadre du concours lancé par le gouvernement fédéral pour le soutien à l'initiative des jeunes (*Agente Jovem de Cultura*) : il a donc aussi reçu la somme de 9 000 R\$. Un autre projet « incubé » par l'Agence, porté par d'autres jeunes de la Cité de Dieu, a également été primé par le même concours : il consiste à créer un lieu de spectacle (*Conexão cultural*). Ces deux projets sont liés dans la mesure où chacun des événements produits par ce *Conexão cultural* est retransmis sur *CDD Na Tela*.

L'objet de *CDD Na Tela* consiste à créer des contenus audiovisuels par et pour les habitants du quartier et à les valoriser, hors de la communauté, par le web. Ces contenus peuvent être assez variés. Il s'agit tout d'abord, comme dans tout média local, de rendre compte des événements

sociaux, sportifs, artistiques ou culturels qui ont lieu dans la *favela*. Incidemment, la WebTV cherche à valoriser les jeunes artistes locaux : chanteurs, danseurs, etc. Une prime est ainsi visiblement accordée aux manifestations de la culture hip hop. Des documentaires ont aussi été réalisés qui portent sur la biographie de certains habitants détenteurs d'une mémoire du territoire. Le dernier, en phase de montage, raconte par exemple l'histoire de Tony : un bandit « repent » vivant encore dans le quartier. Parce qu'ils présentent une image sans fard de la vie d'une *favela*, et racontent sa « transition », ces documentaires ont un réel intérêt socio-ethnographique. D'autres projets concernent encore l'écriture et la réalisation de fictions en courts, moyens et longs métrages.

Un site dédié est encore en construction mais l'ensemble de la production finalisée de *CDD Na Tela* est d'ores et déjà visible sur la page facebook du projet⁵ mais aussi sur son compte Youtube⁶.

Outre ce qui concerne la méthodologie de la gestion de projet, qui est le propre de l'intervention de l'Agence, la formation reçue par les jeunes de *CDD Na Tela* a porté sur la maîtrise technique des langages audiovisuels, celle des outils multimédias et sur la chaîne de la production. Même si le soutien de l'Agence s'est arrêté (depuis la fin de l'année 2012), ces formations sont encore en cours et les *making-of* font clairement apparaître la part que prennent encore les « collaborateurs » dans les phases de réalisation technique. Mais le projet bénéficie désormais aussi de ses propres réseaux qui lui permettent de développer son action de façon autonome.

BILAN

Si la *CDD Na Tela* ne s'inscrit pas « à la lettre » dans un plan d'action du programme *Cultura digital*, et se situe hors du périmètre formel des « Points de culture » fédéraux, elle en relève pleinement puisqu'elle continue l'instrument par lequel une communauté produit la représentation qu'elle a d'elle-même, ne serait-ce qu'à travers le prisme du regard des jeunes. Le projet d'inclusion digitale et sociale est ici porté par un système institutionnel complexe où s'articule le global (le fédéral) et le local (le municipal) ainsi que de nombreuses dimensions de l'intervention publique : la sécurité, le social et l'économique, l'éducation et la formation professionnelle, l'artistique et le culturel, etc. Si *CDD Na Tela* montre encore mal comment elle participe d'une subversion esthétique « meta-sub-cyber-trans », elle montre en revanche comment les nouvelles technologies peuvent être employées aux fins d'une intégration urbaine et sociale plus complète.

Pierre Le Quéau

Maître de conférences, Université Pierre-Mendès-France, Grenoble

RÉFÉRENCES

- ▶ Carvalho, A. (2011). *Politiques publiques pour le numérique. L'expérience de la « Culture Numérique » au Brésil*, Mémoire réalisé sous la direction de T. Mattelard, Master « Industries créatives », Université Paris 8.
- ▶ Takahashi, T. (2000). *Sociedade da informação no Brasil. Livro verde*. Brasília, Ministério da Ciência e Tecnologia, Governo Federal.
- ▶ Turino, C. (2010). *Ponto de cultura. O Brasil de baixo para cima*, São Paulo, Anita Ltda.
- ▶ Vigna, A. (2013), « Pacification musclée », *Le Monde diplomatique*, Janvier 2013.

La WebTV des jeunes de la Cité de Dieu à Rio de Janeiro

NOTES

- 1- Cet article est issu de la monographie réalisée par Pierre Le Quéau dans l'étude *Élargir la participation à la vie culturelle : expériences françaises et étrangères*, sous la direction de Lionel Arnaud, Vincent Guillon, Cécile Martin, pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles, octobre 2015, Éditions OPC, disponible sur le site de l'OPC <http://www.observatoire-culture.net>
- 2- Il est aussi malaisé de traduire le concept d'*empoderamento* (du portugais) que

celui d'*empowerment* (de l'anglais) : les deux renvoyant aux idées de mobilisation, de prise d'initiative, d'engagement et de responsabilité.

3- *Quilombo* : communauté formée de descendants africains ayant fui l'esclavage.

4- Bien connue depuis le film de F. Meirelles sorti en 2003.

5- www.facebook.com/cddnatela

6- www.youtube.com/user/CDDNATELA

PENSER UN PROJET ARTISTIQUE AVEC LES ENFANTS ET LES ARTISTES : NOUVELLE GOUVERNANCE L'EXEMPLE DU GRAND BLEU À LILLE

Grégory Vandaële

Un théâtre destiné à l'enfance et à la jeunesse, et qui s'inscrit dans une mission de service public ne doit-il pas être aussi, outre ses vocations initiales, un lieu de partage et d'échanges, ouvert, qui permettrait aux nouvelles générations d'être pleinement impliquées dans la vie de l'établissement ? Ce questionnement est ce qui a inspiré un axe fort et dynamique dans l'élaboration du projet défendu par Le Grand Bleu : construire pour, mais aussi avec, les enfants et les jeunes, en proposant d'accompagner les nouvelles générations d'une place de spectateur à une position d'acteur.

Au moment où nos sociétés contemporaines brillent, malheureusement et malgré tous les discours, par l'individualisme, la défiance et le repli sur soi, il est important de proposer de nouvelles voies qui s'appuient sur la spontanéité, la curiosité, l'innocence, la fougue de l'enfance et de la jeunesse, mais aussi d'imaginer de nouvelles façons d'aborder la question de la culture, du spectacle vivant, de la vie dans une structure comme celle du Grand Bleu. Cette conviction nous a amené à proposer plusieurs orientations significatives et à inventer plusieurs chemins pour, à la fois, explorer et construire avec les nouvelles générations.

ÉCRIRE, CRÉER PAR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE

Pour aller plus loin dans cet engagement – la réelle présence de l'enfance et la jeunesse au cœur du Grand Bleu –, il nous a semblé évident que le projet artistique devait être le juste reflet de cette préoccupation.

Au-delà des enjeux et des orientations initiales d'un lieu comme le Grand Bleu,

certaines questions nous animent et nous interrogent : quel lien entretiennent les nouvelles générations avec les arts ? Comment perçoivent-elles et appréhendent-elles les propositions artistiques ? Comment les amener à se saisir de la richesse de la création ?

Aujourd'hui, on incite principalement l'enfant « à voir » : voir du théâtre, de la danse, assister à un concert, regarder une exposition... Dans un même temps, on encourage à l'éducation artistique et nous ne pouvons que nous satisfaire de ces actes volontaristes essentiels. Mais ne pourrions-nous pas approfondir ces premiers pas ? Par exemple, en engageant pleinement les nouvelles générations dans le processus de création et en se tenant à l'écoute de ce qu'elles sont aujourd'hui au 21^e siècle (leurs centres d'intérêts, leurs préoccupations, leurs envies, leurs enthousiasmes). Écrire par le prisme de la jeunesse. Décloisonner les approches. Faire en sorte que l'artiste, souvent dans le souvenir de sa propre enfance, témoin et passeur, se nourrisse d'autres sources. Faire également en sorte que l'enfant ne soit plus totalement un élève, un participant mais

un véritable stimulateur, collaborateur, co-dramaturge, co-acteur d'une création qui prend en compte son temps.

Tout en balayant l'éventail des trois âges (petite enfance, enfance et adolescence), nous avons souhaité creuser cette idée et tracer ce chemin avec un collectif d'artistes engagés sur cette même dynamique.

Cette démarche si singulière doit se bâtir sur un engagement fort et sur une confiance réciproque avec un collectif d'artistes – qui sont aussi des compagnons de route. Ce collectif est composé de Marie Levavasseur et Gaëlle Moquay (Cie Tourneboulé), d'Estelle Savasta (Cie Hippolyte a mal au cœur) et de Damien Bouvet (Cie Voix Off).

Estelle Savasta, auteure et metteuse en scène, s'est récemment engagée dans l'écriture « par l'enfance » à l'occasion de sa dernière création *Le Preamble des étourdis* (écrit avec des collaborateurs artistiques âgés de 5 à 10 ans). Pour son prochain projet, elle désire associer à l'écriture ceux dont il est question pour une prochaine création : les adolescents.

Au travers de sa prochaine création *Les enfants, c'est moi*, la Cie Tourneboulé souhaite nourrir son processus de création lors de laboratoires avec des enfants des classes primaires, en les invitant à partager le cheminement de l'écriture du spectacle.

Damien Bouvet, au travers d'un projet clownesque pour les petits intitulé *LiLeLaLoLu*, interrogera le lien de l'enfant face au livre. Il proposera un travail de recherche plastique avec des enfants pour créer des livres et permettra à ceux-ci d'inventer le support imagé et d'entreprendre la lecture à voix haute.

Dans cet esprit volontariste d'ouverture, d'exploration, de recherche, comment aller plus loin dans « le faire » ? En effet, outre les actions de sensibilisation, les ateliers de pratiques artistiques, les propositions de formes participatives, qui ont toute leur place dans le projet du Grand Bleu, nous souhaitons encourager et développer les productions artistiques professionnelles qui se construisent avec les nouvelles générations. Nous souhaitons travailler avec des équipes et des artistes d'aujourd'hui qui mettent des jeunes en situation d'immersion totale, confrontent avec eux leur appréhension ou leur compréhension du monde, appellent à leur pouvoir d'imagination, d'inventivité, de fantaisie. Dans cette mission de découverte, d'apprentissage et d'éducation à l'art, il s'agit de donner les moyens de partager une expérience sensible où le jeu et le travail deviennent complémentaires.

Plusieurs propositions artistiques allant dans ce sens seront accueillies dans le cadre de la saison 2015/2016 du Grand Bleu. Nous accompagnerons notamment le projet de Marion Muzac qui poursuit son travail de création collective avec des adolescentes. *Ladies First*, spectacle créé en avril 2016 au Grand Bleu, en collaboration avec le Gymnase – CDC de Roubaix, sera l'aboutissement d'ateliers de pratique artistique suivis par une cinquantaine de jeunes filles réparties sur l'ensemble du territoire français pendant toute la saison 2015/2016.

À l'occasion de *Finoreille*, projet piloté par l'Opéra de Lille, des ateliers de pratique vocale vont être créés pour des enfants d'écoles primaires et sur différents lieux du territoire du Nord-Pas-de-Calais. Le Grand Bleu s'est associé à cette aventure avec un chœur constitué d'enfants d'une école de notre quartier d'implantation. Ce chœur viendra nourrir à la fois la dernière création de la Cie Oh ! Oui... de Joachim Latarjet *La petite fille aux allumettes* (théâtre musical - création février 2016) et se retrouvera également sur la scène de l'Opéra de Lille au mois de juin 2016 pour la création du *Monstre du labyrinthe*, un opéra de Jonathan Dove.

Enfin, nous accueillerons à l'occasion du Festival Next 2015, les premières françaises de *Het Hamiltoncomplex* de Lies Pauwels proche collaboratrice d'Alain Platel, d'Arne Sierens et de tg STAN. Un spectacle protéiforme flamand créé avec 13 adolescentes et un bodybuilder.

REFLÉCHIR ENSEMBLE – PENSER AUTREMENT

À l'heure où le monde est de plus en plus complexe, où le temps s'accélère, où l'image et l'information nous submergent, où Internet ouvre des espaces vertigineux, où la marchandisation triomphe, où les solidarités s'estompent... il est plus que nécessaire de se poser, de préserver des moments de respiration, de réflexion, de partage, de susciter le questionnement et l'engagement. Il nous faut résister aux individualismes, aux inégalités, aux injustices, militer contre l'appauvrissement de la pensée. C'est la question du sens qui nous est posée aujourd'hui et l'art est un élément précieux d'anticipation d'un nouveau monde. Accompagner le chemin des commencements, s'inscrire dans un processus de découvertes sensibles, favoriser l'acquisition de connaissances multiples, susciter la curiosité, l'émerveillement, nourrir l'imaginaire, éveiller le regard critique, le goût de l'exigence, contribuer à la construction de la personnalité... Autant d'enjeux

fondamentaux que j'entends défendre, non pas de manière convenue mais inventive, ludique, réjouissante.

N'est-il pas essentiel aujourd'hui de revenir aux questions fondamentales que tout enfant se pose, c'est-à-dire brasser les questions concrètes ou existentielles, les questions intimes et métaphysiques, à tous les âges, à tous les niveaux : « D'où je viens ? Pourquoi ai-je peur ? À quoi ça sert un livre ? Ça veut dire quoi, vivre ensemble ? C'est quoi, l'humanisme ? À quoi ça sert l'école ? C'est quoi, la justice ? C'est quoi, désobéir ? C'est quoi, une famille ? Le numérique, pour quoi faire ? Réalité ou virtuel ? Voit-on les choses de la même façon selon son origine, son lieu d'habitation, sa culture, sa religion ? »

Il ne s'agit pas de livrer aux jeunes générations un prêt-à-penser mais de les aider, par l'intermédiaire de l'œuvre artistique, par l'humour, la poésie, l'absurde, à appréhender des questionnements complexes.

Nous souhaitons pouvoir y apporter notre contribution, aussi minime soit-elle, et faire du Grand Bleu un espace d'éducation populaire et citoyenne à travers l'art, dans une dynamique de projets collectifs, de tolérance et d'ouverture.

Outre une programmation qui s'inscrit en cohérence avec ces grands principes, et au-delà des « bords de plateau », nous souhaitons privilégier des temps de rencontres, de discussions et d'échanges, des laboratoires de création, des laboratoires de pratique artistique hebdomadaires ou pendant les vacances, des matinées créatives à partager en famille. À la manière d'un café-philos, d'une université populaire, d'une rencontre professionnelle, des rendez-vous informels mais néanmoins riches et conviviaux où les jeunes seraient véritablement parties prenantes de la réflexion.

Il s'agit ici de rythmer la saison de façon significative pour donner d'autres clefs à l'enfant mais aussi pour nourrir le lien essentiel avec les parents, les enseignants,

“Comment explorer une forme de démocratie participative, de gouvernance partagée, comment repenser la place des nouvelles générations dans la vie de l'établissement ?”



© Fred Debrock

Spectacle *Het Hamilton Complex* de Lies Pauwels

les travailleurs sociaux, les professionnels. Pour exemple, sur la saison 2015/2016, la Cie Tourneboulé proposera un « labo de création radiophonique » totalement piloté par des enfants. Ils seront à la fois animateurs, chroniqueurs, intervieweurs et concepteurs techniques. Un labo qui aboutira à la création, dans la saison, de deux émissions qui seront présentées dans les conditions du direct et en public.

VERS DES INSTANCES PARTAGÉES, CONSULTATIVES ET PARTICIPATIVES

Comment explorer une forme de démocratie participative, de gouvernance partagée, comment repenser la place des nouvelles générations dans la vie de l'établissement ?

Cela passe pour nous par la création d'une instance consultative, d'un collège représentatif, peut-être au sein même de notre conseil d'administration, qui intégrerait enfants, adolescents, jeunes gens, usagers du théâtre, habitants du quartier du Grand Bleu, membres du

conseil des enfants ou de la jeunesse de Lille, du département, de notre grande région. Une instance respectant l'idée de la parité, de la mixité sociale et culturelle où, ensemble, nous pourrions nous engager dans une réflexion autour des orientations politiques et concrètes du projet. Donner la possibilité aux jeunes de s'exprimer simplement, d'être force de proposition, de réfléchir aux liens qu'entretient Le Grand Bleu avec la cité, à son ouverture à la citoyenneté. Les accompagner vers des actions autonomes : organisation d'un spectacle, projet artistique participatif, accueil du public, réflexion autour de la communication, attention à porter à l'intergénérationnel...

Ce projet va se bâtir au fil des trois prochaines saisons du Grand Bleu. La première étape consistera à identifier des partenaires et interlocuteurs possibles du territoire (rencontre avec des Conseils municipaux de jeunes, associations de jeunes, des délégués de quartiers, etc.) pour faire le lien avec les jeunes susceptibles de participer à ces instances et mettre en œuvre des actions citoyennes. La deuxième

étape consistera à travailler ensemble en organisant des échanges, des débats, des rencontres avec les groupes repérés. Nous réunirons les groupes au Grand Bleu pour une synthèse des propositions d'actions citoyennes et participatives pouvant être mises en place. Enfin, lors de la troisième saison, nous mettrons en place l'ensemble des actions proposées.

Autant de propositions qui ouvriront, nous l'espérons, à la confrontation des idées, au débat et qui permettront d'avancer dans le projet que nous souhaitons défendre pour le Grand Bleu : imaginer et construire un projet partagé avec les nouvelles générations, grâce à leur implication dans la vie de l'établissement, mais aussi avec des artistes sensibles à la participation des enfants et des jeunes au processus de création. Un projet partagé pour un théâtre où se jouent la rencontre, le lien, le vivre ensemble.

Grégory Vandaële
Directeur du Grand Bleu

LA BELLE SAISON : ET MAINTENANT ?

Geneviève Lefaure, Cyrille Planson

La Belle Saison avec l'enfance et la jeunesse, mise en place par le ministère de la Culture et de la Communication, est née de la volonté de la profession sous l'impulsion de l'association Scène(s) d'enfance et d'ailleurs. Une histoire commencée en 2009 avec l'étude sur les conditions de production et de diffusion des spectacles adressés au jeune public « Photographie d'une dynamique fragile ».

Pour concrétiser ce mouvement et passer à une dynamique durable, Scène(s) d'enfance et d'ailleurs s'est associée à divers partenaires mobilisant la profession à travers des chantiers sur les enjeux du secteur jeune public dans tous les territoires : écritures, résidences, équité territoriale, international, esthétiques, production/diffusion, médiation, transmission, handicap, etc.

L'ÉLAN DONNÉ PAR LES PROFESSIONNEL(LE)S...

De cette réflexion multiple est né, en 2013, le *Manifeste pour une politique artistique et culturelle du spectacle vivant en direction de la jeunesse ; 40 propositions pour le jeune public*. Fruit d'une démarche participative sans précédent, le Manifeste appelle à « construire et pérenniser une politique en faveur du jeune public ».

La Belle Saison est une des 40 propositions, précisément la 39^e : « Appelons à une/des saison(s) jeune public soutenue(s) par les pouvoirs publics, à toutes les échelles, et rendons-la/les visible(s) dans tous les lieux de culture et d'éducation ». Et, en écho, la 31^e énonce : « Réclamons de l'État une impulsion nationale... ».

La Belle Saison est un temps fort pour amorcer les 39 autres propositions du Manifeste. Celle-ci a pour objectif de valoriser un secteur mal connu et peu reconnu, lui donner de la visibilité et de la lisibilité. « Il s'agit de faire reconnaître la pertinence artistique de la création jeune public à l'ensemble de la profession et au grand public qui la qualifie souvent de genre mineur » (13^e proposition).

Il s'agit aussi d'encourager des créations audacieuses, inventives, et permettre leur rayonnement au niveau national et international. Un temps pour permettre la rencontre de l'enfant et de l'adolescent avec l'art vivant, l'accompagnement vers une création artistique exigeante et multiple.

Un temps où les valeurs affirmées par le Manifeste permettront à la profession de se structurer pour passer d'une dynamique fragile à une dynamique pérenne : échange, partage, mise en commun ou en réseau, mutualisation, coopération, implication, compagnonnage. Ainsi, *La Belle Saison* a-t-elle été conçue comme un projet partagé, développé au quotidien dans les territoires et jalonné de temps forts régionaux et nationaux pour rythmer et rassembler.

... ACCUEILLI PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

C'est pour mettre en lumière cette vitalité et cet engagement, la force et la qualité de cette création artistique, c'est aussi pour agir sur l'avenir, que le ministère de la Culture et de la Communication, avec les artistes et les professionnels les plus investis et volontaires, ont placé 2014 (lancement en juillet) et 2015 sous le signe d'une « Belle Saison avec l'enfance et la jeunesse ».

Ainsi que le rappelait Fleur Pellerin, ministre de la Culture et de la Communication, dans l'éditorial de la plaquette de *La Belle Saison* : « Le temps est donc venu de mettre en lumière et plus en mouvement encore cette réalité. C'est tout le sens et tout l'enjeu de *La*

Belle Saison avec l'enfance et la jeunesse. C'est pourquoi je souhaite ardemment que de ce temps fort, dont la préparation a d'ores et déjà démontré le pouvoir de mobilisation, résultent avec éclat :

- ▶ l'affirmation de la force fertile et irremplaçable d'une rencontre régulière et active avec l'art et les artistes pour chaque nouvelle génération et ce, dès le plus jeune âge ;
- ▶ des ambitions nouvelles, placées sous le signe de la responsabilité collective, afin que, sur chaque territoire, s'organise durablement cette rencontre pour tous nos enfants, de la proposition du conteur à celle de l'artiste "transdisciplinaire" qui convoque les technologies les plus avancées pour écrire, avec des jeunes, le monde de demain. [...]

LE CHEMIN EST TOUT AUSSI IMPORTANT QUE LES OBJECTIFS POURSUIVIS

La Belle Saison n'est pas finie, elle continue. Plusieurs centaines de projets s'inscrivent dans une dynamique innovante, coopérative, durable et visible. Les fiches collectées pour les présenter, consultables en ligne¹, montrent l'inventivité de la profession tant dans la création que dans la recherche, la médiation, la formation, les partenariats et la mise en réseau. Au sein de la Direction générale de la création artistique (DGCA) du ministère de la Culture et de la Communication, des commissions thématiques se sont mises en place, garantes des enjeux de *La Belle Saison* et de la dynamique du secteur.

Ces commissions thématiques nationales, elles-mêmes composantes du comité

de pilotage pour *La Belle Saison*, sont construites pour faire écho à ce qui émerge des territoires. Car en même temps, des plateformes territoriales, à l'initiative des DRAC ou des professionnel(le)s dans le prolongement des chantiers pour le Manifeste, réunissent elles aussi artistes, professionnels, représentants d'associations, de collectivités « selon des configurations et un mode de fonctionnement définis au cas par cas, en relation avec les DRAC. Espaces informels de dialogue et de circulation de l'information, relais d'organisation et de proposition, elles préfigurent des instances durables de concertation et de coopération professionnelles »².

DU MANIFESTE AUX DITS DE NANTES, LES URGENCES SE RESSERRENT

Une *Belle Saison* au plus près de la profession et des territoires, qui n'échappe pas aux turbulences actuelles et aux difficultés de la société secouée par les attentats de janvier : « ce mouvement se trouve confronté aujourd'hui à des difficultés majeures : changements politiques, manifestations de censure, baisses de subventions, disparition de lieux, de festivals, de projets. Comment pourrions-nous accepter la perte de « décennies d'inventions, d'expériences, de réussites artistiques et éducatives » ? Dans le contexte de fractures sociales, d'exacerbation des différences, de crispation sur les identités et de montée des intégrismes auquel nous devons faire face, l'ouverture de la jeunesse à l'art et à la culture doit au contraire être une responsabilité partagée par tou(te)s. »³

À mi-parcours de *La Belle Saison*, à l'appel de Scène(s) d'enfance et d'ailleurs et de l'ASSITEJ France, s'est tenue une journée de travail pour mesurer les avancées et les effets de *La Belle Saison*, requestionner le Manifeste, redéfinir les urgences et passer de la proposition à l'exigence. Les Dits de Nantes en ont découlé : dix urgences à partager. Dix priorités qui ne peuvent exister que si elles sont réalisées dans le dialogue avec tou(te)s les professionnel(le)s du secteur de la culture, de l'éducation, de l'enfance, avec les élu(e)s, les parents et bien d'autres encore.

1. Replacer la création au cœur de la politique artistique et culturelle en direction de l'enfance et de la jeunesse.
2. Ancrer la présence artistique sur les territoires.
3. Inscrire le jeune public dans les lieux labellisés.
4. Soutenir et accompagner les nouveaux modes de production.
5. Créer, structurer et pérenniser des plateformes/pôles-ressources sur l'ensemble du territoire.
6. Favoriser la circulation des œuvres et des artistes, au niveau national et international.
7. Bâtir un espace de dialogue et de travail pérenne et structuré entre le champ de la Culture/Communication et celui de l'Éducation nationale.
8. Rendre obligatoire la formation à la prise en compte du jeune public.
9. Ouvrir des espaces de dialogue interprofessionnel.
10. Contribuer à une meilleure connaissance de toutes les dimensions de ce secteur.

Les Dits de Nantes sont une première synthèse de ce sur quoi doit ouvrir *La Belle Saison*. Ils relatent notamment « déjà un "effet *Belle Saison*" qui touche des cercles jusqu'ici peu sensibles aux problématiques du jeune public et facilite la (re)connaissance de ce secteur des arts vivants ».

Autre rassemblement important : les riches journées d'étude organisées par la DGCA à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon en mai 2015. En conclusion, Laurence Tison-Vuillaume, directrice adjointe de la DGCA, a rappelé son attachement à *La Belle Saison*, souligné l'importance du dialogue et esquissé des pistes pour l'avenir : du projet de loi sur la liberté de création aux plateformes régionales impliquant les professionnel(le)s, l'État et les collectivités territoriales, en passant par le développement de l'observation et la valorisation du jeune public dans les structures labellisées, les parcours de formation et l'éducation artistique, etc.

ET MAINTENANT ?

La situation actuelle est lourde et pourtant des signes d'espoir se lisent. L'effet *Belle Saison* le plus manifeste aujourd'hui est

l'élan de nouvelles solidarités qui voit le jour. La nécessité et la force de la création jeune public, les ambitions de recherche artistique se sont encore affirmées, mais surtout, les modes de travail créent un mouvement et marquent une nouvelle ère : celle de la coopération, de l'ouverture – concept intégrant tant la transdisciplinarité que des montages financiers novateurs.

Durablement, c'est sur les plateformes territoriales que les solidarités pourront prendre appui. Des plateformes territoriales aidées, soutenues institutionnellement afin de veiller à ne pas épuiser les forces militantes. Nous l'espérons ! Les questions sont nombreuses. Quelles seront les réponses du ministère à cette extraordinaire mobilisation d'une profession ? Quelle prise en compte des dix urgences de Nantes ? Quel bilan de ce qui a été réalisé, pour envisager une après-*Belle Saison* ?

Dans ce même désir de coopération qui qualifie *La Belle Saison*, nos deux associations, Scène(s) d'enfance et d'ailleurs et ASSITEJ-France, ont souhaité un rapprochement qui va conduire à une grande et belle association. Un autre effet *Belle Saison*. Au plus proche d'un territoire sans cesse élargi, local, national, international, au plus près d'une profession à rassembler sans cesse, pour passer d'une dynamique fragile à une dynamique pérenne, une dynamique qui ne pourra se poursuivre qu'avec l'engagement du ministère. Les annonces de Fleur Pellerin sont très attendues, il en est de la responsabilité de l'État de mettre en place une véritable politique des arts vivants pour l'enfance et la jeunesse, une politique de service (au) public.

Geneviève Lefauve

Présidente de Scène(s) d'enfance et d'ailleurs

Cyrille Planson

Président de l'ASSITEJ France

Pour tout renseignement :
www.scenesdenfance.com
www.bellesaison.fr, www.assitejfrance.fr/fr
Dossier suivi par Maud Léonard-Vincent,
chargée de mission, Scène(s) d'enfance
et d'ailleurs

DES CENTAINES DE PROJETS POUR LA BELLE SAISON : QUELQUES AXES FORTS DES COOPÉRATIONS FAVORISANT LE MAILLAGE TERRITORIAL

Les fiches projets qui font état de modes de production/diffusion réinterrogés sont nombreuses. Compagnies et diffuseurs, petits et grands inventent ensemble des mécanismes au plus près de chaque création. Les coopératives de production régionales se multiplient. L'exemple de celle portée par le réseau Ancre en Bretagne est suivi. Le Nord-Pas-de-Calais avec la force de son Collectif Jeune Public et la Région Rhône-Alpes à travers sa plateforme avancent notamment dans ce sens. Le projet « Vive les vacances », né en région Rhône-Alpes pour faciliter l'accès aux spectacles au cours des vacances scolaires, trouve des échos jusqu'en Poitou-Charentes, Aquitaine, et ailleurs grâce à une coopération des scènes d'un même territoire.

La Belle Saison favorise les liens entre les professionnel(le)s et les événements d'un même territoire. Dans le Vaucluse, une « recherche-action » a été lancée avec, pour objectif, la pérennisation et le développement des politiques culturelles pour l'enfance et la jeunesse à l'échelle du département. Dans le Sud Pays Basque, le mouvement encourage les coopérations transfrontalières et rend l'Espagne sensible à *La Belle Saison*, laquelle trouve déjà des échos à l'international (Belgique, Italie, Québec, Allemagne, etc.). L'ASSITEJ France œuvre dans ce sens notamment avec le projet « Ping Pong », programme de formation par l'échange entre des professionnels jeune public (artistes, médiateurs, administrateurs) de structures françaises et étrangères.

CROISEMENTS DES DISCIPLINES ET ESTHÉTIQUES

Divers projets révèlent les recherches croisées et la multiplicité des langages artistiques : ici, une chorégraphe travaille avec un auteur ; là, se mettent en conversation les paroles de quatre créateurs ; ailleurs, des compagnies s'associent pour proposer des ateliers ; là, c'est la danse et la magie. Autant de projets qui font écho à la rencontre proposée à Choisy-Le-Roi dans le cadre de *La Belle Saison*, soulignant « la diversité culturelle comme source de richesse ».

INVESTISSEMENT DES RÉSEAUX

« *La Belle Saison avec l'enfance et la jeunesse* avait notamment pour objectif de favoriser les rapprochements et les croisements entre les réseaux professionnels. L'engagement des structures du premier cercle, des structures nationales labellisées était un enjeu. Parmi celles-ci figurent aussi les maisons d'opéra [...] Hors des réseaux traditionnels du jeune public, la Réunion des Opéras de France est sans doute celui qui s'est emparé avec le plus de vigueur de *La Belle Saison*. Outre les actions développées par chacune de ces maisons d'opéra à l'occasion de cet événement national, la ROF a conduit tout au long de la saison une série de réflexions thématiques [...]»⁴. De leur côté, les Centres Chorégraphiques Nationaux ont activé leur réseau pour renforcer la production et la circulation d'œuvres jeune public. Parcs nationaux, lieux d'Histoire, etc. d'autres partenaires culturels se sont également emparés de la question à l'occasion de *La Belle Saison*.

UNE BELLE SAISON « AVEC L'ENFANCE ET LA JEUNESSE »

Considéré comme un acteur culturel et non comme un consommateur, l'enfant devient aussi un collaborateur artistique. De nombreux colloques et recherches-actions interrogent le fondement des arts vivants adressés à la jeunesse (de la petite enfance à l'adolescence), les démarches culturelles et pédagogiques. Réflexions et projets révèlent l'évolution de la place de l'enfant dans la création, mais aussi dans la société. Le projet « Avignon 2015 enfants à l'honneur » interroge, pour sa part, la place de l'enfant spectateur et citoyen, au cœur d'un des plus grands festivals.

DES PROJETS DURABLES

Vigilantes à la réalisation de *La Belle Saison*, Scène(s) d'enfance et d'ailleurs et l'ASSITEJ-France ont proposé et porté des projets appelés à s'inscrire dans la durée. « Ping Pong », « Avignon 2015 enfants à l'honneur », mais aussi « le 1er juin des écritures théâtrales jeunesse » comptent parmi les actions et rendez-vous qui seront prolongés, renouvelés ou pérennisés, qui se multiplieront ici et/ou trouveront un écho ailleurs...

La Belle Saison : et maintenant ?

NOTES

1- www.bellesaison.fr

2- Plaquette de *La Belle Saison*, ministère de la Culture et de la Communication

3- Préambule des Dits de Nantes, avril 2015.

4- Édito du *Piccolo*, La lettre des professionnels du jeune public, juillet 2015.

2^{ES} RENCONTRES PHILOSOPHIQUES DE LA CULTURE

Rencontres organisées par l'Observatoire
des politiques culturelles, Les Champs Libres,
Rennes Métropole et la Ville de Rennes



PAS DE CITOYENNETÉ SANS CULTURE !

Vendredi 27 novembre 2015
Les Champs Libres – Rennes

Depuis plusieurs années, la société française doit faire face à des difficultés qui fragilisent sa capacité à produire du vivre ensemble et à renouveler le socle républicain sur lequel elle est fondée. Dans ce contexte, l'art et la culture font-ils encore débat ? En quoi la citoyenneté est-elle une affaire de culture ? La culture a-t-elle jamais protégé de la barbarie ? Mais comment peut-on prendre part à la cité quand on est invisible aux autres ? L'égalité est-elle aujourd'hui à l'épreuve de la diversité ? Comment vivre ensemble en prenant appui sur la diversité de nos identités culturelles ? Et comment mieux concilier unité, diversité, citoyenneté et justice sociale dans notre espace démocratique ? En quoi l'affirmation des droits culturels pourrait-elle être un facteur de vitalité de la démocratie ? Pourquoi la liberté de création est-elle essentielle à cette dernière ?

Comme en réponse aux attentats de janvier dernier, la 2^e édition des Rencontres philosophiques de Rennes invitera à mettre en débat et en réflexion quelques-unes de ces questions, avec une dizaine de philosophes ainsi que des lycéens et des habitants de l'agglomération rennaise qui participent à des ateliers de philosophie au cours de l'automne 2015.

Avec la participation de Patrick Viveret, Marie-Josée Mondzain, Luc Carton, Magali Bessone, Sophie Guérard de Latour, Guillaume le Blanc, Charlotte Nordmann et Jean-Pierre Saez.

Entrée gratuite – réservation conseillée auprès des Champs Libres : 02 23 40 66 00

L'ÉDUCATION ARTISTIQUE OU L'ELDORADO DES POLITIQUES CULTURELLES

L'art fait-il grandir l'enfant ? Essai sur l'évaluation de l'éducation artistique et culturelle, Jean-Marc Lauret, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2014, 160 p., ISBN 978-2-916002-29-3, 14,50 €.

Éducation artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires, Marie-Christine Bordeaux, François Deschamps, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2013, 173 p., ISBN-13 : 978-2916002255, 14,50 €.

Rêver à des contrées imaginaires sert parfois la conquête de territoires bien réels. Il faut espérer que cela soit le cas pour l'éducation artistique et culturelle, projet sans cesse remis au goût du jour et autour duquel les débats semblent s'éterniser. Deux ouvrages parus aux éditions de l'Attribut en 2013 et 2014 s'attèlent à un précieux travail d'éclaircissement des raisons (historiques, institutionnelles et politiques) pour lesquelles ces débats semblent être l'objet d'une réactualisation permanente.

Marie-Christine Bordeaux et François Deschamps retracent dans *Éducation artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires*, l'irréductible et sinueuse progression du projet d'éducation artistique et de sa mise en œuvre. L'ouvrage développe trois axes de réflexion distincts. La première partie revient sur l'histoire sinueuse du projet d'éducation artistique qui commence à prendre forme dans les expérimentations des années 60 et 70 et connaît dans les années 80 une période « d'institutionnalisation et de formalisation des pratiques ». Les années 90 présidèrent à « l'extension et la territorialisation » de ces projets et les années 2000 virent se dessiner les premières préfigurations d'une généralisation possible de ces expériences. Une seconde partie éclaire les mutations récentes de l'enseignement artistique que les auteurs, à toutes fins utiles, distinguent du projet institutionnel d'« éducation » mais rapportent à l'ambition plus générale, et commune à ces deux formulations, de former à l'expérience des œuvres et des pratiques artistiques. Les auteurs, qui furent acteurs et témoins engagés de cette histoire proposent, dans une troisième partie une série de préconisations pour faire avancer ce projet de façon durable, en plaidant notamment pour une « décentralisation progressive et raisonnée » de l'éducation artistique et culturelle. L'ouvrage fait également œuvre utile en revenant sur les principes qui ont accompagné le développement de l'éducation artistique (« voir, faire, interpréter »), sur les éléments de lexique indispensables à la compréhension du champ (« référentiel », « partenariat » etc.) et sur les conflits idéologiques qui ne manquent pas d'animer ce secteur.

Il est rare que les propos sur ce sujet soient aussi précisément informés par l'expérience de terrain et une analyse de long terme des évolutions du secteur. Grâce à l'ouvrage de Marie-Christine Bordeaux et de François Deschamps, et à leur connaissance extrêmement fine des dispositifs nationaux et

territoriaux, nous disposons enfin d'une histoire circonstanciée de l'institutionnalisation du projet d'éducation artistique et culturelle et de ses revers. Si l'engagement de longue date des deux auteurs dans ce champ de l'action publique est le gage d'une enquête finement documentée, et d'une réflexion large sur les enjeux de cette histoire, il est peut-être également à l'origine de quelques passages qui pourraient être débattus, en raison de leur dimension normative. L'ouvrage demeure un outil indispensable pour qui veut comprendre et démêler le maquis institutionnel dans lequel se sont développées les expériences d'éducation artistique et culturelle jusqu'à ce jour. *L'art fait-il grandir l'enfant ? Essai sur l'évaluation de l'éducation artistique et culturelle* vient combler un autre manque, propre aux débats relatifs à ce secteur. Que valent ces projets ? Au nom de quoi doit-on les promouvoir et les financer ? Est-il possible de mesurer leurs effets ? Dans un champ où la demande évaluative est à la mesure des ambitions de généralisation (montrer la valeur de l'éducation artistique et culturelle afin de légitimer sa généralisation), l'ouvrage de Jean-Marc Lauret démontre combien l'injonction évaluative récente mérite d'être mise en perspective. Il clarifie les notions et les définitions afférentes à ce champ de l'action publique (mesure de la cohérence ou de l'efficacité, existence d'effets intrinsèques ou extrinsèques, etc.) et plaide *in fine* pour une approche compréhensive de l'évaluation. Il rappelle que l'évaluation porte une interrogation sur les valeurs, et que si elle mesure généralement l'écart entre un objectif et un résultat, elle doit toujours être rapportée aux conditions qui permettent que certains de ses effets se réalisent. Selon les différentes acceptions et les différentes formes prises par l'éducation artistique et culturelle, des effets distincts pourront être recherchés (dans la pratique) et observés (dans l'évaluation). Ainsi, après avoir tiré les leçons méthodologiques des études évaluatives déjà menées en France ou aux États-Unis, Jean-Marc Lauret fait-il la synthèse des compétences forgées par l'éducation artistique et culturelle

(développement de l'imaginaire, vecteur de socialisation, capacité à s'exprimer, etc.) – compétences qui pourraient faire l'objet d'une évaluation si celle-ci était investie à nouveaux frais. Son analyse plaide pour des enquêtes qualitatives et de longs termes, ouvertes à l'ensemble des dimensions contextuelles (l'importance du web et des industries culturelles par exemple) dans lesquelles le projet d'éducation artistique et culturelle prend place.

Les deux ouvrages procèdent sans doute d'un même sentiment de lassitude devant « l'éternel retour » des vœux pieux d'une part, et du soupçon évaluatif d'autre part ; comme si l'éducation artistique et culturelle était vouée à n'être qu'un projet, un horizon d'action et de débats, objets de toutes formes de projections et de fantasmes quant aux réalités merveilleuses qu'elle fera advenir. Les promesses irréalistes que l'on prête à l'éducation artistique et culturelle (avènement de la démocratisation culturelle, remédiation scolaire etc.) sont à la mesure du caractère limité de sa mise en œuvre. À l'aune des réalisations effectives dont Marie-Christine Bordeaux et François Deschamps retracent l'histoire et à la lumière d'une approche raisonnée de la démarche évaluative, telle que Jean-Marc Lauret l'établit, bien des discours promouvant l'éducation artistique et culturelle perdent de leur pompe. Les espoirs relatifs à la progression de ce projet doivent être alors fondés sur de nouvelles considérations. On peut espérer, d'une part, qu'un salutaire travail d'éclaircissement des enjeux et de mise en valeur des réalisations, ouvre la voie à un développement fondé sur les leçons des expérimentations passées, et qui ne soit pas trop irréaliste quant à ses effets (l'éducation artistique et culturelle n'est pas l'instrument magique de remédiation générale pour lequel on la prend parfois). À l'issue de la lecture de ces deux ouvrages, et fort du sentiment d'éternel recommencement que les débats et les plans de relance sur l'éducation artistique et culturelle ne manquent pas de susciter, on peut espérer également que la quête de l'Eldorado culturel et éducatif que semble représenter ce projet soit moins vaine qu'il n'y paraît. Après tout, l'histoire nous apprend que la recherche de contrées imaginaires a parfois ouvert la voie à des conquêtes durables, sur des territoires moins chatoyants que les pays merveilleux auquel on rêva si longtemps – moins chatoyants et sans doute plus modestes, mais fertiles et bien réels.

Nathalie Montoya

*Maître de conférences, Laboratoire du changement social et politique,
Université Paris Diderot*

BRÈVES

CECI N'EST PAS UN TABLEAU

Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré, Bernard Lahire, Paris, Éditions La Découverte, 2015, 550 p., ISBN : 9782707185211, 25 €.

Repasant des controverses autour de l'authentification du tableau de Nicolas Poussin, *Fuite en Égypte au voyageur couché*, l'ouvrage de Bernard Lahire se penche sur l'histoire mouvementée de cette toile perdue pendant plus de trois siècles, puis retrouvée mais ignorée, jusqu'à son acquisition par le musée des Beaux-Arts de Lyon en 2008. Proche par certains aspects de l'intrigue policière, l'ouvrage de Bernard Lahire n'est pas sans rappeler les intrigues que parvenait à tisser Daniel Arasse autour des grands chefs-d'œuvre de la peinture. Mais là où l'historien de l'art nous apprenait à débusquer un détail passé inaperçu dans le tableau, le sociologue nous invite à décoder la « magie sociale » qui a permis de transformer la toile ordinaire en chef-d'œuvre : « Cette magie sociale pourrait sembler relever d'une anthropologie du croire et des effets de croyance. Mais lorsque les croyances engendrent autant d'énergie sociale chez une multitude d'acteurs qui commentent, authentifient, s'approprient, achètent et vendent, admirent, etc., lorsque c'est avec ces mêmes croyances que l'on oriente l'argent public ou privé ou que l'on fait des lois, alors la croyance et la magie ne sont plus des questions spécialisées. Ce sont des faits centraux qui concernent potentiellement l'ensemble des sciences sociales. »

LE SYSTÈME ÉDUCATIF À L'HEURE DE LA SOCIÉTÉ DE LA CONNAISSANCE

Martine Boudet, Florence Saint-Luc (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2014, 477 p., ISBN : 978-2-8107-0324-1, 26 €.

Rédigé par une équipe pluri-disciplinaire, cet ouvrage, qui présente le grand intérêt d'aborder l'histoire de l'Éducation nationale et de présenter d'autres systèmes éducatifs européens, constate l'accroissement des inégalités à l'École et à l'Université. Constitution d'une élite d'experts, progression de l'échec scolaire et des violences à la base résultent pour les auteurs de l'émergence de l'« économie de la connaissance ». Ils interrogent les savoirs et cultures à promouvoir dans le cadre d'une mondialisation dominée par l'économie, et élaborent des propositions concrètes. L'accent est mis sur la revalorisation des sciences humaines ainsi que sur la pédagogie de l'interculturel, pour mieux inclure des publics marginalisés. Les pistes avancées portent sur le rééquilibrage des disciplines, dans la perspective d'autres modes de développement et d'une véritable émancipation citoyenne.

QUELS UNIVERS CULTURELS POUR LES « DIGITAL NATIVES » ?

Deux pouces et des neurones. Les cultures juvéniles de l'ère médiatique à l'ère numérique,
Sylvie Octobre, Paris, ministère de la Culture, 2014, 248 p., EAN : 978-2111281554, 30 €.

Au sein des conversations ordinaires, de la presse ou plus largement des médias, les discours pleuvent au sujet de la jeunesse actuelle dans son rapport particulier aux univers numériques : où l'on recense autant de propos alarmistes concernant leur usage intensif et intempestif des réseaux sociaux que de commentaires admiratifs (mais de plus en plus modérés) quant à leur dextérité à manier les nouvelles technologies.

Qu'en est-il au niveau de la recherche ? Dans le vaste domaine des études consacrées au numérique, certains ont fait l'hypothèse, à partir des années 2000, que ladite « culture numérique » pourrait être le propre des générations succédant aux baby-boomers. C'est donc d'abord en leur qualité de *digital natives* (natifs du numérique) que les jeunes d'aujourd'hui ont intéressé ces chercheurs. L'étude de leurs usages et de leurs pratiques a ainsi constitué une sorte de porte d'entrée vers la compréhension des mutations sociales et culturelles induites par l'apparition des nouvelles technologies.

Dans *Deux pouces et des neurones*, Sylvie Octobre ré-inscrit ces questionnements dans le cadre d'une sociologie de la jeunesse ou, plus précisément, d'une sociologie des pratiques culturelles juvéniles. Il s'agit en quelque sorte de reposer le problème autrement. Le cadrage théorique proposé en introduction en témoigne : c'est dans la filiation des recherches sur la jeunesse (souvent centrées sur l'adolescence), mais aussi dans la lignée des travaux sociologiques sur la culture et les loisirs que l'auteure situe son étude. C'est pourquoi, ici, le basculement numérique est d'abord vu comme un contexte sociétal. Néanmoins, ses effets sont largement discutés et analysés.

Tandis que le portrait kaléidoscopique de cette jeunesse se complète au fil des pages, nombre d'hypothèses quant aux conséquences sociales et culturelles de l'arrivée du numérique sont (re)discutées. L'étude étant fort bien documentée, chaque idée avancée est mise en dialogue avec des pistes de réflexion déjà formulées dans la communauté scientifique. On note en particulier de nombreuses références aux thématiques-phares des recherches sur les technologies de l'information et de la communication dans le dernier chapitre : figure de l'amateur ou « pro-am », mythe de l'intelligence collective, *transmedia storytelling*...

Grâce à ce renversement de perspective, les questionnements se renouvellent et peut-être même s'affinent pour certains. Les pratiques amateurs des jeunes sur la toile sont par exemple mises en lien avec les récentes mutations des modèles familiaux et éducatifs, bien plus favorables qu'auparavant aux valeurs « d'épanouissement personnel, d'autonomie et d'expression ».

Sylvie Octobre fonde toutes ses analyses sur une interprétation fine et précise de chiffres produits par le Département des études de la prospective et des statistiques. L'ouvrage est en effet le fruit de l'exploitation secondaire des trois dernières éditions de l'enquête *Pratiques culturelles des Français* (1988, 1998, 2008).

Plus qu'un simple portrait photographique de la jeunesse actuelle, il est question d'observer les évolutions qui se sont opérées d'une génération à l'autre. Le temps long est découpé en deux grandes ères : médiatique, puis numérique. Il apparaît que d'une ère à l'autre, tout n'est pas que mutation, nouveauté ou changement de paradigme. Quatre traits pérennes sont repérés entre 1988 et 2008 : une « technophilie de principe » (et d'usage), une « préférence pour les médias expressifs, interactifs ou innovants », un « désir d'expérimentation » et un « goût pour la sociabilité, les sorties ». Les changements sont également nombreux et conséquents. Apparition d'un fort cosmopolitisme culturel, distanciation d'avec la culture scolaire s'accompagnent de ce qui semble constituer les nouvelles normes ou mots d'ordres s'imposant à la jeunesse des années 2000 ; parmi lesquels l'éclectisme et l'injonction à l'autonomie. Il apparaît également, et c'est un autre apport de cette étude, que si l'univers culturel des jeunes ne formait pas un ensemble homogène et unitaire à l'ère médiatique, il est encore plus clivé et fragmenté à la fin des années 2000 : « convergence technologique va de pair avec divergence culturelle » affirme l'auteure, chiffres à l'appui.

On saluera aussi la clarté et le caractère didactique de l'ouvrage, tout comme l'extrême vigilance à maintenir un propos sobre et sans jugement de valeur à l'égard d'une jeunesse et d'un univers médiatique tant craints, caricaturés ou au contraire adulés.

Reste enfin à noter que cette étude en appelle d'autres, pour sûr complémentaires : à quand l'enquête de terrain pour observer ladite « culture de chambre » des adolescents ? à quand les données empiriques pour affiner encore les traits du portrait de ces fameux natifs et naïfs du numérique ?

Jeanne Drouet

Docteure en anthropologie / ATER à l'Université Lumière Lyon 2

LE RÔLE DE L'INSÉCURITÉ CULTURELLE DANS LE MALAISE IDENTITAIRE FRANÇAIS

L'insécurité culturelle. Sortir du malaise identitaire français, Laurent Bouvet, Paris, Fayard, 2015, 192 p., ISBN-13 : 978-2213672199, 12 €.

Cet ouvrage a d'abord le mérite de traiter d'un sujet qui reste encore tabou aux yeux d'une partie de l'intelligentsia française : le rôle de la culture dans les relations entre les diverses composantes de la société et les antagonismes qu'elle peut générer. Laurent Bouvet aborde la question dans une perspective de compréhension de la montée des populismes qui, en France, se nourrissent principalement de « l'insécurité culturelle » ressentie par une population souvent touchée par les difficultés sociales et économiques mais aussi inquiète sur sa propre identité face aux conséquences de la mondialisation, au bouleversement des valeurs et à des flux migratoires en apparence impossibles à réguler.

Se fondant sur le postulat gramscien selon lequel il ne peut y avoir de déterminisme purement économique, il entreprend d'analyser le rôle que joue l'insécurité culturelle dans le malaise identitaire français. Laurent Bouvet constate d'ailleurs que cette insécurité ne touche pas que les « petits blancs » et autres perdants de la mondialisation. Elle atteint aussi ceux qui sont pointés comme étant en partie à l'origine : les minorités immigrées les plus stigmatisées. Elle est, chez tous, renforcée par le sentiment d'être abandonnés par les élites. De fait, les préoccupations sociétales ont pris le pas sur les préoccupations sociales au niveau de la classe politique et le vote traduit de moins en moins l'expression d'intérêts collectifs et d'intérêts de classe que l'expression d'intérêts minoritaires et catégoriels.

L'auteur entreprend ensuite d'analyser comment l'insécurité culturelle se traduit depuis plusieurs années par la progression de l'abstention et du vote FN à partir des études d'opinion ventilées selon les variables sociales et les zones d'habitation. Il pointe d'abord une carence importante des divers travaux en sciences sociales. Si la culture des minorités issues de la diversité est bien connue, étudier la culture des milieux populaires autochtones supposés majoritaires apparaît encore illégitime, tant la composante sociale de leur identité est seule susceptible d'être prise en compte. Ainsi l'espoir de voir baisser le vote extrémiste, en fonction de l'amélioration de la situation économique et sociale apparaît-il comme largement illusoire. La persistance de ce vote dans les milieux populaires est réduite aux yeux des élites politiques à une forme de comportement réactionnaire et raciste qui achève de délégitimer leurs revendications. L'auteur a beau jeu de montrer le caractère inefficace, voire contre-productif des réactions moralisantes à propos des attitudes des milieux populaires français vis-à-vis de l'immigration aussi bien que de l'Europe et de la mondialisation. Tout ceci n'est pas nouveau et fait depuis longtemps débat entre ceux qui rejettent en bloc le Front national et ses partisans et ceux qui cherchent à délégitimer ce parti sans stigmatiser ses électeurs, abusés par un discours démagogique qui se nourrit de leurs souffrances et de leurs angoisses.

Là où le livre apporte quelque chose de nouveau, c'est dans l'analyse de la manière dont les divers partis politiques parviennent ou non à capter les faveurs de cette partie de l'électorat. Alors que le Front de gauche et le Front national ont sur le plan économique un programme semblable, seul le second a réussi à attirer significativement les voix des milieux populaires. L'auteur met ce succès sur la cohérence du FN. Si on exige la fermeture des frontières aux importations qui concurrencent les producteurs nationaux il est logique de prôner la fermeture aux flux migratoires. Au contraire, le programme du Front de gauche comporte à ce niveau un certain hiatus puisqu'il insiste sur la nécessaire ouverture des frontières à l'immigration et le rapprochement avec les pays méditerranéens.

BRÈVE

DESIGN DE SERVICE PUBLIC EN COLLECTIVITÉ LOCALE

Département de Loire-Atlantique, *Le passage à l'acte*, Paris, La Documentation française, 2014, 104 p., ISBN : 978-2-11-009890-0, 12 €.

Ce petit manuel retrace de façon illustrée et dynamique l'expérimentation des méthodes du design pour repenser les services aux usagers, dans le cadre d'un partenariat fructueux entre un établissement d'enseignement supérieur et une collectivité territoriale. Après une présentation de ce qu'est le design, en particulier lorsqu'il est mis au service de l'analyse des politiques publiques, l'ouvrage donne la parole aux différents protagonistes de cette aventure (responsables et agents du Département de Loire-Atlantique, élèves designers et enseignants de L'École de design Nantes Atlantique). Intérêt de la démarche, réticences et limites, thématiques abordées, projets retenus... sont analysés et mis en perspective à partir de ces témoignages croisés. Un bel exercice de réflexivité pour donner envie à d'autres collectivités d'expérimenter ces nouvelles modalités de réflexion et d'action.

La droite n'a pas non plus réussi à concurrencer durablement le FN sur ses thèmes favoris. Désormais convertie au libéralisme et à l'Europe, elle ne parvient pas à mobiliser les couches populaires derrière le thème de l'identité nationale. Ses tentatives de s'appuyer sur un « conservatisme des valeurs » en suivant les « anti-mariages pour tous » lui ont plus coûté en divisions internes que rapporté en suffrages.

Quant à la gauche, elle se trouve, selon l'auteur, dans « une double impasse ». Gouvernant au risque du libéralisme économique et culturel, elle a sacrifié ses ambitions sociales au profit d'initiatives sociétales. Ce faisant, elle s'aliène non seulement l'électorat populaire mais aussi une partie des minorités qu'elle défend. Une partie importante des citoyens musulmans se désolidarise d'une gauche qui se veut toujours sensible à la thématique du multiculturalisme mais qui promeut des lois aux antipodes du conservatisme islamique.

L'ouvrage pêche par ses préconisations pour sortir de ce malaise identitaire. La référence en conclusion à une politique salvatrice qui serait la promotion d'un « républicanisme du commun » apparaît plus comme une incantation de principe que comme une solution élaborée pour sortir d'une impasse pourtant bien analysée dans l'ensemble du livre.

Jacques Barou

Directeur de Recherches émérite, CNRS UMR PACTE Grenoble

BRÈVES

L'ÉDUCATION ARTISTIQUE POUR TOUS

Un enjeu d'avenir, Fernando Alvarez Abad et Muriel Lacour, Paris, L'Harmattan, 2015, 68 p., ISBN : 978-2-343-05463-6, 11,50 €.

Les auteurs nous livrent des initiatives d'éducation artistique et culturelle réussies en France et à l'étranger et montrent comment elles ont pu contribuer aux réductions des inégalités, à renforcer les apprentissages et le vivre ensemble. L'ouvrage est l'occasion de faire le point sur les principaux textes et conférences sur lesquels se fonde la pratique artistique à l'école, d'en exposer les concepts sous-jacents et des applications possibles. Pourquoi les enfants impliqués dans un projet d'éducation artistique et culturelle se montrent-ils au final plus investis et dynamiques que les autres ? En quoi la pratique artistique collective développe-t-elle des compétences sociales, l'autonomie et l'initiative ? Quelles sont les conditions de réussite d'un projet ? En confrontant leurs observations sur le terrain et en multipliant les échanges autour de leurs lectures, les auteurs ont acquis la conviction que l'éducation artistique et culturelle est primordiale. Il est alors important de soutenir et accompagner les professeurs et artistes prêts à s'y engager.

L'ÉLU(E) FACE AU NUMÉRIQUE

De la puissance publique à la puissance citoyenne, un défi majeur des territoires, Pascale Luciani-Boyer, Paris, Berger Levrault, 2015, 284 p., ISBN : 978-2-7013-1837-0, 39 €.

L'attention s'est focalisée, ces dernières années, sur le risque d'une fracture numérique de notre société et le développement d'actions vers des populations dites éloignées. Une autre fracture perdure : celle entre des citoyens acculturés au numérique et des élus qui ont mesuré tardivement que l'environnement changeait. Pour la majorité des élus, le numérique a longtemps été cantonné à des considérations techniques. Les questions de gouvernance, de citoyenneté, de modèles économiques et fiscaux, d'usages n'ont pas été appréhendées suffisamment tôt. Pour l'auteure, élue et engagée dans le numérique depuis plus de 15 ans, il est urgent d'intégrer le numérique dans toutes les politiques publiques pour ne pas que le fossé se creuse davantage entre citoyens et représentants publics. Le numérique incite l'élue à revisiter les modèles de gouvernance dans une société où l'innovation est de plus en plus conçue avec le client final, l'usager, le citoyen.

LA CULTURE AU PRISME DU GENRE

Questions de genre, questions de culture, Sylvie Octobre (dir.), Paris, La Documentation française, DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, 2014, 152 p., ISBN 978-2-11-128156-1, 12 €.

Cette publication du département des études, de la prospective et des statistiques rassemble les synthèses de 4 études confiées à des équipes déjà largement identifiées pour leur travail dans la sphère des études de genre. Fruit d'un appel à projet lancé en 2011 par le ministère de la Culture, il a comme premier mérite de venir enrichir le corpus des travaux d'analyse des pratiques culturelles au prisme du genre, domaine de la recherche encore pauvre en contributions.

L'intérêt de cette lecture tient beaucoup à la contextualisation proposée par Sylvie Octobre qui éclaire de façon très pertinente la confusion et la profusion de discours qui caractérisent ces dernières années quant au genre et à l'égalité entre femmes et hommes. Elle replace ces contributions dans l'histoire des recherches féministes et des sciences humaines et permet de discerner les différentes approches et strates de recherche. Cette publication offre ainsi un bon panorama des travaux portant sur la sphère culturelle. Le choix des 4 études, dans leur objet comme dans les approches, témoigne aussi de la diversité des études de genre. Aucune de ces 4 contributions ne cède à la simplification et envisage le genre à travers les rapports de genre (miroir du masculin et du féminin) et prend en compte d'autres catégories comme la classe ou l'identité culturelle. Sous différents angles, les travaux présentés témoignent de la vitalité de cet espace de recherche et invalident, mieux que tout discours, les critiques d'une prétendue théorie dogmatique du genre dont le mariage pour tous ou l'ABCD de l'égalité seraient les avatars.

La diversité des objets saisis (la culture scientifique et technique, la pratique du Bèlè¹ en Martinique, les pratiques musicales amateurs à l'âge adulte, la fréquentation des médias culturels par les jeunes de 20 à 25 ans) nous entraîne au-delà des pratiques traditionnelles des arts, sur des terrains moins visités. On ne peut que se réjouir de constater cet intérêt pour les cultures populaires à l'instar des *cultural studies* qui ont pourtant connu assez peu de succès en France.

L'ouvrage souligne avec justesse les contradictions qui caractérisent la période actuelle et qui sont très bien condensées par Éric Macé et Sandrine Rui dans l'étude consacrée aux jeunes de 20 à 25 ans : « Or ce nouvel arrangement de genre contemporain est paradoxal. D'un côté, il est en valeur et en droit profondément égalitariste : il ne devrait pas exister d'inégalités et de discrimination de genre. D'un autre côté, il est toujours culturellement différentialiste et socialement inégalitaire »

Ainsi, les jeunes sont-ils clairement critiques par rapport aux stéréotypes de genre, ils ont un vaste panel de pratiques

mixtes et ont pleinement intégré le principe de l'égalité. Pourtant, l'analyse de leur discours autant que leurs pratiques attestent d'une différenciation du rapport au monde qui n'est pas perçue comme un opérateur d'inégalité (« Ambivalence et altéocentrisme inquiet chez les filles » et « Expertise et égocentrisme tranquille chez les garçons »). L'exploration de ce paradoxe et de la « remarquable constance des inégalités », y compris dans les jeunes générations, témoigne aussi de la capacité des chercheurs à éclairer le présent et les leviers du changement, loin du cliché d'un féminisme ressassant *ad libitum* un schéma figé de domination masculine.

Le travail consacré à la culture scientifique² relève les difficultés soulevées par l'observation des stéréotypes et offre une bonne esquisse des difficultés méthodologiques rencontrées dans ce type de travaux. Sans diminuer la portée de la dénonciation des stéréotypes, ce travail permet de comprendre la limite d'une mise en évidence qui s'expose à renforcer ce qu'elle dénonce. Un écho au dernier ouvrage de Geneviève Fraisse³ qui plaide pour la valorisation des modèles d'émancipation et qui invite à « rêver à l'imitation de quelque chose de neuf ». L'étude souligne ainsi l'importance des modèles féminins dans la sphère de la culture scientifique, encore très largement associée au « super pouvoirs » du masculin.

Tous les auteurs insistent sur la place particulière occupée par les pratiques artistiques perçues comme relevant de l'expression individuelle, apparemment loin de toute contrainte. Le libre choix tend à rendre invisible les dispositifs de socialisation qui pourtant jouent un rôle essentiel dans la définition du champ des possibles. Si les pratiques artistiques s'affirment comme « exercice de liberté », il semble d'autant plus essentiel de rendre visible les assignations de genre qu'elles véhiculent ou qu'elles contribuent à construire. Ce constat devrait plaider pour une orientation des recherches sur les politiques publiques de la culture. La densité des résumés et la technicité du langage rendent la lecture assez ardue et ne facilitent peut-être pas la diffusion des apports de la recherche auprès des acteurs de la culture. Sur cette thématique qui peine à s'intégrer dans les préoccupations professionnelles, il pourrait être intéressant d'encourager les recherches sur les politiques publiques de la

culture et les leviers dont disposent les acteurs culturels. Si les dispositifs de socialisation sont opérateurs de la construction du genre, ils pourraient aussi contribuer à défaire ou à relâcher les assignations. Sans instrumentaliser la recherche, l'éclairage pragmatique sur les leviers du changement pourrait questionner et enrichir nos pratiques. À l'instar de chercheur-e-s comme Yves Raibaud ou Sylvie Ayras⁴, souhaitons que le DEPS (et pourquoi pas l'indispensable éditeur de la présente revue...) s'attache à l'analyse des politiques culturelles au prisme du genre (celle de l'État comme des collectivités territoriales) et à la prospective sur la création de dispositifs innovants en la matière.

Cécile Bonthonneau

Fondatrice de Pluségales, conseil et formation dans les domaines de la culture et de l'égalité (www.pluségales.fr)

La culture au prisme du genre

NOTES

1- Danse, musique et chant traditionnels de Martinique.

2- « Avoir 20 ans et faire avec le genre *Call of Duty* et *Desperate Housewives*, métaphores de l'asymétrie » in *Questions de genre, questions de culture*, Sylvie Octobre, Paris, La Documentation française, DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, 2014, p. 54.

3- *Les excès du genre*, Geneviève Fraisse, Fécamp, Éditions lignes, 2015.

4- *En finir avec la fabrique des garçons. Vol II Loisirs, sport, culture*, Sylvie Ayras, Yves Raibaud, Paris, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2014.

BRÈVES

LE CINÉMA D'ANIMATION

Résidence d'écriture à Fontevraud, Nantes, Éditions 303, 2014, 128 p., ISBN : 978-2-917895-16-0, 18 €.

Depuis 2006, l'abbaye de Fontevraud, centre culturel de rencontres, accueille dans sa résidence d'artistes un programme d'actions unique en Europe autour de l'écriture et de la recherche dans le cinéma d'animation. Les artistes invités profitent de cette immersion et des moyens alloués pour rêver un récit, poser les prémices d'un scénario, imaginer un décor ou encore ébaucher les premiers croquis qui vont devenir un film, court ou long métrage. Sous forme de témoignages, d'interviews ou d'illustrations, la parole des artistes qui ont bénéficié de cette résidence circule. Elle dévoile le luxe que constitue la possibilité donnée de s'isoler dans un cadre inspiré et de « n'avoir rien d'autre à faire que de travailler, dans des conditions providentielles ». Cet ouvrage illustre comment, en faisant sienne l'adage de Pierre Soulage « c'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche », l'hospitalité inventive des résidences de l'abbaye de Fontevraud offre aux artistes les conditions d'émulation et d'enrichissement mutuels nécessaires à toute créativité.

LE NOUVEL ÉGOÏSME TERRITORIAL

Le grand malaise des nations, Laurent Davezies, Paris, Seuil, 2015, 102 p., ISBN : 978-2-02-123015-4, 11,80 €.

Spécialiste du développement territorial, Laurent Davezies étudie dans ce petit ouvrage passionnant la montée du régionalisme, l'aspiration à l'autonomie et les revendications d'indépendance. Un mécanisme de « fragmentation des nations » est en œuvre, lié à des raisons identitaires et à des intérêts économiques, en particulier le fait que des régions riches – à l'exemple de la Flandre belge et de la Catalogne – ne veulent plus payer pour les régions pauvres. Il rend difficile les accords internationaux et complexifie la (de plus en plus nécessaire !) gouvernance mondiale. L'Europe est particulièrement touchée par ce malaise grandissant entre les territoires et les nations, dans un contexte marqué par d'importantes mutations technologiques, une compétition économique qui se joue à une échelle désormais mondialisée, et une crise des finances publiques dans de nombreux pays.

Que faire face aux inégalités économiques entre les régions d'un même pays et face aux disparités qui mettent à mal la cohésion territoriale ? Laurent Davezies ouvre la réflexion sur les enjeux démocratiques et sur les systèmes de redistribution des richesses et esquisse, en fin d'ouvrage, quelques pistes en faveur d'un nouveau modèle d'organisation territoriale et d'une « décentralisation démocratique ».

QUELS LIENS ENTRE MUSIQUE ET TERRITOIRE ?

Marcel Landowski. **Une politique fondatrice de l'enseignement musical 1966-1974**, Noémi Lefebvre, Lyon Cefedem, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, 2014, 358 p., 21 €.

La petite musique des territoires. Arts, espaces et sociétés, Nicolas Canova, Philippe Bourdeau et Olivier Soubeyran (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2014, 241 p., ISBN : 978-2-271-08225-1, 25 €.

Comment « penser les liens entre musique et territoire » ? Tâche aussi louable qu'impossible ! Elle suppose en effet des préalables difficiles à atteindre : que l'on sache bien ce qu'est la musique et que l'on sache aussi ce qu'est le territoire. De plus, ces savoirs évoluent avec le temps, c'est ce que nous montre les deux ouvrages recensés ici.

Bien conscients de ces difficultés, les auteurs de l'ouvrage collectif *La petite musique des territoires* se refusent à des catégorisations exclusives en ce qui concerne la musique et s'en tiennent à l'infini diversité de ses formes qui renvoie à l'infini diversité des sociétés humaines qui utilisent la musique à des fins elles-mêmes très diversifiées. Aussi, n'est-on pas étonné que les contributions touchent à des sujets qui vont de l'opéra aux musiques que l'on n'appelle plus folkloriques mais « de terroir », du hip hop aux musiques migrantes, de la ritournelle aux ambiances sonores urbaines, du jazz au flamenco¹.

Si certains des auteurs sont musiciens, ils ne sont nullement musicologues et leurs propos ne visent pas à établir, à l'instar des spécialistes des rhapsodies hongroises, slaves, ou roumaines, en quoi des thèmes populaires en sont venus à caractériser des musiques nationales. Cependant, tout l'ouvrage est parcouru par la volonté de trouver des harmoniques, des correspondances entre musique et identité territoriale, comme chez Dvořák, Bartók ou Kodály ou chez les ethnomusicologues contemporains. Cette volonté s'exprime dans le choix d'une commune inspiration disciplinaire, la géographie, et plus particulièrement la géographie culturelle. Comme l'écrit un des auteurs, Henry Dorion, il s'agit ici de scruter « la relation entre la musique, le plus éthéré des arts, et la géographie, la plus terre à terre des sciences » (*Is There Such Thing as Northern Music ?* p. 86). Ce choix très disciplinaire a ses raisons mais il entraîne de nombreux oublis de travaux non-géographiques portant sur la relation entre musique, identité et territoire : ceux de Denis-Constant Martin, le récent ouvrage de Vincent Dubois et ses collègues sur les harmonies², sans évoquer quelques grands noms de l'ethnomusicologie (Martin Stokes, Ian Biddle, Vanessa Knights).

Dans leur introduction, les directeurs de l'ouvrage font état d'un étonnement quant à l'incuriosité traditionnelle des sciences sociales, la sociologie, la science politique, envers la musique ; incuriosité encore plus prononcée en ce qui concerne la géographie. Mais ils remarquent que la montée en puissance de la notion de territoire permet à la fois d'intégrer la musique comme une production territoriale et d'envisager l'enquête sur l'articulation entre musique et territoire en s'ouvrant résolument à l'interdisciplinarité. Cette proposition théorique est approfondie par Nicolas Canova dans sa contribution sur l'inertie disciplinaire

en géographie où il pointe certaines impasses épistémologiques de sa discipline et appelle à les dépasser en multipliant des travaux empiriques mieux conscients de la « géographicité de la musique ». Les autres contributions se chargent donc de mettre la musique au cœur de l'analyse territoriale. Ce qu'ils font en soumettant les notions de musique et de territoire à un exercice de stretching qui autorise d'aborder des thématiques fort diverses. Dont celle de l'aménagement du territoire musical.

La question de l'aménagement du territoire a été la préoccupation constante de la politique musicale menée par Marcel Landowski entre 1966 et 1974, période que Noémi Lefebvre fouille avec une précision d'orfèvre. Cet ouvrage, qui synthétise une série de recherches entreprises par le Comité d'histoire du ministère de la Culture, restitue avec clarté et un grand bonheur d'écriture l'ambition de l'auteur : donner constamment à lire la genèse et le fonctionnement d'une politique sectorielle à un double niveau. D'abord celui du contexte musical de l'époque, des discussions sur l'avenir de la musique, des décisions politiques et organisationnelles dont elle est l'objet en multipliant les données, faits, personnages de cette histoire. Ensuite, en creusant les problèmes de la démocratisation de la culture, de l'éducation artistique, de l'animation et de l'aménagement du territoire qu'elle exemplifie. Si je privilégie ici la dimension d'aménagement du territoire, c'est qu'elle me paraît exemplaire du modèle d'action publique d'alors. La politique musicale de Marcel Landowski est territoriale de part en part. D'abord parce qu'elle maîtrise et reconnaît la réalité territoriale de l'État français constitué d'un centre et d'une périphérie, termes qui feraient frémir d'horreur nos « territorialistes » d'aujourd'hui. La réforme des « conservatoires et orchestres nationaux », c'est-à-dire parisiens, est indissociable d'un aménagement du territoire planifié – le fameux Plan de dix ans – pyramidal en son essence qui se décline en conservatoires nationaux de régions dans les grandes villes, écoles de musiques et écoles agréées dans les villes moyennes.

Si ce réseau évoque une très raisonnable décentralisation du type « jardin à la française », Marcel Landowski a la juste intuition qu'il faut le conforter par une « politique d'animation horizontale » au plus près des professionnels, des autres équipements et des publics. Qu'on le qualifie d'aventurier ou de missionnaire – Noémi Lefebvre préfère le voir en « homme nouveau » – l'animateur

musical est un arpenteur de territoires. Il en mesure les qualités et les potentialités du point de vue de l'action musicale en nouant des relations, en cherchant des coopérations, en joignant les villes aux villes et celles-ci au centre parisien. Dès lors il fait exister et rend visible une « région musicale ». La même préoccupation conduit à créer ensuite des associations d'animation musicale dans les départements, chargées d'une mission nouvelle d'initiation. À son départ du ministère en 1974, le Plan de dix ans est loin d'être réalisé mais il est assez solide dans ses fondements administratifs et ses principes politiques pour servir de guide aux responsables successifs de la musique jusqu'à ce que Maurice Fleuret, tout en le renforçant, oriente sa politique vers une plus grande ouverture démocratique.

Le récit que nous propose Noémi Lefebvre prend place parmi les grands livres consacrés à l'histoire récente des politiques culturelles. En traitant de l'entrée dans le champ de l'action publique d'une « politique sectorielle », elle a su montrer comment et en quoi ce secteur nouveau dans l'administration du ministère soulève les problèmes majeurs que les politiques culturelles ont eu à affronter. Elle nous montre aussi à quel point l'édifice construit est aujourd'hui toujours aussi indispensable même s'il est très fragilisé.

Guy Saez

Directeur de recherche émérite au CNRS, PACTE Grenoble

Quels liens entre musique et territoire ?

NOTES

1- Olivier Soubeyran a publié *Pensée aménagiste et improvisation. L'improvisation en jazz et l'écologisation de la pensée aménagiste*, (Paris, Éditions des archives contemporaines, 2015), ouvrage dans lequel il propose de réévaluer complètement ce qu'est devenu l'aménagement, soumis aux principes d'incertitude et de co-construction citoyenne à l'aide de la métaphore féconde de l'improvisation en jazz. Nicolas Canova est l'auteur en 2012 d'une thèse *L'imaginaire géographique à l'épreuve du phénomène musical : le cas du flamenco en Andalousie*. Il a poursuivi une réflexion théorique sur le sujet en publiant en 2014 *La musique au cœur de l'analyse géographique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Musique et sciences sociales ».

2- *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, une étude pilotée par l'OPC, Paris, La Dispute, 2009.

BRÈVES

LE SYSTÈME ÉDUCATIF À L'HEURE DE LA SOCIÉTÉ DE LA CONNAISSANCE

Martine Boudet, Florence Saint-Luc (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2014, 477 p., ISBN : 978-2-8107-0324-1, 26 €.

La généralisation d'Internet qui induit un accroissement des documents dématérialisés et des flux informationnels, ainsi qu'un accès immédiat à l'information pour tous, réinterroge les missions des bibliothèques. La médiation et le partage des connaissances (re)deviennent alors un enjeu central. Dans une société dite « de la connaissance », ce livre propose une réflexion sur cette question et avance des solutions pratiques à travers une typologie des dispositifs impliquant professionnels et usagers. Il s'agit de passer de la transmission des documents à la valorisation des contenus et, pour ce faire, revaloriser l'expertise, le conseil, mais aussi imaginer de nouveaux moyens pour que le public devienne passeur de son propre savoir.

REMETTRE LE POIREAU À L'ENDROIT

Pour une autre politique culturelle. Entretiens avec Stéphane Paoli, Jean Blaise et Jean Viard, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2015, 127 p., ISBN : 978-2-815911719, 12 €.

Depuis de nombreuses années, Jean Blaise et Jean Viard agissent en faveur du développement culturel et artistique dans la cité. Au cours de cet entretien fluide mené par le journaliste Stéphane Paoli, on peut les entendre croiser leurs points de vue et construire une pensée commune. Les auteurs font le constat d'une société individualisée et mondialisée qui a besoin de réinventer du commun. La culture et la créativité sont pour eux les moteurs de la construction de cet horizon partagé, local et global. Mais pas de n'importe quelle manière : ils prônent l'ouverture des « boîtes culturelles » sur l'espace public et la ville, en faisant appel au dérangement, à l'interpellation, l'intuition, et l'imaginaire. Cet ouvrage engagé et optimiste invite à s'interroger radicalement sur nos politiques culturelles en cette période de crise et d'incertitude, en proposant de remarier espace public et culture ; plaisir d'être ensemble et émotion d'une œuvre ; débats d'idées et ouverture à l'autre.

à signaler

Revenus d'activité et niveaux de vie des professionnels de la culture, *Marie Gouyon*, Paris, La Documentation française, DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, 2015, 28 p. .

Abécédaire des arts et de la culture, *Christian Ruby*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2015, 230 p., ISBN : 978-2-916002-30-9, 18 €.

Spectateur et politique. D'une conception crépusculaire à une conception affirmative de la culture ?, *Christian Ruby*, Bruxelles, La Lettre volée, 2015, 196 p., ISBN : 978-2873174361, 21 €.

Theory and Practice in Heritage and Sustainability. Between past and future, *Elizabeth Auclair, Graham Fairclough*, Oxon, Routledge, 2015, 218 p., ISBN : 978-1-138-91413-1.

Gouvernance mondiale et culture : de l'exception à la diversité, *Antonios Vlassis*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2015, 325 p., ISBN : 978-2-87562-054-5, 32 €.

Les inégalités culturelles. Qu'en pensent les Français ? *Olivier Donnat*, coll. Culture études, Paris, DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, 2015, 26 p. .

Regards sur les Contrats Locaux d'Éducation Artistique et Culturelle. Un an de séminaires dans les territoires aquitains, Bordeaux, Université Bordeaux Montaigne, 2015, 58 p. .

« **Terres d'imaginaires** ». Livre blanc pour des villes créatives, Terres d'imaginaire, Poctefa, Tournefeuille, Barakaldo, 203 p. .

Scènes de la critique, *Emmanuel Wallon* (dir.), Arles, Actes Sud - Papiers, 2015, 189 p., ISBN : 978-2-330-03984-4, 14,80 €.

Neufs essentiels pour l'éducation artistique et culturelle, Sabine De Ville (dir.), Bruxelles, Culture & Démocratie, 2014, 112 p. .

Les politiques culturelles en milieu rural, *Jean Lafond-Grellety, Laurent Mazurier*, Voiron, Éditions Territorial, 2014, Dossier d'experts, 122 p., ISBN : 978-2-8186-0770-1, 59 €.

Co-construire les politiques culturelles, Contributions et retour d'expériences des Pays de la Loire, Nantes, *La Scène*, Hors-série, 2014, 73 p., ISSN : 2262-7928.

Les héritiers de l'avenir, film de *Jean-Gabriel Carasso*, Festival Nouveau Théâtre Populaire, 2015.

Transmission et reprise des entreprises culturelles : quels enjeux de politique publique ? *Valérie Champetier, Cédric Fischer*, Paris, La Documentation française, DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, 2015, 20 p., téléchargeable sur le site du DEPS.

Histoire de résidences, *Le Regardeur*, Art contemporain dans le Lot, n°15, Cahors, Département du Lot, 2014, 39 p., ISSN : 1777-8514.

Une étape décisive de la vie culturelle, Actes du colloque Jacques Duhamel du 9 octobre 2009, Besançon, Centre régional du livre de Franche-Comté, 2014, 158 p. ISBN : 978-2-913-474-20-8.

Main basse sur la culture. Argent, réseaux, pouvoir, *Michaël Moreau, Raphaël Porier*, Paris, La Découverte, 2014, 330 p., ISBN : 978-2-7071-7814-5, 19,50 €.

Identités numériques. Expressions et traçabilité, *Jean-Paul Fourmentraux* (dir.), Paris, CNRS Éditions, Les Essentiels d'Hermès, 2015, 240 p., ISBN : 978-2-271-08702-7, 8 €.

Opération culturelle et pouvoirs urbains. Instrumentalisation économique de la culture et luttes autour de Marseille-Provence Capitale européenne de la culture 2013, *Nicolas Maisetti*, Paris, L'Harmattan, 2014, 168 p., ISBN : 978-2-343-04931-1, 17 €.

Diversité culturelle à l'ère du numérique. Glossaire critique, Paris, Commission nationale française pour l'Unesco, La documentation Française, 2014, 332 p., ISBN : 978-2-11-009406-3, 19 €.

Le marketing territorial. Comment développer l'attractivité et l'hospitalité des territoires ?, *Camille Chamard* (dir.), Louvain-la-Neuve, Éditions De Boeck, 2014, 203 p., ISBN : 978-2-8041-8472-8, 30 €.

Scènes de la critique. *Emmanuel Wallon* (dir.), Paris, Actes Sud - Papiers, 2015, 189 p., ISBN : 978-2-330-03984-4, 14,80 €.

« **La recherche dans les écoles supérieures d'art** », *Culture et recherche*, n°130, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, Hiver 2014-2015, 103 p., ISSN : 0765-5991.

Un collège saisi par les arts. Essai sur une expérimentation de classe artistique, *Alain Kerlan, Françoise Carraud, Céline Choquet, Samia Langar*, Toulouse, 2015, Éditions de l'Attribut, 127 p., ISBN : 978-2-916002-31-6, 16 €.

La politique culturelle en France, *Xavier Greffe, Sylvie Pflieger*, 2^e édition, Paris, La Documentation française, 2015, 236 p., ISSN : 1763-6191, 24,50 €.

N° 46 AUTOMNE 2015

L'Observatoire

plus

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

SYNTHÈSES D'ÉTUDES

Pratiquer la musique dans Démos : un projet éducatif global ?

Synthèse de l'évaluation du Dispositif d'éducation musicale et orchestrale à vocation sociale porté par la Cité de la musique en Île-de-France, en Isère et dans le Soissonnais

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

Pratiquer la musique dans Démos : un projet éducatif global ?

Synthèse de l'évaluation du Dispositif d'éducation musicale
et orchestrale à vocation sociale porté par la Cité de la musique
en Île-de-France, en Isère et dans le Soissonnais

Cécile Martin

Permettre la découverte d'un patrimoine musical classique et de la pratique instrumentale en orchestre à des enfants de milieux populaires, utiliser cette activité comme support d'un accompagnement social plus large, profiter de ce cadre pour renouveler la pédagogie de l'enseignement musical, ou encore construire un modèle d'éducation par l'art destiné à la formation de l'individu et du citoyen... autant de facettes du projet Démos conçu et mis en œuvre par la Cité de la musique (aujourd'hui intégrée à la Philharmonie de Paris), qui vient de faire l'objet d'une évaluation globale dont les résultats sont présentés ici.

“Conjuguant des objectifs éducatifs larges et des objectifs de formation artistique, Démos développe une pédagogie novatrice et intensive combinée à un suivi social appuyé.”

Cette étude¹, menée en 2014-2015 par l'Observatoire des politiques culturelles, propose une immersion au cœur de Démos, dispositif expérimental qui fait bouger les lignes de plusieurs secteurs de l'action publique (éducation artistique et culturelle, enseignement artistique, travail social, etc.) et se situe au cœur des enjeux sociétaux actuels.

DES ATELIERS DE PRATIQUE INSTRUMENTALE À L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

Démos est un projet destiné à des enfants de 7 à 13 ans habitant des territoires défavorisés (quartiers relevant de la politique de la ville, territoires ruraux ou de montagne isolés, etc.) et qui ne disposent pas de ressources économiques, sociales ou culturelles suffisantes pour accéder à la pratique instrumentale et au patrimoine de la musique dite savante. Initié en 2010 en Île-de-France,

dans le cadre d'un partenariat entre la Cité de la musique et l'Association de prévention du site de la Villette, le projet Démos a été reconduit à l'automne 2012 pour une deuxième phase de trois ans, et s'est étendu à deux nouveaux territoires (l'Isère et le Soissonnais) grâce à l'implication des collectivités territoriales, touchant ainsi 800 enfants. Piloté par la Cité de la musique à partir d'une équipe nationale de 14 coordinateurs et référents, avec le relais des agences culturelles départementales² sur les territoires extra-franciliens, Démos est porté à l'échelle locale par des structures ayant une mission de développement social sur leur territoire (centres sociaux, maisons de quartier, services de prévention et de cohésion sociale, etc.). Le projet (entièrement gratuit pour les enfants participants) est soutenu par le ministère de la Culture et de la Communication, le ministère délégué à la Ville, les collectivités territoriales, les caisses d'allocations familiales et bénéficie d'un apport important en mécénat³.

Conjuguant des objectifs éducatifs larges et des objectifs de formation artistique, Démos développe une pédagogie novatrice et intensive combinée à un suivi social appuyé : chaque enfant suit jusqu'à quatre heures d'atelier collectif par semaine dans une structure sociale ou socio-éducative de proximité, et bénéficie du prêt d'un instrument pendant toute la durée de son parcours (généralement trois ans). Ces ateliers sont encadrés par des musiciens professionnels et des animateurs ou travailleurs sociaux qui allient leurs compétences pour former un encadrement éducatif complémentaire, et qui peuvent suivre des formations spécifiques proposées par la Cité de la musique. Les différents ateliers sont regroupés par territoire pour former des orchestres symphoniques d'une centaine d'enfants dirigés par des chefs professionnels.

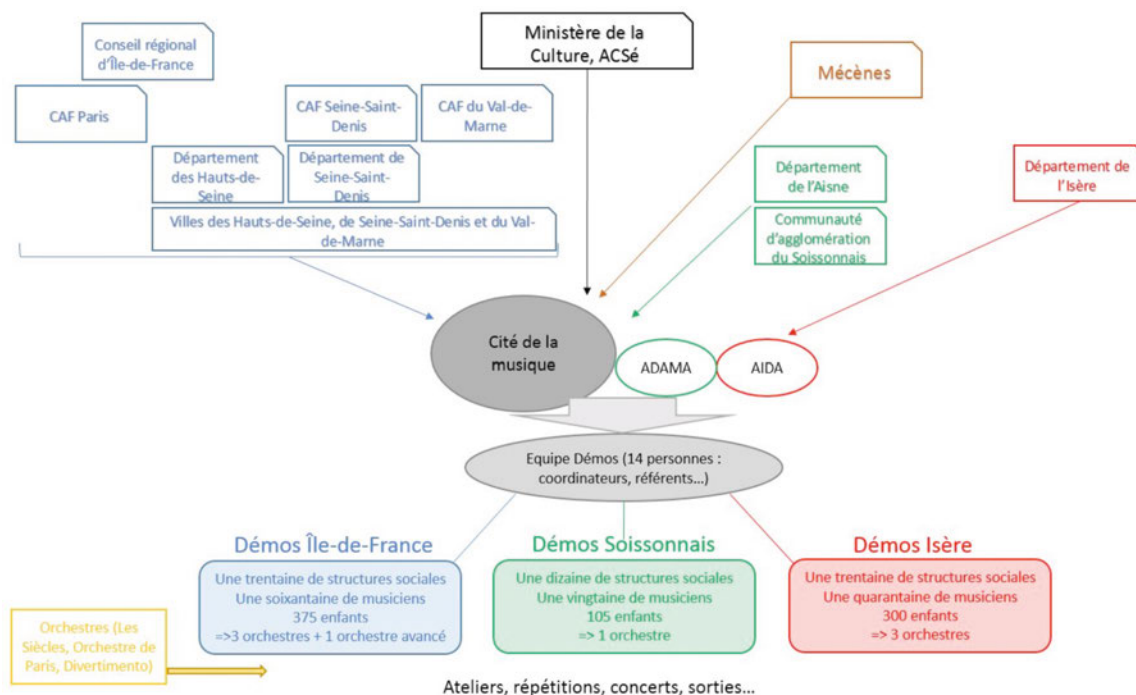


Schéma simplifié du fonctionnement de Démon (2^e phase) - OPC 2015

Ces orchestres répètent régulièrement dans le cadre de stages pendant les vacances scolaires et les week-ends, et se produisent chaque fin d'année à l'occasion de concerts publics dans des lieux prestigieux.

La deuxième phase du projet Démon s'est achevée à l'été 2015 par un rassemblement de tous les enfants pour deux concerts dans les nouveaux espaces de la Philharmonie de Paris, et un concert des orchestres isérois au théâtre antique de Vienne dans le cadre du Festival Berlioz. Enfin, une nouvelle phase se dessine à partir de la rentrée 2015 avec des perspectives de poursuite et de déploiement du projet sur de nouveaux territoires.

L'ÉVALUATION : UN PRINCIPE CONSTITUTIF DE L'EXPÉRIMENTATION

La nécessité de mener des évaluations a été posée d'emblée comme un principe fondateur de Démon, son caractère expérimental incitant à regarder de près les conditions de sa mise en œuvre, les effets produits à courts et moyens termes, ainsi que les enseignements qui

peuvent en être retirés dans les multiples domaines mis en jeu par ce dispositif. Différents supports et méthodes d'évaluation ont ainsi été installés, à la fois en interne (production de bilans aux différentes échelles du projet – groupe, commune, département –, manuel d'auto-évaluation à destination des enfants, ateliers d'« échanges de pratique », etc.) et en faisant appel à des regards extérieurs.

Après plusieurs enquêtes ciblées sur des aspects très précis du projet, la Cité de la musique a souhaité engager une évaluation globale centrée sur les dimensions novatrices et stratégiques de Démon, pour établir un diagnostic et mener une réflexion prospective. L'évaluation menée par l'OPC s'est organisée autour de deux axes principaux : d'une part une approche socio-politique des dynamiques institutionnelles et territoriales mises en jeu par le dispositif et, d'autre part, une analyse des modalités d'appropriation de Démon (et en particulier de ses principes pédagogiques) par les intervenants, les enfants et leurs familles. Enfin, l'évaluation s'achève par une analyse transversale des problématiques étudiées et

des différentes situations territoriales, afin de formuler des pistes pour la consolidation et le développement du projet dans les années à venir.

L'étude qui est présentée ici a été réalisée entre mai 2014 et juin 2015 en s'appuyant sur des approches méthodologiques complémentaires : travail documentaire, entretiens qualitatifs individuels ou en petits groupes avec 97 responsables et acteurs engagés sur le projet au niveau national et sur les 8 terrains sélectionnés pour l'enquête, entretiens en groupe avec 39 enfants ainsi qu'avec 7 parents⁴, observation de 37 « séquences » du dispositif (ateliers, répétitions, réunions, concerts, etc.), réunions de travail avec les porteurs du projet...

UN POSITIONNEMENT SINGULIER FONDÉ SUR LE PARTENARIAT

“Demos est le fruit d'une histoire institutionnelle, d'un savoir-faire et d'une expérience inédite forgée au sein de la Cité de la musique depuis le début des années 2000, ce qui confère au projet une place singulière dans le paysage de l'action culturelle et de l'éducation musicale.”

Le premier constat formulé dans le cadre de cette étude, est celui d'un positionnement très atypique qui cristallise les intérêts de partenaires et acteurs de différentes sphères. Demos est en effet le fruit d'une histoire institutionnelle, d'un savoir-faire et d'une expérience inédite forgée au sein de la Cité de la musique depuis le début des années 2000, ce qui confère au projet une place singulière dans le paysage de l'action culturelle et de l'éducation musicale. Les caractéristiques intrinsèques de Demos (que ce soit le parti-pris d'apprentissage instrumental par la pratique d'ensemble, la mobilisation de l'orchestre en tant qu'instrument collectif au service d'un projet musical et éducatif, le travail interculturel de rencontre entre des patrimoines musicaux de plusieurs cultures, ou encore l'appui marqué sur des structures du champ social) font également écho à un ensemble de réflexions sur l'évolution de l'enseignement musical et sur les outils de l'action sociale. Demos s'inscrit en outre dans un contexte de déploiement d'actions en faveur de la sensibilisation et de l'éducation aux arts et à la culture (champ réactivé par la réforme des rythmes scolaires) mais également d'expérimentations en matière d'innovation sociale, qui renforce la valeur du projet pour les partenaires et le place au cœur des enjeux de plusieurs filières professionnelles.

Par ailleurs, Demos est aujourd'hui bien reconnu et installé dans les territoires où il se déploie. L'enquête met en évidence une approche globalement très positive du projet par les différents partenaires impliqués (collectivités locales, CAF, mécènes, etc.) qui ont généralement su exploiter la plasticité du dispositif pour le valoriser dans les registres qui les intéressaient le plus : démocratisation de l'éducation musicale, structuration d'une offre socio-éducative territoriale, action sociale... Cette faculté d'accepter un certain degré de différenciation territoriale, qui s'est progressivement installée à la faveur du déploiement de Demos sur des territoires extra-franciliens, est essentielle au financement du projet et à son appropriation par les acteurs locaux. Elle tire également le dispositif vers des formes de modélisation et de labellisation qui seront des éléments déterminants pour son évolution dans les années à venir.

Néanmoins, l'implantation ultra-rapide de Demos sur certains territoires, ajoutée à une gouvernance locale du projet encore peu stabilisée, a provoqué des inquiétudes voire des mécontentements. Ils sont principalement liés au sentiment de certains partenaires ou opérateurs de ne pas avoir été suffisamment associés au pilotage du dispositif, et pour certains acteurs locaux d'avoir été tenus à l'écart du projet ou d'en subir les conséquences à travers de nouvelles répartitions budgétaires. Demos bénéficie en outre d'une forte médiatisation, impulsée et coordonnée à l'échelle nationale. Si elle est perçue de façon positive par les acteurs de la sphère sociale qui soulignent les bénéfices d'une mise en lumière de ce type de projet, cette dimension est souvent critiquée par d'autres acteurs qui déplorent la sur-médiatisation de Demos (et la mise en avant qui peut en être faite par les élus locaux) par rapport à leurs propres projets et au travail de fond que certains mènent depuis plusieurs années sur les mêmes territoires. Les modalités de gouvernance du projet, le rapprochement avec les établissements d'enseignement musical et le renforcement des passerelles déjà mises en place entre Demos et ces structures, l'aménagement des tarifs de l'enseignement spécialisé afin de faciliter l'intégration des enfants à l'issue de leur parcours dans Demos..., sont autant d'aspects qui doivent encore être explorés et consolidés pour lever les réticences et améliorer la pertinence du projet.

UN ÉCHAFAUDAGE COMPLEXE MAINTENU PAR UN PILOTAGE CENTRALISÉ

Une des forces principales de Démos réside dans sa capacité à agréger des objectifs différents voire contradictoires comme cela a été souligné plus haut. Cette pluralité de lectures possibles des finalités de l'apprentissage musical proposé par Démos selon la hiérarchisation qui peut être faite des objectifs du projet (démocratisation culturelle, formation musicale, travail social, approche éducative globale) permet à plusieurs catégories de professionnels de s'en emparer sans pour autant le dénaturer. Elle génère néanmoins ça et là des tensions entre partenaires et mériterait de ce fait d'être explicitée davantage. Le projet Démos apparaît ainsi comme un échafaudage complexe (d'objectifs, de partenaires institutionnels, de filières professionnelles, etc.) dont l'équilibre doit être constamment maintenu par une équipe de coordination centrale (territoriale, pédagogique, sociale) particulièrement solide et investie. Cette équipe porte en outre le « récit » qui permet aux différentes facettes de Démos de constituer un projet fédérateur. Ce rôle stratégique, qui n'est pas toujours perçu à sa juste mesure par les partenaires financiers, devra être formalisé de façon plus précise dans une perspective de pérennisation du projet.

Par ailleurs, la mise en œuvre de Démos sur des territoires de nature diverse, se traduit par la mobilisation de structures d'accueil très différentes (centres sociaux, structures d'éducation populaire, MJC, centres de loisirs, etc.). Cette hétérogénéité se retrouve au niveau des intervenants « sociaux » mobilisés pour l'encadrement des groupes d'enfants qui peuvent être, selon les cas, des animateurs ou des éducateurs aux compétences variées et dont les rôles diffèrent d'un atelier à l'autre. L'absence de financement spécifique au projet pour ces personnels accroît également les disparités entre structures. Il y a là une dimension qui mériterait d'être repensée pour les années à venir.

Enfin, la diversité des structures porteuses influe sur le type d'enfants bénéficiaires du projet. Le recrutement des enfants fait en effet l'objet d'une approche empirique, directement liée aux configurations locales et aux partenaires associés au repérage des enfants (direction de la structure, coordinateurs de Démos, services sociaux, écoles, etc.). Si les enfants appartiennent très majoritairement aux catégories populaires dans toute leur diversité, la notion de

mixité sociale souvent évoquée par les porteurs de Démos (et qui est également un des points forts du projet) n'est de ce fait pas véritablement maîtrisée (même si les bilans internes montrent qu'elle existe de fait).

UN ESPRIT DE LABORATOIRE PÉDAGOGIQUE

Le deuxième axe de l'évaluation présentée ici portait sur l'appropriation du dispositif par ses protagonistes (en particulier les intervenants musicaux) et ses bénéficiaires (les enfants et leurs familles). L'étude souligne à ce propos la mobilisation, dans le cadre de Démos, de principes pédagogiques très spécifiques et encore peu répandus dans les structures d'enseignement artistique : apprentissage collectif de l'instrument en groupe d'une quinzaine d'enfants maximum et sans formation musicale ou solfège préalable, transmission orale privilégiée dans un premier temps, pratique en orchestre dès les premiers mois d'apprentissage grâce à des arrangements spécifiques permettant d'aborder immédiatement de grandes œuvres du répertoire classique ou des musiques du monde... Ces principes sont formalisés dans un « cahier des charges » assez souple dont la mise en œuvre repose principalement sur la capacité d'initiative et d'innovation des intervenants eux-mêmes dans un esprit de laboratoire alimenté en permanence.

La pédagogie Démos est portée par des musiciens aux profils variés (musiciens d'orchestre, enseignants de conservatoire, dumistes, etc.) qui apportent au projet leurs compétences et expériences antérieures. Ceci contribue à la qualité et à la pluralité du déroulement des ateliers, même si certains musiciens ont le sentiment d'être « livrés à eux-mêmes » et confrontés à des objectifs de résultats (le concert final) sans forcément posséder les outils pour y parvenir. La question de la discipline, de l'assiduité et de la gestion d'un groupe d'enfants qu'ils qualifient souvent de « difficiles », constitue selon eux la partie la plus compliquée et souvent la plus nouvelle de leur travail.

L'enquête fait également ressortir la forte motivation des musiciens intervenants pour les aspects innovants de la pédagogie proposée, en particulier la dimension collective de l'apprentissage de la musique qu'ils perçoivent

« Cette pluralité de lectures possibles des finalités de l'apprentissage musical proposé par Démos selon la hiérarchisation qui peut être faite des objectifs du projet [...] permet à plusieurs catégories de professionnels de s'en emparer sans pour autant le dénaturer. »

comme un vrai atout pour la motivation des élèves et dont ils soulignent les bénéfices en termes d'apprentissage (développement de qualités d'écoute par exemple). Cette approche, combinée à la localisation des ateliers dans des structures de proximité, leur apparaît comme une réelle possibilité de démocratisation de l'accès à la pratique musicale classique. La question de la transmission orale de la musique, autre point phare de la pédagogie proposée par le dispositif, semble en revanche adoptée de façon beaucoup plus contrastée par les intervenants musicaux.

“L'enquête fait ressortir la forte motivation des musiciens intervenants pour les aspects innovants de la pédagogie proposée, en particulier la dimension collective de l'apprentissage de la musique qu'ils perçoivent comme un vrai atout pour la motivation des élèves”

Les témoignages des enfants rencontrés dans le cadre de l'enquête font écho à ceux des musiciens. Les enfants apprécient l'apprentissage en groupe, d'autant plus qu'il leur permet de vivre de nombreux moments de sociabilité (goûters, etc.) volontiers cités comme leurs « moments préférés » dans Démos. Si la lecture des partitions reste un exercice difficile pour la plupart d'entre eux, l'apprentissage par cœur des morceaux ne leur pose pas de problème (cela représente même selon eux le principal travail à réaliser en dehors de l'atelier). Les enfants apprécient également les jeux musicaux et les morceaux appris de façon autonome dans le cadre de l'atelier (souvent des airs populaires ou des musiques de films) qui leur sont parfois plus familiers que les morceaux d'orchestre, et surtout qui permettent de partager un plaisir musical immédiat.

UN CO-PORTAGE INÉDIT PAR DES INTERVENANTS ARTISTIQUES ET SOCIAUX

Le principe d'une animation d'ateliers à trois intervenants (deux musiciens et un animateur) est une configuration inhabituelle dans l'action culturelle, qui constitue une des forces et des singularités du projet Démos. L'enquête montre des interactions très différentes d'un trinôme à l'autre, en fonction notamment du profil de l'animateur ou encadrant « social », mais également des parcours des musiciens intervenants et de la composition du groupe d'enfants. L'enquête souligne cependant le faible cadrage par le dispositif du rôle des animateurs au sein des ateliers, voire la confusion de ce rôle avec celui d'un travailleur social. Ce point faible du projet se répercute sur les structures porteuses qui ne comprennent pas toujours à

l'avance le degré d'investissement qu'implique l'accueil d'un groupe Démos. Les dimensions éducatives au sens large et d'accompagnement social portées par le dispositif sont de ce fait plus ou moins affirmées selon les groupes : au centre des efforts de l'ensemble des intervenants dans certains cas, plus marginales dans d'autres.

Le prolongement de Démos par un travail d'accompagnement des familles, réalisé par certaines structures d'accueil, est cité par plusieurs catégories d'acteurs comme l'une des dimensions les plus intéressantes du projet lorsqu'il peut être mis en œuvre. L'enquête montre également la satisfaction des familles vis-à-vis du dispositif : possibilité d'accès à une pratique de loisirs pour les enfants, intégration dans un réseau de sociabilité pour les parents (essentiellement les mères), reconnaissance symbolique pour tous... La dimension d'apprentissage musical n'est pas toujours mise en avant de façon prioritaire (en tout cas pas par les familles qui ont pu être rencontrées dans le cadre de l'enquête), de même que le lien entre cet apprentissage et des objectifs scolaires. Ceci, combiné à un fréquent sentiment d'incompétence des parents vis-à-vis de la pratique musicale, se traduit par un plus fort investissement des familles dans les activités « périphériques » du dispositif (co-voiturage, cuisine lors des regroupements, etc.), que dans le suivi de la pratique instrumentale de leurs enfants ou dans l'échange avec les intervenants musicaux.

DE L'EXPÉRIMENTATION À LA CAPITALISATION

Le positionnement en tant que dispositif expérimental, l'engagement de différentes démarches d'évaluation formelles et informelles, la structuration autour d'un axe vertébral de coordinateurs et référents territoriaux/sociaux/pédagogiques à même d'observer, d'analyser, de porter un regard d'expert et de réinjecter dans le projet quasi « en temps réel » les résultats de cette expertise... Tout cela a permis de faire évoluer le projet et d'accumuler un matériau considérable sur les différents terrains et sur des thématiques très diverses. Même si ce matériau est encore peu exploité pour l'instant (la capitalisation repose principalement sur des échanges individuels et informels), cet aspect est à souligner car il existe peu de dispositifs dans le champ de l'action culturelle qui bénéficient de cette capacité structurelle d'analyse et d'auto-analyse. La formalisation de ces acquis semble néanmoins être aujourd'hui une étape

importante pour faciliter l'intégration de nouveaux acteurs dans le dispositif (partenaires publics et privés, structures d'accueil des groupes, intervenants musicaux et sociaux, etc.), et également pour alimenter la réflexion dans des cercles professionnels beaucoup plus larges.

CONCLUSION PROSPECTIVE : VERS LA STRUCTURATION D'UN PÔLE RESSOURCE ET LA CONSTRUCTION D'UNE STRATÉGIE DE LABELLISATION

Dans le contexte actuel (crise sociétale, contraction des budgets publics, réformes territoriale et scolaire, etc.), alors que des risques pèsent sur de nombreux projets artistiques et culturels et que ces secteurs semblent paradoxalement moins présents dans les objectifs mis en avant par les responsables politiques, l'existence de projets tel que Démos revêt une importance capitale. Trop rares sont en effet les programmes ambitieux et exigeants qui croisent à la fois les enjeux éducatifs et sociaux et qui prennent à bras le corps la question de la démocratisation culturelle et de la rencontre entre des populations d'origines diverses dans une perspective de bien vivre ensemble.

Au terme de six années d'expérimentation, les différentes évaluations réalisées – et en particulier la présente enquête – montrent que le projet Démos a fait la preuve de son originalité et de sa pertinence. Ce constat est corroboré par la volonté des partenaires de la Philharmonie de Paris de poursuivre l'expérience, ainsi que par l'arrivée récente de nouveaux mécènes intéressés par le dispositif et par les sollicitations de nombreux acteurs (orchestres de villes ou de régions, structures sociales ou d'éducation populaire, etc.) et territoires pour intégrer le projet. C'est donc dans cet esprit de consolidation et d'ouverture que le rapport d'évaluation s'achève. Le dernier chapitre présente ainsi un ensemble de propositions visant à stabiliser et structurer le dispositif pour les années à venir, tant du point de vue du projet lui-même que de son articulation avec

son environnement (structures porteuses, établissements d'enseignement artistique, projets d'éducation artistique et culturelle présents sur les territoires concernés, etc.). Ces propositions sont organisées autour des quatre points d'entrée suivants :

- ▶ le renforcement du positionnement de Démos (réaffirmation des objectifs prioritaires, précision des dimensions expérimentales du projet, adaptation du « récit » à la maturité du projet) ;
- ▶ la création d'un pôle ressource au sein de la Philharmonie de Paris pour les professionnels (mise à disposition de la réflexion et du matériel pédagogique Démos, développement de la formation et du conseil, animation de la réflexion sur l'évolution de l'enseignement musical) ;
- ▶ la mise en place d'une stratégie de labellisation de démarches portées, sur les territoires, par des structures plus autonomes (formalisation des conditions d'accueil de Démos sur un territoire, création d'un fonds de dotation pour les besoins spécifiques de certains territoires et l'innovation, amélioration des conventionnements et de la gouvernance locale du projet, réflexion sur l'alternance entre logique de projet et ancrage territorial) ;
- ▶ le management interne et l'évaluation (rappel et valorisation des missions de l'équipe Démos, renforcement de l'accompagnement des nouveaux intervenants sur les territoires, mobilisation des outils de pilotage et d'évaluation du projet).

Ces propositions devraient contribuer à accompagner Démos dans son évolution, à savoir le passage d'un statut de projet expérimental à celui de dispositif pérenne inscrit dans une diversité géographique et partenariale plus vaste, sans pour autant qu'il perde sa nature, sa force et son esprit d'innovation.

“L'enquête montre également la satisfaction des familles vis-à-vis du dispositif : possibilité d'accès à une pratique de loisirs pour les enfants, intégration dans un réseau de sociabilité pour les parents (essentiellement les mères), reconnaissance symbolique pour tous...”

Cécile Martin,

Directrice des études, Observatoire des politiques culturelles

Pratiquer la musique dans Démos : un projet éducatif global ?

NOTES

1- *Pratiquer la musique dans Démos : un projet éducatif global ?* étude commanditée par la Cité de la musique, les collectivités (en particulier le Département de l'Isère) et mécènes partenaires, pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles, et réalisée par Rémi Deslyper (Université Lyon 2), Florence Eloy (Université Paris 8), Vincent Guillon et Cécile Martin (Observatoire des politiques culturelles).

2- Agence iséroise de diffusion artistique (AIDA), Association pour le développement des activités musicales de l'Aisne (ADAMA).

3- En particulier : Mécénat Musical Société Générale, les Fondations d'entreprise SNCF et EDF, EHA Foundation, les Amis de la Cité de la musique/salle Pleyel, la Fondation de France, la Fondation Carasso, etc.

4- Le faible nombre d'entretiens réalisés avec des parents s'explique par les difficultés de contact avec les familles et leurs fréquents refus de participer à un entretien. Des parents ont néanmoins pu être abordés de façon plus informelle lors des différents temps d'observation du dispositif.

vient de paraître

Élargir la participation à la vie culturelle : expériences françaises et étrangères

Une étude pilotée par l'OPC

Lionel Arnaud, Vincent Guillon, Cécile Martin (dir.), Editions de l'OPC, octobre 2015, disponible en téléchargement www.observatoire-culture.net

La question de l'accès et du rapport des populations à l'art et à la culture est une problématique récurrente dans les préoccupations des responsables politiques et des professionnels des secteurs culturels, de l'éducation et de l'action sociale. Fondée sur des enjeux étroitement liés aux questions d'insertion sociale et de citoyenneté, la problématique de l'accès à l'art et à la culture recoupe un ensemble de notions complexes aux sens variables (démocratisation de la culture, démocratie culturelle, égalité d'accès à la culture, médiation, élargissement des publics, actions en faveur des publics spécifiques, diversité et droits culturels, pratiques artistiques et participation des habitants à la vie culturelle, etc.). Elle transcende ainsi la question des publics, des pratiques, des politiques d'offre et d'équipements.

Pour alimenter la réflexion des pouvoirs publics sur ces thématiques, le Commissariat Général à la Stratégie et à la Prospective (CGSP) – organisme rattaché au Premier Ministre, devenu en 2014 France stratégie – a demandé à l'Observatoire des politiques culturelles de mener une étude sur l'identification et l'analyse d'initiatives réussies en matière de développement de l'accès à la culture en France et à l'étranger.

L'étude a analysé des expériences innovantes d'accès et de participation à la vie artistique et culturelle conduites par divers types d'acteurs ainsi que de politiques qui tendent à resorber les inégalités d'accès à la culture (nouveaux équipements, actions « hors les murs » ou liées à des collectifs d'artistes, dispositifs d'éducation artistique et culturelle, etc.). Elle a visé à mettre en exergue les dispositifs et les stratégies mobilisés dans une vingtaine d'initiatives repérées en France et à l'étranger, pour alimenter en pistes opérationnelles et en « bonnes pratiques » les politiques en matière de démocratisation de la culture à l'échelle des territoires.

Cette étude a été pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles. Elle a été conduite par une équipe de recherche pluridisciplinaire constituée autour de Lionel Arnaud, professeur de sociologie à l'université de Paul Sabatier de Toulouse, Vincent Guillon, docteur en science politique et chercheur associé au laboratoire PACTE-CNRS Grenoble, Cécile Martin, directrice des études à l'Observatoire des politiques culturelles, et réalisée avec 13 autres contributeurs (Charles Ambrosino, Jordi Baltà, Anne Gonon, Aurélie Guineberteau, Pierre Le Quéau, Per Mangset, Flaminia Paddeu, Nadège Pandraud, Samuel Périgois, Thomas Perrin, Jean-Pierre Saez, Mariette Sibertin-Blanc, Nur Yasemin Ural).

Vers des compétences culturelles pour la Communauté d'agglomération du Pays Voironnais

Une étude pilotée par l'OPC

Philippe Teillet, Baptiste Fuchs, Jean-Pierre Saez, Cécile Martin, Samuel Périgois, Éditions de l'OPC, juin 2015, disponible en téléchargement www.observatoire-culture.net

La Communauté d'agglomération du Pays Voironnais, bassin de vie de 34 communes et près de 94 000 habitants situé en Isère, a engagé une réflexion sur la place de la culture dans l'intercommunalité. Dans cette perspective, elle a confié à l'Observatoire des politiques culturelles une mission d'accompagnement visant à établir un diagnostic synthétique du territoire en matière culturelle ainsi qu'à identifier des orientations et des scénarios dans l'hypothèse d'une future prise de compétence culturelle par la Communauté d'agglomération du Pays Voironnais.

Un des enjeux a consisté à formaliser et à mieux structurer les actions menées par la CAPV en faveur de la vie artistique et culturelle. L'étude a examiné notamment les ressources dont dispose le territoire, les modalités de coopération des acteurs artistiques et culturels, les liens avec d'autres secteurs (économie, aménagement, tourisme, etc.) et les attentes des acteurs du territoire en matière culturelle. Elle a visé également à définir une stratégie de développement partagée entre la CAPV et les collectivités territoriales, à partir de différentes hypothèses et au regard des enjeux spécifiques de ce territoire.

Cette mission – menée au premier trimestre 2014 – a été pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles et réalisée par Philippe Teillet, maître de conférences à l'IEP de Grenoble, et Baptiste Fuchs, consultant, avec les contributions de Jean-Pierre Saez, directeur de l'OPC, Cécile Martin, directrice des études, et Samuel Périgois, chargé de recherche à l'OPC.



I'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

- N°45** L'Inventaire général du patrimoine culturel : bilan d'une décentralisation. *hiver 2014-2015*
- N°44** Vie et statuts de l'artiste. *été 2014*
- HORS SÉRIE **N°5** La politique culturelle universitaire en question(s). *été 2014*
- N°43** Décentralisation et culture : vers un grand chambardement ? *hiver 2013*
- N°42** Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable. *été 2013*
- N°41** Art, culture et philosophie : matière à penser. *hiver 2012-2013*
- N°40** La participation des habitants à la vie artistique et culturelle. *été 2012*
- N°39** Multidisciplinarité, interdisciplinarité, indisciplinarité.
Comment comprendre les tendances actuelles des arts ? *hiver 2011-2012*
- HORS SÉRIE **N°4** Politiques publiques, culture et territoires : quels nouveaux enjeux ? *juillet 2011*
- N°38** Ce que disent les artistes *hiver 2011*
- N°37** L'ère numérique : un nouvel âge pour le développement culturel territorial *hiver 2010*
- HORS SÉRIE **N°3** Art, culture et société de la connaissance *septembre 2010*
- N°36** La ville créative : concept marketing ou utopie mobilisatrice ? *hiver 2009-2010*
- N°35** Les rapports public/privé dans la culture ? *juillet 2009*
- HORS SÉRIE **N°2** Cinéma et audiovisuel : action publique et territoires *hiver 2009*
- N°34** Comment les métropoles font-elles vivre la culture ? *hiver 2008*
- HORS SÉRIE **N°1** Premières assises nationales des directeurs des affaires culturelles des collectivités territoriales – les actes *hiver 2008*
- N°33** La culture populaire : fin d'une histoire ? *printemps 2008*
- N°31** Éducation artistique et culturelle : perspectives internationales *hiver 2007*
- N°30** Les défis de la diversité culturelle – 2^e partie *hiver 2006*
- N°29** Les défis de la diversité culturelle – 1^{re} partie *hiver 2006*
- N°28** Compétences et modes d'action de l'État et des collectivités territoriales en matière culturelle *hiver 2005*
- N°27** Décentralisation culturelle : nouvelle étape *hiver 2005*
- N°26** Ce que les artistes font à la ville *hiver 2004*
- N°25** Les politiques culturelles au tournant *hiver 2003-2004*
- N°24** Cultures d'Outre-mer : regards croisés *hiver 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*

L'Observatoire des politiques culturelles (OPC) est un organisme national, conventionné avec le Ministère de la Culture et de la Communication. Il bénéficie également du soutien de la Région Rhône-Alpes, du Département de l'Isère, de la Ville de Grenoble, de l'Université Pierre Mendès France et de l'IEP de Grenoble. Son projet se situe à l'articulation des enjeux artistiques et culturels et des politiques publiques territoriales, du local à l'international. Il accompagne les services de l'État, les collectivités territoriales – élus, responsables de services et d'équipements –, les acteurs artistiques et culturels dans la réflexion sur les politiques culturelles territoriales et leur mise en œuvre. Son positionnement singulier entre le monde de la recherche, de l'art et de la culture et des collectivités publiques lui permet d'être un interlocuteur pertinent pour éclairer la réflexion, suivre et impulser les innovations et le développement de l'action publique. À la fois force de proposition et d'analyse, l'OPC a acquis depuis sa création, en 1989, une expérience significative des politiques territoriales en Europe comme en région.

I'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

1, rue du Vieux-Temple 38 000 Grenoble
Tél. : +33 (0)4 76 44 33 26
Fax : +33 (0)4 76 44 95 00

Courriel : contact@observatoire-culture.net
Site : www.observatoire-culture.net

Président de l'association : Michel Fontès

Directeur de la publication : Jean-Pierre Saez

Rédactrice en chef : Lisa Pignot

Secrétariat : Hélène Monin, Samia Hamouda, Sylvie Lamy

Comité de rédaction : Pascale Ancel / Karine Ballon / Françoise Benhamou / Luis Bonet / Marie-Christine Bordeaux / Biserka Cvjeticanin / François Deschamps / Aurélie Doulmet / Michèle Ferrier-Barbut / Vincent Guillon / Bertrand Legendre / Cécile Martin / Raymonde Moulin / Philippe Mouillon / Bruno Péquignot / Élisabeth Renau / Ferdinand Richard / Guy Saez / Philippe Teillet / Emmanuel Wallon.

Iconographie de couverture : © Laura Moustacakis

Conception graphique : pixelis-corporate.fr

Relecture et mise en page : Cnossos

Secrétariat de rédaction : Lisa Pignot, Aurélie Doulmet

Fabrication : Imprimerie du Pont de Claix

Tél. : 04 76 40 90 38

N°ISSN : 1165-2675

Dépôt légal, 4^e trimestre 2015

Ont collaboré à ce numéro : Gustave Akakpo, Lionel Arnaud, Karine Ballon, Jacques Barou, Olivier Bianchi, Cécile Bonthonneau, Bertrand Collette, Aurélie Doulmet, Jeanne Drouet, Cécile El Medhi, Michèle Ferrier-Barbut, François Fogel, Vanessa Gaunel, Babette Gatt, Sylvia Girel, Isabelle Hervouët, Alice-Anne Jeandel, Geneviève Lefaure, Maude Léonard-Vincent, Pierre Le Quéau, Olivier Letellier, Cécile Martin, Hélène Monin, Nathalie Montoya, Sylvie Octobre, Samuel Périgois, Lisa Pignot, Cyrille Planson, Elisabeth Renau, Guy Saez, Jean-Pierre Saez, Wolfgang Schneider, Maïa Sert, Joël Simon, Agnès Tricoire, Grégory Vandaële, Anne-Lise Vinciguerra, Kay Wuschek

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.



autre théâtre jeune public Joël Simon / Repenser le rôle et la place de la culture dans les quartiers populaires : le projet *Expéditions* à Rennes, Tarragone et Varsovie Lionel Arnaud / Un laboratoire de territoires créatifs pour la jeunesse : *La Fabrique de Dépaysement* Maïa Sert / L'éducation artistique et culturelle, mesure de la place de l'enfant dans les sociétés Wolfgang Schneider / « L'Allemagne est passée du modèle multiculturel à celui de l'interculturalité » Kay Wuschek / Exil et migrations à travers la création Vanessa Gaunel / Que nous faut-il imaginer et expérimenter dans la sphère jeune public en Afrique ? Gustave Akakpo / Marseille / Le Caire : le Ping Pong de Skappa ! & associés Isabelle Hervouët / La WebTV des jeunes de la Cité de Dieu à Rio de Janeiro Pierre Le Quéau / Penser un projet artistique avec les enfants et les artistes : nouvelle gouvernance Grégory Vandaële / *La Belle Saison* : et maintenant ? Geneviève Lefaire, Cyrille Planson / L'éducation artistique ou l'Eldorado des politiques culturelles Nathalie Montoya / Quels univers culturels pour les « digital natives » ? Jeanne Drouet / le rôle de l'insécurité culturelle dans le malaise identitaire français Jacques Barou / La culture au prisme du genre Cécile Bonthonneau / Quels liens entre musique et territoire ? Guy Saez / Pratiquer la musique dans *Démos* : un projet éducatif global ? Cécile Martin



© Laura Moustacakis

22 €

N° 46 AUTOMNE 2015

Observatoire des politiques culturelles
1, rue du Vieux Temple, 38000 Grenoble
contact@observatoire-culture.net
Tél. +33 (0)4 76 44 33 26
Fax +33 (0)4 76 44 95 00
www.observatoire-culture.net

Ce numéro de l'Observatoire a reçu le soutien de l'ASSITEJ France

