

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL


FRANCE STRATÉGIE
ÉVALUER. ANTICIPER. DÉBATTRE. PROPOSER.

Rapport d'étude

2015

Élargir la participation à la vie culturelle :

Expériences françaises et étrangères



Lionel Arnaud, Vincent Guillon, Cécile Martin

Avec les contributions de : Charles Ambrosino, Jordi Baltà,
Aurélié Guineberteau, Anne Gonon, Pierre Le Quéau, Per Mangset,
Flaminia Paddeu, Nadège Pandraud, Samuel Périgois, Thomas Perrin,
Jean-Pierre Saez, Mariette Sibertin-Blanc, Nur Yasemin Ural

Élargir la participation à la vie culturelle : expériences françaises et étrangères

Pilotage de l'étude

Observatoire des politiques culturelles

Commanditaire

France Stratégie (anciennement Commissariat général à la stratégie et à la prospective)

Réalisation

[Lionel Arnaud](#), professeur de sociologie à l'Université Paul Sabatier de Toulouse

[Vincent Guillon](#), politologue et chercheur associé au laboratoire PACTE-CNRS Grenoble

[Cécile Martin](#), direction des études et coordination scientifique, Observatoire des politiques culturelles

Avec les contributions de :

[Charles Ambrosino](#), Université Pierre-Mendès-France, PACTE-IUG Grenoble

[Jordi Baltà](#) et [Aurélié Guineberteau](#), Fondation Interarts, Espagne

[Anne Gonon](#), Hors Les Murs

[Pierre Le Quéau](#), Université Pierre-Mendès-France, Grenoble

[Per Mangset](#), École Universitaire Telemark, Norvège

[Flaminia Paddeu](#), Université Paris IV-Sorbonne

[Nadège Pandraud](#), Lames Aix-Marseille Université

[Samuel Périgois](#), Observatoire des politiques culturelles

[Thomas Perrin](#), Université Lille 1

[Jean-Pierre Saez](#), Observatoire des politiques culturelles

[Mariette Sibertin-Blanc](#), Université Toulouse Le Mirail

[Nur Yasemin Ural](#), CADIS/EHESS Paris

Étude restituée en mars 2014

Une étude pilotée par

l'Observatoire des politiques
culturelles

Directeur :
[Jean-Pierre Saez](#)

Directrice des études :
[Cécile Martin](#)

Chargé de recherche :
[Samuel Périgois](#)

Responsable des publications :
[Lisa Pignot](#)

Date de publication :

Juillet 2015

Remerciements

L'Observatoire des politiques
culturelles tient à remercier Delphine
Chauffaut, Marie-Cécile Naves,
Mathilde Reynaudi du CGSP, Olivier
Donnat du ministère de la Culture
et de la Communication, ainsi que
l'ensemble des personnes interro-
gées dans le cadre de cette étude.

Photo de couverture

The Dotty Wotty House
© Heidelberg Project

Observatoire des politiques culturelles

1, rue du Vieux Temple
38000 Grenoble

Tel : 33 (0)4 76 44 33 26

Fax : 33 (0)4 76 44 95 00

Site Internet :

www.observatoire-culture.net

Sommaire

Préface	7
Introduction	9
01. Contexte et enjeux de l'étude	9
02. Cadrage théorique de l'enquête : l'action artistique et culturelle au prisme de ses dispositifs	13
03. Méthodologie de l'enquête de terrain	15
#01	
Les multiples grammaires de l'accès à la culture : de la démocratisation à la participation	19
01. La démocratisation culturelle et ses instruments	20
02. De la démocratie culturelle au développement culturel durable : tours et détours de la participation culturelle	25
#02	
Vingt expériences innovantes et territorialisées en matière de développement de l'accès à la culture	33
01. <i>Le Passeport pour l'art</i> à Toulouse. Un programme en faveur de la généralisation de l'éducation artistique et culturelle dans toutes les écoles de la ville	34
02. <i>Le Cartable culturel</i> , un programme ambitieux d'accès à la culture dans les écoles norvégiennes	40
03. La musique classique pour tous : le projet Démos coordonné par la Cité de la musique, à partir de l'expérience d'un groupe d'Île-de-France	45
04. Une action culturelle par le bas : le collectif Tanbo Bô Kannal (Fort-de-France)	50
05. Un théâtre post-migrant : le Ballhaus Naunynstraße (Berlin, Allemagne)	55
06. L'exposition <i>Un air d'Italie</i> , la présence des Italiens en Isère : un exemple de muséographie participative au Musée dauphinois (Isère)	59
07. City Lore (New York, États-Unis) ou la poésie orale populaire comme outil artistique multiculturel et participatif	65
08. Les <i>Points de culture</i> et le <i>Jardim Miriam Arte Club</i> à São Paulo	70
09. <i>L'Alimentation générale culturelle</i> du TéAT'ÉPROUVÈTe en Nivernais Morvan : un dispositif itinérant inspiré du commerce ambulant	75
10. Le festival Excentrique en région Centre, une action culturelle à l'épreuve du contexte	80
11. Idensitat (Catalogne) : création artistique, participation citoyenne et territoires	87
12. La Condition publique à Roubaix : un potentiel unique à réenchanter	91
13. La bibliothèque à l'âge de l'industrie des loisirs : l'exemple des Idea Stores (Londres, Grande-Bretagne)	97
14. Zinc, un medialab à Marseille	102
15. <i>98lab</i> : recherche, production culturelle et éducation élargie à travers les nouveaux médias (Séville)	109
16. Une télévision en ligne créée par des jeunes de la Cité de Dieu à Rio de Janeiro	113
17. Les retransmissions au cinéma des spectacles de l'Opéra de Paris : un nouvel horizon de la démocratisation culturelle ?	117
18. L'action culturelle est-elle soluble dans les industries culturelles ? Les soirées Yellow Lounge (Paris, Berlin)	121
19. Le projet <i>Expéditions</i> (Rennes, Tarragone, Varsovie) : à la recherche des cultures urbaines	123
20. Le Heidelberg Project (Detroit, États-Unis) ou l'art du rebut au cœur d'un quartier défavorisé	127

#03

Une multiplicité de « points d'accès » :

l'action culturelle comme réinvention permanente

135

01. La « dénationalisation » de l'action culturelle	137
02. Une multiplicité d'outils et de configurations spatiales au service d'une action culturelle décloisonnée	138
03. Mobiliser et impliquer les publics : entre idéal participatif et pratiques de convivialité	143
04. Réception et évaluation des projets	146

#04

Bilan et propositions prospectives

149

01. Une action culturelle contextualisée	150
02. Penser la dimension formatrice de l'action culturelle	155
03. Quelles implications pour les politiques publiques ?	159

Annexe #01.

Repères bibliographiques

167

Préface

Comment participe-t-on à la vie artistique et culturelle en France et ailleurs dans le monde ? Comment favorise-t-on l'accès à l'offre culturelle et son élargissement ? C'est ce questionnement qui est au cœur du présent rapport commandité par le Commissariat général à la stratégie et à la prospective (devenu France Stratégie courant 2014)¹ à l'Observatoire des politiques culturelles. L'idée qui préside à ces interrogations était de rendre compte de démarches développées en France ainsi que dans un certain nombre d'autres pays. Au total, après une première phase de repérage, une vingtaine d'études de cas répertoriées dans 7 pays différents d'Europe et d'Amérique sont ici traitées. Mais comment pourraient-elles rendre compte de la diversité des approches déployées dans des contextes nationaux, économiques, culturels tellement variés ? L'ambition de cette enquête n'est pas de donner à voir de manière exhaustive toutes les manières de travailler la question de la participation à la vie culturelle et les études de cas choisies sont forcément limitatives par rapport à la richesse des actions pouvant être mises en œuvre sous des cieux les plus divers. Cependant, à travers cette investigation impressionniste, ce rapport met l'accent sur des démarches qui se veulent plutôt innovantes ou expérimentales en la matière et qui jusqu'ici ont été peu étudiées. Il ne s'agissait pas, ce faisant, de les opposer à d'autres types d'action culturelle considérés comme étant plus connus ou plus classiques, mais d'enrichir la palette de l'observation des dispositifs et stratégies participant à la diversification des formes d'action artistique et culturelle portées par un souci que l'on pourrait qualifier de démocratique.

Participer à la vie artistique et culturelle : cette formulation s'inscrit dans une histoire marquée par de vifs débats conceptuels et idéologiques. La notion de participation est moins limitative que celle d'« accès à la culture », qui présuppose une séparation nette entre une offre et un public, une conception surplombante de la culture par rapport à ses usagers. Avec la mise en avant du principe de participation, l'objectif est de recourir à un langage qui prenne en compte publics et population et permette de décrire de manière dynamique la pluralité des modalités relationnelles que l'on entretient avec les arts et la culture. On peut remarquer que le vocabulaire de la participation – déjà présent dans la boîte à outils des théoriciens du « développement culturel » dans les années 70 – est devenu, à l'échelle internationale

également, une notion de référence dans le dernier quart de siècle. On pourrait toutefois ajouter que si elle recèle d'indéniables qualités descriptives, elle manque toutefois d'assise théorique.

L'histoire des politiques culturelles contemporaines en France, mais aussi dans d'autres pays notamment européens est ainsi jalonnée par des batailles d'idées dont on peut suivre la trace à travers la mise en avant de notions qui, chacune, connaît son moment de gloire dans le débat public. Parmi elles, la « démocratisation culturelle » occupe une place de choix. Elle constitue le paradigme historique de référence autour duquel se sont pensées, organisées les politiques culturelles contemporaines à partir des années soixante. Mais si la démocratisation enregistre des succès sur le terrain, notamment grâce à la politique d'aménagement du territoire en matière culturelle, à l'augmentation de la fréquentation des lieux d'art et de culture, au développement de stratégies de médiation, elle connaît aussi des limites du point de vue de la conquête de publics socialement défavorisés et se voit contestée par d'autres philosophies d'action dans la mesure où elle n'embrasse pas l'ensemble des interactions possibles ou à rechercher entre démocratie et culture. Pour les tenants de l'idée de « démocratie culturelle », la démocratisation culturelle repose sur une conception universelle et légitime de la culture qui ne permettrait pas d'intégrer l'expérience ou les compétences culturelles des habitants.

À partir des années 90, surgit, soit à la faveur de débats de portée mondiale liés soit aux discussions sur les accords commerciaux du GATT, soit au besoin de reconnaissance de nouvelles aires de référence culturelles dans le contexte de la mondialisation et du post-colonialisme, d'autres notions comme celle de diversité culturelle et d'interculturalité. Dans le courant des années 2000, c'est l'idée de droits culturels au pluriel, plus lisible sans doute que celle de « sécurité culturelle » un temps mise en avant dans les années 90, qui se fait une place dans la panoplie des concepts tentant d'identifier un nouvel horizon du point de vue de la dynamique des échanges entre culture et démocratie, avec l'ambition de porter une signification plus ample que celle de droit à la culture. De manière distanciée, on pourrait remarquer que ces notions ont chacune des vertus diversement éclairantes, mobilisatrices et efficaces mais que, à y regarder de près, chacune comporte soit une part d'impensé, soit une part d'ombre qui ne permet pas d'appréhender les relations à la culture dans leur globalité : aucune d'entre elles n'est en mesure d'assumer, du moins sans ambiguïté, l'ensemble des rapports que les publics et la population nouent avec les arts et la (les) cultures. Par ailleurs, chacune d'entre elles peut être caricaturée dans ses usages ou exploitée à des fins idéologiques qui pourraient en réalité l'éloigner de son sens fondamental. Si l'idée de démocratisation

1 Par commodité, l'intitulé CGSP a été conservé dans l'ensemble du rapport.

de la culture a pu aboutir à une délimitation par trop restreinte de ce qui fait culture dans une perspective émancipatrice, l'idée de démocratie culturelle peut s'avérer à l'occasion le support de discours populistes de tous bords, au nom de conceptions très discutables de ce qui a vocation à être populaire. Au demeurant, le marché sait parfaitement rendre les produits culturels qu'il promeut « populaires », quelle que soit la qualité intrinsèque de ceux-ci. La notion de diversité culturelle quant à elle, qui a incontestablement contribué à enrichir le débat sur la culture à l'échelle mondiale, pose d'autres problèmes théoriques et politiques, en particulier si elle n'est pas clairement arrimée aux principes rappelés dans la Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles adoptée en 2005, à savoir qu'elle prend toute sa signification dans un contexte de démocratie, de liberté d'expression artistique et culturelle, de respect des droits de l'être humain. On pourrait tout autant souligner tout l'intérêt du principe des droits culturels, en s'interrogeant sur le contenu de ces droits, qui appelle encore un travail d'énonciation et de clarification par rapport à d'autres droits que sont le droit à l'éducation, à l'information notamment ou qui doivent être précisés dans leur pertinence par rapport aux droits fondamentaux de l'être humain.

L'enquête que nous présentons aujourd'hui privilégie des formes de projets et d'actions artistiques et culturelles plutôt considérées comme innovantes ou expérimentales tout en mettant en jeu la palette des notions et concepts fondamentaux que nous venons de rappeler. Comment alors mettre en perspective les résultats de cette large investigation ? Quelle leçon générale en tirer ? Sauf à vouloir appauvrir le champ des possibles, aucune de ces philosophies d'action n'a vocation à se supplanter à d'autres. De ce rapide voyage à travers un ensemble éclectique de démarches et de modèles d'action artistique et culturelle en France et dans le monde, il apparaît que c'est plutôt en conjuguant et en contextualisant les manières de penser et de faire que l'on a quelque chance de faire vivre une pluralité de relations aux arts et à la culture et par là même d'élargir une ambition démocratique en faveur de la culture. Ainsi, prendre appui sur une vision ou une autre de l'action artistique et culturelle peut toujours s'avérer un choix pertinent d'un point de vue démocratique sans jamais être suffisant.

L'enquête dont nous livrons ici les résultats a été réalisée dans une période très resserrée de quelques mois. Il convient de la considérer comme une contribution à un travail d'observation, de capitalisation et d'évaluation qui appelle bien d'autres prolongements et approfondissements. Notre recherche révèle ainsi – ce n'est pas une surprise –, aussi bien en France qu'en Europe et dans le reste du monde, la nécessité de programmes d'évaluation des effets sociaux et sociétaux de politiques ou de projets artistiques et culturels. Dans une époque de rationalisation budgétaire où les impératifs de gestion l'emportent sur les exigences de projet, on demande toujours plus de preuves aux politiques publiques de la culture. Si elle est logique, cette demande n'est pas dénuée non plus d'arrière-pensées. Au demeurant, les meilleures évaluations pourront-elles dire tout ce qui se joue en termes symboliques, imaginaires, sensibles, dans la relation que des personnes, des publics, des populations entretiennent avec des œuvres, des artistes, des objets culturels ? Il demeurera toujours une large part d'indicible ou d'insaisissable à cet égard. En un sens, toute la puissance et toute la fragilité de l'acte artistique et culturel est contenue dans cette remarque. Si les politiques publiques doivent se soucier de leur efficacité, ce qui est une préoccupation élémentaire en régime démocratique, il y a en matière artistique et culturelle des « preuves », des impacts au long cours ou des bénéfices secondaires parfois difficiles à cerner, même empiriquement. Dès lors – nonobstant l'inlassable travail de connaissance qu'il convient de poursuivre – c'est la question de l'ambition politique en faveur de la culture qui est posée et, à travers elle, celle du modèle de société que nous souhaitons défendre, une ambition inspirée par l'idée de confiance, d'audace et de reconnaissance.

Jean-Pierre Saez

Introduction

Ce rapport présente les résultats d'une étude sur le thème de « l'identification et l'analyse d'initiatives réussies d'accès à la culture en France et à l'étranger » réalisée à la demande du Commissariat général à la stratégie et à la prospective (devenu France Stratégie courant 2014)¹, de juillet 2013 à mars 2014. En raison de la complexité du sujet et des délais de réalisation, ce rapport est conçu comme un travail ouvert, ne prétendant pas à l'exhaustivité, et appelant différents prolongements en termes de concepts mobilisés, d'expériences à observer, d'analyse et de prospective. Il a pour objectif principal d'apporter une contribution aux réflexions sur ces thématiques, et d'approfondir le débat sur les politiques publiques et leur gouvernance dans ce domaine.

01. Contexte et enjeux de l'étude

Les questions liées à l'accès et plus largement aux rapports des populations à l'art et à la culture, ne cessent d'être à l'agenda des responsables politiques aussi bien que des professionnels des secteurs culturels, de l'éducation ou encore de l'action sociale, comme en témoignent les rapports officiels, colloques et journées d'études organisés sur le sujet ces dernières années (cf. par exemple Desplechin et Bouët, 2013 ; Saez, 2012).

Dans un contexte général marqué par de fortes mutations socio-économiques depuis plusieurs décennies (transformations sociales liées aux réformes économiques et de l'emploi, croissance des villes et dynamiques de métropolisation, accentuation des clivages sociaux et des phénomènes identitaires...), les questions culturelles au sens large sont en effet au cœur des réflexions prospectives, qu'il s'agisse des enjeux de citoyenneté et de « vivre-ensemble » au sein de nos sociétés, de la recherche d'un développement durable (Cités et Gouvernements Locaux Unis, 2006), de la préservation de la diversité et des droits², ou encore des priorités définies dans le cadre de la Stratégie Europe 2020 ou du Programme Europe Creative de l'Union européenne...

Mais dans le même temps, une grande complexité demeure dans l'analyse des rapports que les individus et les groupes sociaux entretiennent avec les arts et la culture. En effet, si l'offre et les pratiques artistiques et culturelles se sont développées et diversifiées (Donnat, 2009 ; Le Quéau, Guillon, Astor, Salomon, Martin, 2012), on ne peut pour autant en déduire qu'il existe un plus grand partage des biens et valeurs culturelles aujourd'hui, et ce malgré l'investissement renouvelé des pouvoirs publics en ce sens.

1.1. Accès et rapports des populations à l'art et la culture : l'apport des enquêtes sociologiques

Les pratiques culturelles sont souvent définies dans la sociologie de la culture et les enquêtes nationales, comme l'ensemble des activités de consommation et de participation liées à la vie intellectuelle et artistique : sorties au spectacle, lecture, pratiques artistiques en amateur, visite au musée, etc. Selon les analyses classiques communément admises, les pratiques culturelles impliquent des dispositions esthétiques et contribuent à la définition des identités sociales. La différenciation sociale qui organise les courants dominants de la sociologie des pratiques culturelles à partir des années 1960 trouve un prolongement dans la manière dont sont définis les objectifs et les modalités des politiques culturelles à cette période. Ainsi les politiques de démocratisation culturelle visent-elles prioritairement, en France, à réduire les inégalités sociales et géographiques d'accès à la culture considérée comme la plus « légitime ».

Les diverses critiques des analyses fondées sur la théorie de la distinction et de la légitimité (Bourdieu, 1979) se sont accompagnées de l'élaboration de stratégies politiques « alternatives », plus soucieuses des cultures minoritaires, des traditions populaires ou encore des identités locales. La valorisation des différences a pris le pas sur la mise en avant des inégalités, servant de socle à différentes approches d'action publique depuis les années 1970-1980 (également influencées par le souci de rationaliser les dépenses de l'État en la matière), ce dont témoignent les débats autour des notions de développement culturel, de démocratie culturelle, de droits culturels, d'interculturalité, de société créative, etc.

1 Par commodité, l'intitulé CGSP a été conservé dans l'ensemble du rapport.

2 Cf. notamment la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels (2007), le rapport mondial de l'Unesco *Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel* (2010), et les travaux liés à l'Année européenne du dialogue interculturel (Labadie, Lauret, Pignot et Saez, 2009).

De son côté, la sociologie des pratiques culturelles s'est appliquée à relativiser l'impact des indicateurs socioéducatifs sur les pratiques culturelles des individus pour mieux souligner leur plus ou moins grande capacité à jongler entre différents univers culturels (omnivorisisme, dissonance culturelle, tablature des goûts [cf. notamment Peterson, 2004 ; Saez et Martin, 2008 ; Glevarec et Pinet, 2009]...) ou encore l'indétermination de leurs styles de vie (Featherstone, 2007). Cette compréhension plus dynamique des pratiques culturelles – à laquelle on oppose souvent l'argument du relativisme culturel – a tout au moins contribué à diversifier les leviers d'accès à la culture et de médiation mobilisés par les opérateurs culturels et les décideurs publics.

1.2. Trajectoires de l'action culturelle

À ce niveau, il importe de rappeler que la volonté d'agir sur la culture participe d'abord d'une croyance politique : celle d'une capacité à maîtriser l'ensemble des significations sociales, spirituelles et matérielles, intellectuelles et affectives qui caractérisent l'être humain, pour en faire un instrument de changement social. Sur le plan sociologique, on doit à Max Weber d'avoir mis en évidence l'autonomisation progressive de la sphère culturelle en tant que sphère différenciée. Dans un monde marqué par le déclin des religions, sur fond d'affirmation des sociétés capitalistes et de rationalisation, l'art permettrait de penser le sens de l'action en proposant une fonction de délivrance au même titre que la religion (Weber, 1996 [1915]). C'est cette faculté de l'art de favoriser une distanciation à l'égard des contingences matérielles que les philosophes des Lumières se sont efforcés de mobiliser pour fonder un « homme nouveau », détaché des enseignements, des prescriptions et des institutions religieuses et traditionnelles. Dans l'esprit des Lumières en effet, l'acquisition d'une telle compétence esthétique doit se lire comme l'acquisition de compétences sociopolitiques dans la mesure où les personnes qui savent maîtriser leur expression, mettre de l'ordre dans leurs idées, ont toutes les chances de maîtriser celles considérées comme ne se maîtrisant pas. Il s'agit alors de fonder un nouvel espace public où l'usage de la raison et du jugement s'exerce sans bornes mises à l'examen critique, sans soumission obligée à l'autorité ancienne, et les diverses instances de la critique littéraire et artistique (les salons, les cafés, les académies, les journaux) constituent cet espace inédit, autonome, libre, souverain. Avec comme conséquence de faire de la maîtrise symbolique du monde, que ce soit par l'écriture, le dessin ou le théâtre, une condition d'accès à des positions dominantes dans tous les univers sociaux qui fonctionnent sur la base de la séparation entre les agents chargés de la conception et les agents chargés de l'exécution, entre travailleurs non manuels et travailleurs manuels (Bourdieu, 1989).

C'est en grande partie sur cette base que s'est fondée la légitimité d'une intervention de l'État en matière culturelle, même si celui-ci ne parviendra à affirmer son autorité sur le secteur artistique et culturel que plus d'un siècle après la Révolution (Dubois, 1999).

À partir des années 1960, le terme d'action culturelle traduit, dans les pratiques d'intervention et les institutions, le principe directeur de la « démocratisation culturelle », principe qui vient justifier la création du ministère des Affaires culturelles et en désigne la mission, telle qu'elle est définie par le décret du 24 juillet 1959 : « rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ». Une volonté de gouverner la population et les publics de l'art qui s'inscrit dans un mouvement de distribution de fonctions et de rôles spécifiques (l'artiste, l'œuvre, le public, le critique, etc.) dans des dispositifs (le musée, les festivals, le théâtre, l'exposition, etc.) et des critères d'évaluation qui montrent et disent l'art comme activité distincte, exercée par des spécialistes ou des experts en direction de « publics » à « cultiver ». Or si les mouvements contestataires des années 1960 ont largement contribué à recentrer le projet émancipateur sur la vie (et la culture) quotidienne, la problématique de « l'accès à la culture » valorisée aujourd'hui par les institutions culturelles participe encore d'une forme de hiérarchie entre les mondes des cultures institutionnalisées et certains publics, fondée sur la transformation des différences en manques.

Cette politisation croissante de la culture, depuis les premières politiques d'accès à la culture aux contestations de l'après-Mai 68, renvoie plus généralement à un ensemble de notions ou de thèmes qui ont été et restent l'objet de nombreux débats : démocratisation de la culture, démocratie culturelle, égalité d'accès à la culture³, élargissement des publics, actions en faveur des publics spécifiques, diversité et droits culturels, participation à la vie artistique et culturelle (cf. notamment Bordeaux et Liot, 2012), etc.

3 La problématique de l'accès à l'art et à la culture a, dans le cas français, été appréhendée de manière récurrente dans le cadre de la lutte contre l'exclusion et les inégalités sociales. Cf. la loi d'orientation du 29 juillet 1998 relative à la lutte contre les exclusions : « l'égal accès de tous, tout au long de la vie, à la culture, à la pratique sportive, aux vacances et aux loisirs constitue un objectif national. Il permet de garantir l'exercice effectif de la citoyenneté. La réalisation de cet objectif passe notamment par le développement, en priorité dans les zones défavorisées, des activités artistiques, culturelles et sportives, la promotion de la formation dans le secteur de l'animation et des activités périscolaires ainsi que des actions de sensibilisation des jeunes fréquentant les structures de vacances et de loisirs collectifs. » [article 140].

Aujourd'hui, l'enjeu des politiques actuelles ne consiste de fait plus seulement à élargir le socle des publics de la culture. Il s'agit de prendre en considération des questions plus globales comme celles des pratiques artistiques et culturelles des populations mais aussi des pratiques sociales, de l'organisation des temps de vie, du rapport au travail et aux loisirs, etc. et celle des représentations de la notion de culture.

1.3. Des modalités d'action multiples en faveur de la participation des populations à la vie artistique et culturelle

Ces limites politiques et philosophiques étant posées, il n'en demeure pas moins que l'objectif affiché de favoriser l'accès ou la participation du plus grand nombre à l'art et à la culture se traduit par des actions extrêmement diversifiées, en France comme dans de nombreux pays étrangers. En première ligne figurent les politiques couramment dénommées politiques des publics, souvent nationales⁴, qui peuvent être déclinées localement ou reposer sur des dispositifs locaux territorialisés ; certains d'entre eux ciblent des publics dits « spécifiques » ou « empêchés » (Bordeaux et Pignot, 2007). Cet objectif s'appuie également sur des politiques d'équipement et d'aménagement du territoire, sur des actions de médiation et d'éducation-sensibilisation à l'art et à la culture (politiques d'éducation artistique et culturelle, etc.), ou encore sur des politiques tarifaires incitatives (gratuité, cartes culture, etc.). Enfin, des dispositifs plus techniques favorisant l'accessibilité physique (horaires d'ouverture élargis, facilité de desserte en transports, accès aux personnes en situation de handicap, etc.) complètent le large éventail des modalités consistant à réduire un éloignement qui peut être d'ordre symbolique, social, économique ou encore géographique.

À côté de ces enjeux et mesures désormais largement appropriés aussi par le secteur privé et associatif (voir, par exemple, les programmes de soutien mis en œuvre par des fondations⁵), de nombreux autres leviers sont

mobilisés par les opérateurs culturels et les responsables politiques : créations et diffusion dans l'espace public, grands événements et festivals, manifestations festives, mouvance des « œuvres participatives », etc. Pour finir ce rapide tour d'horizon, notons que le développement des technologies de l'information et de la communication et l'essor du numérique tendent également à renouveler en profondeur les modalités de diffusion, de production et de consommation de l'art et de la culture.

Dans ce contexte, toute la difficulté de notre étude tient à une forme « d'illusion catégorielle » dans la manière dont la question de l'accès à l'art et à la culture est souvent énoncée, tant cette dernière renvoie à des usages politiques et des pratiques dont la diversité n'a d'égale que les incertitudes qui entourent la délimitation du champ de l'action culturelle. De plus, loin de se substituer les unes aux autres dans le temps, les multiples approches de l'accès à la culture et les formes d'action qu'elles engendrent, se sédimentent et se confondent brouillant encore plus la lecture qui peut en être faite.

1.4. Objectifs de l'étude, conditions de mise en œuvre et limites

Le Commissariat général à la stratégie et à la prospective (CGSP) a souhaité lancer une étude internationale destinée notamment à stimuler et à renouveler les réflexions sur ce thème de l'accès à l'art et à la culture.

À travers cette enquête, il s'agit :

- d'identifier, de décrire et d'analyser, en France et à l'étranger, des programmes, des situations et des projets originaux d'accès et de participation à la vie artistique et culturelle ;
- d'effectuer une analyse transversale des différentes expériences étudiées ;
- de présenter les implications de cette analyse en termes de politiques publiques, et de formuler un ensemble de propositions prospectives.

Le CGSP a confié la réalisation de cette étude à l'Observatoire des politiques culturelles⁶ qui a constitué une équipe de recherche spécialisée pour sa mise en œuvre.

4 L'État ayant joué en France, pendant longtemps, un rôle déterminant du point de vue des valeurs de démocratisation.

5 Cf. à titre d'exemples : <http://www.aveva.com/FR/groupe-3762/acces-a-la-culture-des-publics-defavorises.html> ; le programme « Les nouveaux commanditaires » de la Fondation de France ; l'évaluation de l'appel à projets de la Fondation de France « Ouverture au monde par l'art et la pratique artistique des enfants de 6 à 12 ans » (Balicco, Bordeaux, Gottesdiener et Vilatte, 2009).

6 L'Observatoire des politiques culturelles s'intéresse depuis de nombreuses années aux problématiques de la participation des populations à l'art et à la culture, comme en témoignent ses travaux et ses collaborations régulières sur le sujet (cf. www.observatoire-culture.net).

Le travail s'est déroulé en trois étapes successives :

- une première étape de cadrage problématique et méthodologique, ainsi que de repérage d'expériences de terrain en France et à l'étranger, s'est déroulée de juillet à octobre 2013 ;
- une deuxième étape, réalisée de novembre 2013 à janvier 2014, a consisté à produire les 20 enquêtes de terrain, à les analyser et les comparer ;
- enfin, une troisième étape de travail, en février et mars 2014, a été consacrée à l'élaboration de propositions prospectives.

Il est important de souligner ici les limites de cette étude liées tout d'abord à l'étendue et à la complexité de la problématique de « l'accès à l'art et à la culture » qui mobilise de nombreuses notions aux contours fluctuants, aux définitions variables d'un pays à l'autre, et qui sont, de plus, objets de débats. Il existe de ce fait une multiplicité d'expériences qui auraient pu être analysées dans le cadre de ce travail et nous avons dû opérer, en concertation avec le comité de pilotage, une sélection difficile et

non exhaustive au regard de la diversité du champ. La forte représentation, au sein de l'échantillon, de certains types de démarches (la participation, l'implication active), d'acteurs (porteurs de projets non-institutionnels) et de cadres (plein air) ne correspond pas forcément à la place qu'ils ont en réalité dans le paysage de l'action culturelle et ne préjuge pas de l'intérêt des autres registres. L'échantillon témoigne d'une actualité et de l'intérêt que suscitent certaines expériences originales, mais il ne reflète pas les équilibres à l'œuvre dans ce domaine. Sans doute aurait-il fallu pour cela accorder plus d'importance aux initiatives impulsées par le réseau des « grandes institutions » culturelles. Par ailleurs, il faut rappeler la contrainte des délais de réalisation de ce travail (intégrant la production de 20 monographies dans des pays différents) ainsi que la rareté des études et des données objectivées disponibles sur ces problématiques (malgré le foisonnement des discours sur le sujet).

02. Cadrage théorique de l'enquête : l'action artistique et culturelle au prisme de ses dispositifs

La **notion de dispositif** s'est rapidement imposée pour identifier, décrire et analyser des politiques et des situations innovantes d'accès et de participation à la vie artistique et culturelle, dans le cadre d'une comparaison internationale qui impose de confronter des contextes et des approches souvent très différentes. De façon générale, un dispositif peut être défini comme un ensemble relativement cohérent de pratiques, discursives ou non discursives, agencées par des individus, des architectures, des objets ou des machines, qui contribuent à orienter les actions individuelles dans une direction. En ce sens, cette notion attire l'attention sur les moyens, les techniques et les environnements qui sont mis en place dans le but de concrétiser les intentions des acteurs, de saisir la façon dont s'organise l'action, et constitue ainsi un niveau d'analyse médian entre le projet général, qui définit les finalités et les moyens à mettre en œuvre, et la réception des publics et des citoyens que ce projet entend toucher.

2.1. Du projet au dispositif

On doit aux politistes d'avoir mis l'accent sur le rôle des instruments dans la conduite d'une politique publique. À la suite des travaux de Max Weber ou de Michel Foucault, Pierre Lascoumes et Patrick Le Galès ont en particulier souligné l'importance des « procédures techniques » du pouvoir, c'est-à-dire « l'instrumentation » en tant qu'activité centrale dans « l'art de gouverner » (Lascoumes et Le Galès, 2004). Pour ces auteurs, l'instrumentation de l'action publique est envisagée comme « l'ensemble des problèmes posés par le choix et l'usage des outils (des techniques, des moyens d'opérer, des dispositifs) qui permettent de matérialiser et d'opérationnaliser l'action gouvernementale ». L'objectif est à la fois de comprendre les raisons qui poussent à retenir tel instrument plutôt que tel autre, et d'envisager également les effets produits par ces choix.

L'intérêt de la notion d'instrument est ici de dépasser les approches fonctionnalistes qui s'intéressent avant tout aux objectifs des politiques publiques, pour envisager l'action publique sous l'angle des instruments qui structurent les programmes. En ce sens, « un instrument d'action publique constitue un dispositif à la fois technique et social qui organise des rapports

sociaux spécifiques entre la puissance publique et ses destinataires en fonction des représentations et des significations dont il est porteur » (Lascoumes et Le Galès, 2004). Une approche qui s'appuie sur les travaux d'histoire des techniques et de sociologie des sciences qui ont dénaturalisé les objets techniques, en montrant que leur carrière repose davantage sur les réseaux sociaux qui se forment à partir d'eux que sur leurs caractéristiques propres (Simondon, 1958 ; Akrich, Callon et Latour, 1988).

En reprenant les trois niveaux d'observation distingués par ces auteurs (l'instrument comme type d'institution ; la technique comme dispositif concret opérationnalisant l'instrument ; et l'outil comme microdispositif au sein d'une technique), nous pouvons situer les projets culturels étudiés dans ce travail comme des instruments qui reposent sur la négociation de conventions et l'incitation à agir. Gilles Pinson (2009 ; 2004) montre ainsi que, en matière d'action publique, la force de l'instrument *projet* provient de son ambivalence qui combine volontarisme et indétermination. Selon une dynamique incrémentale, il organise des interactions renouvelées entre acteurs locaux susceptibles de renouveler l'instrument. Du point de vue de la formation, l'instrument *projet* tire aussi sa force de son impact performatif, en participant à la construction de l'identité des individus et en exprimant des valeurs (Boutinet, 1990).

Au-delà toutefois de ce niveau d'appréhension général, qui participe avant tout d'une logique proprement politique et gestionnaire, ce travail entend identifier plus précisément la façon dont ces projets se concrétisent *in situ*, et finalement la manière dont ils parviennent à faire se rencontrer propositions artistiques et culturelles et populations. Il s'agit dès lors d'analyser la dimension opérationnelle de ces projets, et donc les dispositifs concrets qu'ils mettent en œuvre.

2.2. Qu'est-ce qu'un dispositif ?

Issu du domaine de la technique, un dispositif désigne à l'origine « un ensemble de moyens disposés conformément à un plan ». Par extension, le dispositif a très vite désigné un ensemble de moyens humains et matériels mis en

œuvre afin d'atteindre un objectif (Lameul, 2005), ou, dans le champ de la formation, agencés en vue de faciliter un processus d'apprentissage (Blandin, 2002). Ces définitions, toutes liées au champ de l'ingénierie de la formation, oblitèrent cependant les fonctions symboliques, psychologiques, cognitives et relationnelles inscrites dans tout dispositif (Jacquinot-Delaunay et Monnoyer, 1999). Dans une veine foucauldienne, Giorgio Agamben (2007) appelle dispositif « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants ».

L'analyse du concept de dispositif oblige donc à repenser les rapports entre le symbolique, le technique et le relationnel comme d'ailleurs celui de la médiation et de la médiatisation. Peraya (1999) a ainsi proposé la dénomination de dispositif techno-sémiopragmatique qui, du point de vue strict de la théorie de la communication voulait rendre compte de cette triple articulation. De son côté, Linard (1998) propose la définition suivante qui insiste sur la référence aux théories de l'action ainsi qu'à la composante cognitive de tout dispositif : « fondé sur la mise en système des agents et des conditions d'une action, un dispositif est une construction cognitive fonctionnelle, pratique et incarnée (...). Il se situe à l'opposé de l'opération informationnelle, définie comme

traitement logico-symbolique de données abstraites hors sujet et hors interaction ». Par cette définition, l'auteur souligne une dimension essentielle, celle de la présence de l'acteur. Le dispositif est incarné. Il intègre le sujet et ses intentions. **Le dispositif ne prend donc sens que s'il est vécu et expérimenté par le sujet.**

Dans une perspective plus généralisante, Peraya (1999) considère qu'« un dispositif est une instance, un lieu social d'interaction et de coopération possédant ses intentions, son fonctionnement matériel et symbolique enfin, ses modes d'interactions propres. L'économie d'un dispositif – son fonctionnement – déterminé par les intentions, s'appuie sur l'organisation structurée de moyens matériels, technologiques, symboliques et relationnels qui modélisent, à partir de leurs caractéristiques propres, les comportements et les conduites sociales (affective et relationnelle), cognitives, communicatives des sujets ».

Autant de définitions qui permettent d'éviter une position déterministe et relativement mécaniste laissant à l'arrière-plan les acteurs et leurs rôles dans le fonctionnement du dispositif ; comme s'ils étaient uniquement « agis » par le dispositif au lieu d'en être de véritables acteurs. C'est pourquoi cette étude entend saisir les mécanismes de fonctionnement des différents projets sélectionnés comme des activités de mise en relation des divers objets et des différents acteurs.

03. Méthodologie de l'enquête de terrain

3.1. Repérage d'expériences

Un premier repérage d'**une cinquantaine d'expériences** menées en faveur du développement de l'accès et de la participation à la vie artistique et culturelle a été réalisé au début de l'enquête. Les projets identifiés renvoient aux critères définis dans le cadre de l'étude ainsi qu'aux pistes évoquées lors des différents temps d'échanges avec le CGSP.

Nous avons particulièrement privilégié :

- la dimension originale et innovante des cas retenus ;
- plusieurs entrées thématiques détaillées ci-dessous ;
- la variété des modalités de gouvernance et de portage des projets ;
- la diversité des publics-cibles et des modes d'implication des populations ;
- la diversité des échelles et des contextes territoriaux ;
- une bonne répartition des cas entre les pays retenus par le comité de pilotage de l'étude ;
- des projets généralement considérés comme « réussis », bien que cette question renvoie à une multitude de critères (un projet réussi pouvant être un projet dont la qualité est reconnue par les pairs, un projet emblématique dans sa catégorie, un projet qui trouve une résonance dans les secteurs culturels, artistiques ou sociaux, qui inspire d'autres actions ou des politiques publiques, qui fait bouger les lignes et les représentations, etc.).

3.2. L'échantillon de projets retenus

La sélection des projets s'est faite en plusieurs étapes au cours desquelles nous avons progressivement « resserré » la liste initiale.

Nous avons ensuite fait ressortir quelques grands thèmes qui permettent de mettre en regard des expériences françaises et étrangères. Ces entrées thématiques **ne constituent pas des critères d'analyse, mais des critères de choix**, afin d'obtenir une distribution équilibrée entre la France et les autres pays parmi les différents leviers et environnements sollicités au sein des projets étudiés. Elles n'enferment pas non plus la comparaison entre projets d'un même thème, mais elles garantissent un minimum de préoccupation commune entre les multiples initiatives et de cohérence au niveau des choix effectués.

Ainsi, sept entrées thématiques ont été retenues. Certaines ont donné lieu à davantage d'études de cas que les autres, en raison de l'intérêt qu'elles ont suscité auprès du CGSP et de l'étendue des enjeux qu'elles soulèvent.

• **Éducation artistique et culturelle** : au sens de projets destinés à sensibiliser des enfants et des adolescents aux domaines artistiques et culturels, en temps et hors temps scolaire, par la pratique, l'éveil, la formation du goût, la découverte du processus de création, etc.

• **Ressources locales** : au sens de projets qui mobilisent et valorisent explicitement des ressources culturelles, communautaires ou patrimoniales spécifiques à un lieu.

• **Déambulatoire hors les murs** : au sens de projets artistiques et culturels qui se déroulent en dehors des équipements et des réseaux classiques de diffusion afin d'irriguer différemment un territoire.

• **Nouveaux équipements** : au sens d'une volonté de reconsidérer les modèles d'équipements traditionnels (bibliothèque, théâtre, musée...) par la mise en place de lieux de culture qui cherchent à déplacer les frontières des disciplines artistiques et des activités sociales, à expérimenter d'autres modes de fonctionnement, etc.

• **Numérique et multimédia** : au sens de formes contemporaines d'expressions culturelles et artistiques qui se basent et se développent sur des techniques informatiques (ordinateur, interfaces, réseaux) et/ou multimédia.

• **Entertainment** : au sens de projets artistiques et culturels qui se déploient en lien avec des secteurs commerciaux orientés vers le divertissement ou la recherche d'une large audience.

• **Transformations urbaines** : au sens de projets artistiques et culturels qui interagissent directement avec des processus de renouvellement urbain et de modification du cadre de vie.

Enfin, nous avons souhaité disposer d'un échantillon dans lequel il n'y ait pas de pays surreprésenté et qui accorde une attention égale aux démarches ascendantes et descendantes. En effet, il nous semblait indispensable de prendre en compte à la fois des projets originaux

d'impulsion institutionnelle (autorités politiques, administratives et culturelles) et d'autres partant plutôt des acteurs sociaux et de leurs contextes (*street-level actors*)⁷.

Échantillon des projets retenus par entrée thématique.

ENTRÉE THÉMATIQUE	FRANCE	ÉTRANGER
Éducation artistique et culturelle	1. <i>Le Passeport pour l'art</i> Localisation : Toulouse 3. <i>Le programme Démos (Cité de la Musique)</i> Localisation : Île-de-France	2. <i>Le Cartable culturel</i> Localisation : Norvège
Ressources locales	4. <i>Le collectif Tanbo Bô Kanna</i> Localisation : Martinique, Fort-de-France 6. <i>Exposition Un air d'Italie, la présence des Italiens en Isère au Musée dauphinois</i> Localisation : Isère, Grenoble	5. <i>Le théâtre Ballhaus Naunynstraße à Kreuzberg</i> Localisation : Allemagne, Berlin 7. <i>L'organisation City Lore</i> Localisation : États-Unis, New York 8. <i>Les Points de Culture et le Jardim Miriam Arte club</i> Localisation : Brésil, São Paulo
Déambulateur hors les murs	9. <i>L'Alimentation générale culturelle du TêATr'éPROUVêTe</i> Localisation : Nivernais Morvan 10. <i>Le festival Excentrique</i> Localisation : Région Centre	11. <i>Les projets de l'association Idensitat</i> Localisation : Espagne, Catalogne
Nouveaux équipements	12. <i>La Condition publique</i> Localisation : Roubaix	13. <i>Idea Stores</i> Localisation : Grande-Bretagne, Londres
Numérique et multimédia	14. <i>Zinc à la Friche la Belle de Mai</i> Localisation : Marseille	15. <i>98lab de Zemos98</i> Localisation : Espagne, Séville 16. <i>La Cité de Dieu sur la toile</i> Localisation : Brésil, Rio de Janeiro
Entertainment	17. <i>Les spectacles de l'Opéra de Paris au cinéma</i> Localisation : France et international	18. <i>Les soirées Yellow Lounge</i> Localisation : Berlin ; Paris
Transformations urbaines	19. <i>Le projet Expéditions</i> Localisation : Rennes	20. <i>Heidelberg Project</i> Localisation : États-Unis, Détroit

⁷ Les démarches mises en œuvre par des institutions très connues qui disposent d'évaluations produites par leurs propres services (Cité des sciences et de l'industrie à la Villette, Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, musées nationaux, scènes nationales, etc.) sont de ce fait moins représentées dans l'échantillon.

3.3. Orientation générale et réalisation des enquêtes de terrain

À partir de cette sélection, des **monographies synthétiques** ont été réalisées. Ces enquêtes ont permis d'analyser chaque situation en faisant ressortir les éléments de contexte, les spécificités des configurations étudiées, les points forts et les difficultés rencontrées ; un regard particulier a été porté sur les évaluations réalisées lorsqu'elles existent.

Pour la réalisation de ces monographies, l'Observatoire des politiques culturelles a fait appel à un réseau de chercheurs choisis en fonction des caractéristiques de chaque cas à étudier. Outre leurs compétences reconnues sur les sujets abordés, les chercheurs sollicités se distinguent, selon les cas, par leur connaissance préalable du projet ou du cadre dans lequel il se déroule, leur proximité géographique, leur possibilité d'observation *in situ*, leur maîtrise du français et de la langue du pays concerné...

Chaque entrée thématique a été coordonnée par un des auteurs de l'étude. Tous les membres de l'équipe de recherche ont donc eu un interlocuteur identifié pour que les enquêtes de terrain s'inscrivent convenablement dans les orientations méthodologiques et analytiques retenues. Les coordinateurs thématiques ont ainsi garanti la direction générale de l'étude. Les résultats servant de base au travail d'analyse transversale et à la montée en généralité de la dernière phase de l'étude, une note exposant l'approche générale et présentant la grille d'analyse a été remise à tous les chercheurs. Elle leur a servi de guide pour la réalisation des enquêtes de terrain.

L'objectif des études de cas était d'identifier précisément la manière dont les projets sélectionnés parviennent à faire se rencontrer des propositions culturelles et des populations. Nous souhaitons ouvrir « la boîte noire » des projets culturels de notre échantillon afin d'avoir une compréhension plus fine de ce qui se passe en matière de participation culturelle, et afin d'échapper à la générosité des discours sur les finalités de l'action culturelle. Comme indiqué précédemment, l'angle d'analyse que nous avons retenu entend se concentrer sur les dispositifs qui permettent de matérialiser et d'opérationnaliser la rencontre avec des « publics », au sens large du terme : spectateur, visiteur, usager, amateur, participant, habitant, etc. **Les études de cas visent ainsi à rendre compte des dispositifs qui structurent la mise en relation d'un projet** et d'une population, en essayant de décrire leurs dimensions à la fois technique, relationnelle et symbolique. Ce sont ces différentes configurations de dispositifs propres à chaque projet qui sont soumises dans un second temps à l'analyse.

Reste que pour comparer, il faut s'appuyer sur des données un minimum comparables. C'est la raison pour laquelle nous avons demandé à chaque chercheur de renseigner autant que possible les différents points que nous leur avons indiqués dans la grille d'analyse (cf. encadré). Nous avons cherché à la construire en des termes relativement simples, sous forme de thématiques et de questions indicatives afin qu'elle ne soit pas soumise à une trop grande variation d'interprétation selon l'appartenance disciplinaire et le bagage théorique des membres de l'équipe de recherche.

D'un point de vue méthodologique, chaque enquête a été réalisée à partir d'analyses documentaires et d'entretiens (en face à face, par téléphone voire, dans quelques rares cas, par courrier électronique).

GRILLE D'ANALYSE DES EXPÉRIENCES SÉLECTIONNÉES

A. Fiche signalétique du projet

- Caractéristiques du porteur de projet
- Qui est à l'initiative du projet ? Quand le projet a-t-il été créé ?
- Quelle est la fréquence du projet, sa durée ?
- Quels sont les objectifs généraux (finalités) et opérationnels du projet ?
- Quels sont les publics visés ?
- Quels sont les partenaires mobilisés ?

B. Description du projet

1/ Quelles sont les caractéristiques matérielles et spatiales du dispositif ?

- Quels sont les supports matériels, techniques et/ou technologiques (description des objets, des équipements, des outils mobilisés) ?
- Quelle est l'organisation spatiale du dispositif (situation géographique, mise en espace, architecture générale, circulation...) ?

2/ Comment s'organise la relation du public au dispositif ?

- Une participation des publics est-elle prévue ?
- Est-elle fondée sur une approche individuelle ou collective ?
- Existe-t-il un accompagnement humain des publics ? Si oui, par quel type d'intervenant (artistique, travailleur social, éducateur...) ?

C. Évaluation du projet

3/ Comment ce dispositif est-il apprécié (par ses commanditaires, les publics, les médias) ?

- Du point de vue de sa signification ?
- De sa capacité à modifier les représentations, les pratiques des opérateurs et des publics ?

3.4. Plan du rapport

Après l'exposition de la problématique de l'étude, de son cadrage théorique et de la méthodologie d'enquête réalisée en introduction, le chapitre 1 est consacré à une présentation synoptique de la façon dont les politiques culturelles se sont emparées de la question de l'accès à la culture en France. Il vise notamment à clarifier les controverses, les permanences et les évolutions historiques qui caractérisent les différentes approches de cette notion.

Le chapitre 2 présente les vingt terrains d'étude sélectionnés, à travers des monographies synthétiques classées par thématique (l'ordre est celui du tableau proposé plus haut).

Le chapitre 3 propose une analyse transversale et comparative des dispositifs mobilisés par les différents projets étudiés.

Enfin, un dernier chapitre en forme de conclusion prospective propose une synthèse des principaux constats effectués dans le cadre de ce travail, ainsi que des pistes de travail en termes de politiques publiques et de moyens d'actions en faveur du développement de la participation du plus grand nombre à la vie artistique et culturelle.

#01.

Les multiples grammaires de l'accès à la culture : de la démocratisation à la participation



En France, la question de l'accès à l'art et à la culture est, depuis longtemps, le pivot de la politique culturelle : c'est autour de cet objectif qu'elle s'est constituée en tant que catégorie nationale d'intervention publique avec la création du ministère des Affaires culturelles en 1959 et qu'elle tire encore une grande part de sa légitimité. Cet objectif est au départ étroitement lié à la notion de démocratisation culturelle : une volonté politique de lutter contre les inégalités d'accès – aux plans géographique et sociologique – à une culture dont on ne doute pas de la portée universelle. Cette manière de considérer l'accès à l'art et à la culture a été largement mobilisée par les professionnels du secteur et continuée à l'être. Mais à partir des années 1970, d'autres principes concurrents ont émergé sous l'effet, entre autres, du développement de certaines critiques, notamment sociologiques, des premières enquêtes sur les pratiques culturelles, de l'extension continue des domaines reconnus de la culture, de la décentralisation, de la montée du pluralisme et de « l'expressivisme »¹ dans la dynamique sociale, ou encore du développement des industries culturelles. L'objectif de démocratisation, sans pour autant disparaître, se voit dès lors associé à d'autres finalités complémentaires ou contradictoires. Ainsi parle-t-on de « démocratie », de « diversité » ou encore de « participation » culturelles. Si ces notions peinent à s'imposer comme des référents aussi stables que celui de la démocratisation culturelle, elles témoignent néanmoins d'une évolution dans les pratiques professionnelles et la manière d'envisager la relation aux publics.

Nous souhaitons dans cette première partie revenir brièvement, à partir des travaux existants, sur les principales transformations qui touchent à la manière dont l'accès à la culture est abordé au sein des politiques publiques. Nous nous concentrerons sur le cas de la France. Reste que l'inflation des discours et la juxtaposition des principes généraux de la politique culturelle tendent à créer une certaine confusion dans la façon dont ils sont mobilisés par les responsables politiques, les professionnels et les chercheurs. C'est pourquoi il convient de se mettre à distance de la générosité des discours et des catégories pour s'attacher à une analyse concrète et inductive des projets élaborés par les acteurs sur le terrain. Les études de cas qui suivront (cf. chapitre 2) permettront justement de décrire la pluralité des pratiques et des dispositifs qui tendent à renouveler les formes de l'« accès » à la culture et de la relation aux « publics ».

Ce chapitre s'intéresse aux grandes évolutions des trajectoires de politisation des questions culturelles à l'époque contemporaine, sans aborder en détail le partenariat historique entre l'État et les collectivités territoriales dans la mise en œuvre des politiques culturelles. Toutefois, les différentes « grammaires » de l'accès à l'art et à la culture ont été élaborées, discutées et appliquées dans le cadre de relations de coopération étroites entre les différents niveaux d'intervention publique : d'abord entre l'État et les villes, puis au sein d'un système de gouvernance territorialisé élargi à un plus grand nombre d'acteurs (régions, départements, intercommunalités, pays, Union européenne, etc.). De ce point de vue, l'action culturelle dont nous rappelons ici brièvement les principaux jalons ne peut être envisagée autrement que comme une « ambition partagée » (Poirrier et Rizzardo, 2009).

01. La démocratisation culturelle et ses instruments

La démocratisation de la culture constitue la pierre angulaire des politiques culturelles, en France et dans bon nombre de pays occidentaux, depuis la seconde moitié du XX^e siècle. Elle est étroitement liée à leur affirmation comme politique publique de l'État-providence. À partir d'une conception plus démocratisante que démocratique, l'action gouvernementale se donne alors pour objectif de favoriser l'accès à la culture « érudite » ou « cultivée » aux individus qui en sont, pour toutes sortes de raisons,

éloignés. Comme le souligne Laurent Martin, « on peut dire que la démocratisation a été le fil directeur, parfois explicite, parfois implicite, d'une part majeure de la politique culturelle menée en France depuis des décennies, la justification première et dernière de l'effort public en matière culturelle, le critère ultime de la réussite ou de l'échec de toute politique en ce domaine » (Martin, 2013). Nous présenterons succinctement les origines et les limites de ce principe fondateur des stratégies d'accès à la culture.

1 L'« expressivisme » renvoie à une forme d'individuation nouvelle dans les sociétés contemporaines : l'idée d'un « soi » exprimé, individuel, autonome et identifiable. (Cf. Taylor, 1998 : 461).

1.1. Un horizon d'action publique fondateur

Hérité des Lumières et revisité par la Révolution, l'idéal de la démocratisation culturelle est un projet d'éducation du peuple où le partage des arts et de la culture savante doit faciliter l'identification à la communauté nationale et l'exercice de la citoyenneté : une « propédeutique du civisme » selon l'expression de Guy Saez (2001). Au cours de la période contemporaine, il constitue le socle des politiques de diffusion et de divulgation d'un contenu culturel considéré comme un bien public pour son universalité – les « grandes œuvres de l'art et de l'esprit » de Malraux –, puis surtout en raison de la reconnaissance de sa « qualité » par les professionnels. Cette approche est caractéristique de l'action de l'État jusque dans les années 1980, avant qu'une vision plus pluraliste ne commence à s'imposer. Les hiérarchies culturelles qui irriguent les politiques de démocratisation – ainsi que les fondements sociaux de ces hiérarchies – ont pu être interprétées en termes de légitimisme et d'élitisme : « un rapport à la culture fondé sur la croyance inconditionnelle dans la supériorité de ces œuvres, objets et pratiques socialement valorisées [...]. Cette croyance est exclusive : il n'y a dans cette perspective qu'une culture, définie de façon restrictive comme le corpus des œuvres valorisé par la critique savante, en dehors duquel on ne saurait reconnaître de véritable culture » (Dubois, 2003 : 19).

Sortir la « haute culture » du ghetto de classe afin d'en démocratiser l'accès (Saez, 1985) : du Front Populaire jusqu'au ministère Lang, la démocratisation culturelle constitue la première modalité de légitimation de la politique culturelle et, en même temps, le symbole de l'État unitaire français de tradition jacobine (Poirrier, 2006). Elle est aussi la référence majeure d'une génération d'acteurs culturels marqués par le mouvement du théâtre populaire et dont l'horizon d'action est la conquête de nouveaux publics. Les premiers pas de son institutionnalisation sont réalisés, à partir de 1946, avec les premiers Centres dramatiques nationaux en région impulsés par Jeanne Laurent. Dans le sillage du TNP de Jean Vilar et des générations de militants culturels de l'après-guerre – œuvrant dans des associations nationales comme « Travail et culture », « Peuple et culture », etc. –, les politiques de démocratisation se déploient véritablement avec la création des Maisons de la culture par Malraux. Elles seront suivies de l'instauration de nombreux labels et réseaux nationaux dans le but d'organiser, sur l'ensemble du territoire et sur le long terme, la qualité de l'offre artistique et l'activité professionnelle dans les disciplines concernées. Durant une cinquantaine d'années, les politiques de labels vont ainsi structurer, en France, l'effort conjoint de l'État et des collectivités territoriales en faveur de la démocratisation culturelle :

scènes nationales, centres dramatiques nationaux, centres chorégraphiques nationaux, etc. Au niveau local, elles trouvent un prolongement dans le développement des réseaux de lecture publique et de conservatoires, auquel il faut ajouter la création de nombreux centres culturels municipaux (Poirrier, 2002).

1.2. « L'accès à la culture », ou l'ambiguïté originelle des politiques de démocratisation

Appareil rhétorique extrêmement puissant, l'objectif de démocratisation contraste néanmoins avec la fragilité des pratiques d'intervention qu'il a fondées. Il s'est essentiellement déployé au moyen d'une politique de l'offre et d'aménagement culturel du territoire, centrée sur les institutions de la culture légitime et la satisfaction des besoins des artistes. Poussé à l'excès, il aboutirait, selon ses détracteurs, à une délégation du pouvoir public en matière d'art et de culture aux milieux professionnels organisés et à leurs experts ; voire, pour les plus virulents, il serait un obstacle majeur dans la perspective du libre choix culturel des individus : Pierre Bourdieu parle alors de la violence symbolique de la « culture bourgeoise », Louis Althusser et Michel Foucault dénoncent respectivement « l'appareil idéologique d'État » et la généralisation du « quadrillage social », etc.

Toutefois, le défaut de conception le plus fréquemment évoqué à propos des politiques d'équipements initiées dans les années 1960 est l'absence de liens forts avec d'autres formes de médiation pédagogique ou périscolaire, pourtant considérées comme les principaux leviers de tout projet de démocratisation culturelle². En France, tout au moins, l'ambiguïté de cette logique d'action publique tient notamment à la confusion qu'elle renferme entre, d'une part, des objectifs d'accès à l'offre culturelle et, d'autre part, des objectifs d'élargissement et de diversification des publics (Donnat, 2000). Le fait d'assurer une meilleure disponibilité de certains biens et services culturels – logique de l'offre – ne garantit pas un infléchissement des comportements culturels des groupes qui y sont réfractaires, ni une levée de tous les obstacles à la participation culturelle. En effet, aux problèmes de l'accessibilité géographique et financière, viennent s'ajouter d'autres barrières d'ordre symbolique,

² Dès la fin des années 1960, Pierre Bourdieu et Alain Darbel soulignaient l'importance de l'école pour démocratiser l'accès à la culture.

éducatif ou contestataire ; mais aussi des questions de goûts et de générations (Glevarac, 2013). Les deux dimensions de l'objectif de démocratisation – selon qu'il s'applique à l'offre culturelle ou aux publics – ont longtemps été pensées de concert et intrinsèquement liées, bien qu'elles soient en réalité assez autonomes.

Les enquêtes du Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture ont justement permis de mettre en évidence ces malentendus présents dans la rhétorique politique de la démocratisation et de l'accès à la culture. Les mises en garde formulées par Olivier Donnat et Sylvie Octobre (2002 : 19) sont utiles à rappeler dans le cadre de ce travail. De quoi parle-t-on exactement lorsqu'on cherche à rendre la culture plus « accessible » ? Si l'on s'en tient à une accessibilité d'ordre matériel et géographique – au sens où Malraux l'entendait –, les politiques de l'État et des collectivités ont permis d'atteindre un maillage du territoire en équipements et événements culturels (salles de spectacles, musées, bibliothèques, festivals, etc.) tout à fait remarquable. Le diagnostic est moins favorable si l'on opte pour l'acception plus ambitieuse d'une accessibilité d'ordre social, celle-ci supposant de s'attaquer à l'inégale distribution des pratiques culturelles parmi les différentes catégories de population. Autrement dit, les politiques mises en place parviennent-elles à attirer les groupes sociaux les moins spontanément portés vers l'art et la culture (dans ce cas « cultivés » ; mais l'on pourrait poser la question dans les mêmes termes vis-à-vis des expressions minoritaires, urbaines ou encore vernaculaires) ? Par ailleurs, l'augmentation en volume de la fréquentation d'un équipement ou d'un événement ne signifie pas forcément une meilleure démocratisation de son accès. En effet, cette augmentation peut être expliquée par trois phénomènes distincts, mais néanmoins cumulables (Donnat et Octobre, 2002 : 19) :

- une intensification des pratiques et du rythme de fréquentation des individus qui sont déjà des usagers de l'établissement culturel ;
- un élargissement des publics dans le sens d'une augmentation du nombre de pratiquants appartenant aux catégories de population déjà majoritairement représentées ;
- une diversification des publics, c'est-à-dire une modification de leur structure sociale et la fréquentation de personnes appartenant à des catégories jusque-là peu représentées.

C'est principalement sur ce dernier point de la diversification des publics que portent les critiques formulées à l'encontre des politiques de démocratisation et d'aménagement culturel du territoire national. Mais si la composition sociodémographique des publics de la

culture « légitime » change relativement peu d'enquête en enquête, il faut bien également reconnaître que les efforts budgétaires pour réduire les inégalités d'ordre social et éducatif n'ont jamais été à la hauteur des ambitions « démocratisantes » affichées dans le discours du ministère de la Culture et de ses partenaires.

1.3. La mise à l'épreuve par les pratiques culturelles

L'échec présumé des politiques de démocratisation culturelle « par conversion » est, depuis deux décennies, au cœur des débats qui s'intéressent au bilan de l'action du ministère de la Culture³ et des collectivités territoriales. L'utopie générique n'a pas résisté aux doutes consécutifs à son évaluation statistique et sociologique effectuée – même indirectement – par les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français du DEPS depuis 1973. Elles montrent en effet la persistance d'importants clivages sociaux : les inégalités d'accès à la culture « savante » n'ont en ce sens guère reculé après plus de 50 ans de politique culturelle. Si les consommations de nature intellectuelle et artistique sont en constante progression depuis le début des années 1970, c'est surtout du fait d'un investissement croissant dans la culture des catégories de population les plus pratiquantes : professions intellectuelles supérieures, cadres, étudiants, etc. En revanche, les moins diplômés continuent globalement à accorder une place assez limitée aux activités artistiques et fréquentent rarement les équipements culturels durant leurs loisirs (Donnat, 2000). Les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français ont ainsi eu pour effet de nuancer l'hypothèse – sous-jacente dans la rhétorique de la démocratisation – d'un intérêt universellement partagé pour la culture reconnue par l'intervention publique. Enquêtes après enquêtes, les mêmes variables restent opérantes pour expliquer la stratification sociale des pratiques culturelles : sexe, âge, niveau de diplôme, catégorie socioprofessionnelle, niveau de revenu, origine sociale et taille de la commune de résidence. Ces résultats ont mis en exergue les limites des effets induits par la proximité géographique, les politiques tarifaires et la multiplication du nombre des équipements sur la diversification des publics, lorsqu'elles ne sont pas accompagnées de programmes d'éducation artistique et culturelle ambitieux.

³ Voir le programme des journées d'étude initié en 2012-2013 (et qui se poursuit en 2014) par le Comité d'histoire du ministère de la Culture sur le thème « La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine » : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/Les-services-rattaches-a-la-Ministre/Comite-d-histoire/Actualites-du-Comite-d-histoire/Programme-en-cours-La-democratisation-culturelle-au-fil-de-l-histoire-contemporaine>.

Les controverses sur les « non-publics » de la décennie 1990-2000 expriment bien le malaise qui agite les milieux professionnels de la culture : les politiques de démocratisation n'auraient pas réussi à atteindre les publics qu'elles visaient ; pis encore, les institutions culturelles qui en résultent seraient « monopolisées » par leurs publics traditionnels. Cette critique a nourri l'intérêt croissant – bien que peu suivi d'implication financière – pour, d'une part, engager de véritables plans d'éducation artistique et culturelle (EAC)⁴ et, d'autre part, renforcer la médiation entre l'œuvre d'art et le public (cf. Chaumier et Mairesse, 2013). En cela, la politique culturelle rompt progressivement avec deux postulats qui ont pu légitimer une certaine indifférence à l'égard des publics : l'immédiateté de l'art par le choc émotif qu'il provoque (« la révélation esthétique ») et l'idée que l'œuvre parle pour elle-même (« le pouvoir aux créateurs »). Les enjeux de la démocratisation culturelle ont fini par se polariser autour de la pédagogie et de l'accompagnement nécessaire pour les personnes qui n'ont pas « hérité » des dispositions sociales adaptées aux formes les plus légitimes de l'art et de la culture. C'est dans cette logique qu'ont notamment été signés, au début des années 2000, la « charte du service public » pour les arts de la scène et les « contrats d'objectifs » pour les scènes nationales : elles invitent à une redéfinition des projets artistiques et culturels fondés sur l'écoute et la rencontre des publics. Néanmoins, cette rencontre avec l'art ne passe plus forcément aujourd'hui par la fréquentation d'un équipement traditionnel : elle se déploie dans un nombre croissant de types d'espaces et de temps sociaux, qu'il s'agisse de consommations culturelles à domicile grâce au développement d'internet et des nouvelles technologies numériques, de spectacles dans la sphère publique ou de requalification spontanée de friches urbaines en lieux d'expression artistique. Les conditions de la participation à la vie culturelle s'en trouvent profondément bouleversées.

Au-delà de la seule démocratisation, d'autres types d'objectifs non moins déterminants sont venus nourrir l'idéologie de soutien aux politiques de la culture. Ils rendent compte du fléchissement d'une conception trop élitiste de l'action culturelle au profit d'une approche plus libérale et inclusive (Bellavance, 2000). L'élargissement de la notion de culture au sein de l'intervention publique est problématisé « à la fois comme une recherche de nouveaux publics et comme la reconnaissance démocratique du droit à l'expression culturelle » (Saez, 2001 : 203). Cette démarche que l'on qualifie parfois de manière générique de « démocratie culturelle » doit être rapportée à deux mouvements de fond qui travaillent la société française

à partir des années 1980. D'un côté, la reconnaissance de sa pluralité culturelle sous la pression notamment des phénomènes d'immigration et de la mondialisation des contenus culturels. De l'autre, la popularité de formes d'expression rejetées par la culture savante ou prises en charge par les seules industries culturelles : bande dessinée, musiques rock et électroniques, courants ethnoculturels, cirque, patrimoines vernaculaires, cultures urbaines, design, etc. Pour éviter de se couper des groupes sociaux et des nouvelles générations qui ne se reconnaissent pas en elle, la politique culturelle est amenée à s'ouvrir – bien que de façon inéquitable si l'on regarde la répartition des budgets – à un large éventail de manifestations et de formes culturelles. Les critiques furent nombreuses – et le sont encore – pour dénoncer la dissolution de la culture dans le culturel, sans distinction de contenu⁵. Adoptant une posture plus démocratique que démocratisante, l'intervention culturelle se confronte du même coup aux questions du multiculturalisme et de la participation politique. Elle ne s'adresse plus seulement à des *publics* mais à des *habitants* reconnus dans leur diversité et auprès desquels les projets culturels de territoire vont chercher une implication active.

1.4. Les collectivités locales : au carrefour des approches de l'action culturelle

La « centralisation à la française » et l'impulsion étatique marquent de leur empreinte l'institutionnalisation de l'intervention publique dans le domaine de la culture. Elles confèrent à la France sa géographie politico-culturelle caractéristique. Les études sociohistoriques en la matière montrent que l'État constitue, à partir du ministère Malraux, le centre névralgique de « l'invention des politiques culturelles » (Urfalino, 2004) et l'acteur dominant de la coopération avec les autorités locales dans la mise en œuvre des politiques de démocratisation. Néanmoins, il ne faudrait pas en déduire que les collectivités locales ne soutenaient pas déjà la vie culturelle et artistique, ni que le développement de leur action culturelle – en particulier celle des villes – doit uniquement à l'injonction de l'État. Comme l'ont montré notamment les travaux du Comité d'histoire du ministère de la Culture (Poirrier, 2002), l'intervention municipale dans les domaines artistiques et culturels est ancienne. Elle trouve, dans bien des cas, ses origines à la période révolutionnaire (musées,

4 On pense notamment au plan Lang/Tasca de développement des arts à l'école lancé en 2000 (cf. également Bordeaux et Deschamps, 2013).

5 Voir, par exemple, les pamphlets de Marc Fumaroli (1991) et de Alain Finkielkraut (1987).

bibliothèques), puis s'est élargie au cours du XIX^e siècle (gestion de conservatoires, subventions aux théâtres et aux associations...). Dans les capitales régionales, le théâtre lyrique est alors au centre de la vie culturelle locale et bénéficie d'aides significatives de la part des municipalités (Bordeaux, Lyon, etc.). À un autre niveau, les villes communistes, notamment les banlieues rouges de Paris, engagé, dès le milieu des années 1930, des actions expérimentales visant la popularisation – nous dirions aujourd'hui la démocratisation – de la culture nationale, plus encore que la promotion d'une culture prolétarienne. À la suite du Front populaire et de la Libération, l'argument de la démocratisation s'impose progressivement (avec le rayonnement culturel) comme le fondement d'une intervention culturelle plus volontariste au niveau des villes. Toutefois, l'organisation globale de l'action culturelle municipale, sur la base d'un discours politique structuré et en un ensemble relativement cohérent de moyens administratifs, humains et financiers, date de la fin des années 1960 : période à partir de laquelle on peut véritablement parler d'une généralisation des politiques culturelles locales.

Alors qu'est créé le ministère de la Culture et, avec lui, une conception de l'action culturelle symbolisée par les Maisons de la culture, les municipalités tendent à proposer une approche plus large intégrant la pérennisation du soutien aux mouvements d'éducation populaire et la construction d'équipements socioculturels pour les jeunes. C'est d'ailleurs au niveau local qu'émerge un modèle alternatif à celui proposé par le ministère de la Culture de Malraux. Porté par la Fédération nationale des centres culturels communaux (FNCCC), il est fondé sur une définition moins restrictive de l'action culturelle, la reconnaissance du rôle des associations locales et la dénonciation du caractère « artificiel » des structures culturelles d'État (Dubois, 2012). Se cristallise ici une tension qui ne cessera de nourrir les débats et les évolutions des politiques culturelles en France « entre une acception élitiste et une acception populaire de la culture ouverte aux courants issus de l'éducation populaire ; entre la prédominance de la volonté centrale et l'expression des pratiques à la base » (Poirrier, 1997 : 139).

Les vingt années qui suivent la création du ministère de la Culture témoignent de la force d'influence et de structuration du modèle central : équipements relayant la philosophie esthétique de Malraux, conception jacobine du service public, effacement de l'animation au profit de la

création... Mais « l'État tutélaire » se mue progressivement en « État partenaire » avec la généralisation de la contractualisation (chartes culturelles, conventions de développement culturel, etc.) et plus globalement « l'esprit de la décentralisation » qui irrigue le champ culturel à partir des lois de 1982-1983 (Saez, 2009). La clause générale de compétences donne la possibilité aux collectivités territoriales d'élaborer de véritables politiques culturelles, permettant ainsi leur fort développement : en premier lieu au niveau municipal, mais également départemental (lecture publique, patrimoine rural, enseignements artistiques, etc.) et régional (aménagement culturel du territoire, chèques culture, art contemporain, etc.). Enfin, à ce renforcement des stratégies culturelles des collectivités locales s'ajoute un accroissement substantiel du budget culturel de l'État qui impacte également la scène locale.

Si l'État apparaît aujourd'hui plus en retrait au sein de la gouvernance culturelle des territoires et de la structure des dépenses publiques, il n'en demeure pas moins que les différents niveaux de collectivités territoriales, et même récemment les intercommunalités, perpétuent le plus souvent les logiques, les découpages sectoriels et les standards des politiques culturelles nationales. Cette forme de « dépendance au sentier » tracé initialement par l'État explique sans doute en partie le caractère cyclique des controverses et des tensions entre des conceptions multiples de l'action culturelle. Qu'elles soient formulées en termes de « culture pour tous, culture de tous ou culture par tous » ou de « démocratisation, diversité et participation », c'est au niveau de ces lignes de partage et de leurs articulations que se situent les principaux enjeux de l'accès à la culture et ses développements contemporains. Mais l'important volontarisme culturel local en vigueur depuis les années 1980 a également contribué à une envolée des dépenses d'équipements : un legs qui n'est pas sans poser des difficultés aux collectivités territoriales et surtout aux villes. En effet, comment renouveler les politiques culturelles, défendre leur légitimité sociale dans un contexte de crise des finances publiques et impulser de nouveaux projets lorsque les budgets sont en grande majorité consacrés à la gestion des équipements existants et que l'effort financier pour la culture tend à plafonner, voire à décroître ?

02. De la démocratie culturelle au développement culturel durable : tours et détours de la participation culturelle

Jusqu'à la fin des années 1960, la croyance dans une culture universelle qu'il serait nécessaire de diffuser au plus grand nombre, de même que l'idée d'une efficacité sociale propre de l'action culturelle, étaient partagées tant par les hauts fonctionnaires que par les artistes et les militants de l'éducation populaire. Un consensus qui rendait concevable un militantisme culturel indépendant du militantisme politique, même s'il pouvait lui être associé. Le contexte de la décolonisation, la découverte des camps d'extermination nazis, le traumatisme d'Hiroshima et de Nagasaki, ajoutés aux désillusions de l'expérience soviétique, ont toutefois contribué à éloigner certains artistes et intellectuels des partis traditionnels et à valoriser des « fronts secondaires ». Nombre de militants se sont ainsi mis à envisager le potentiel émancipateur des nouveaux sujets sociaux : les femmes, les colonisés, les étudiants, les fous, les marginaux, ou encore les détenus, tandis que se manifestaient parallèlement des courants qui cherchaient, dans des secteurs non organisés de la classe ouvrière, des éléments de dynamisme révolutionnaire, à l'image du discours développé par les maoïstes autour de la figure de l'ouvrier spécialisé et, plus tard, de l'ouvrier immigré. Et ceci d'autant plus que, en inscrivant son action en opposition à toute démarche éducative, André Malraux avait contribué à creuser un fossé entre ce qui relève des grandes œuvres d'art, de l'humanité, et ce qui ne l'est pas : les expressions « mineures », le socioculturel et les pratiques en amateur. À l'« action culturelle » de la politique de démocratisation centrée sur la réduction des inégalités, doit dès lors succéder la « démocratie culturelle », soucieuse des identités locales ou régionales, des cultures minoritaires et des traditions populaires.

À terme, cette tendance s'est toutefois associée à une logique de marchandisation de la culture qui a contribué à envisager les pratiques culturelles sous l'angle du marché tandis que les loisirs ne tardaient pas d'être contaminés par la culture de masse, confortant en cela le pessimisme des thèses des philosophes de Francfort. Alors que, depuis le Front populaire au moins, on concevait la culture comme une fin en soi, c'est-à-dire un domaine séparé, par opposition aux domaines de la production économique, les politiques culturelles sont progressivement mises au service d'agendas politiques et sociaux. Dans les années 1970, elles sont utilisées par les partis de gauche pour se construire une nouvelle base électorale parmi les nouvelles classes moyennes et les nouveaux mouvements sociaux urbains. Et depuis le milieu des années 1980, la culture est mise au service du

développement économique et de la rénovation physique de la ville. Aujourd'hui, c'est une nouvelle approche de la culture qui est mise en avant, censée (re-)concilier l'héritage participatif des années 1970 aux exigences du néolibéralisme, au risque d'accentuer l'ambiguïté de ces nouvelles politiques qu'il est désormais coutume de qualifier de « durables ».

2.1. L'avènement de la démocratie culturelle

La promotion de la démocratie culturelle s'inscrit dans une volonté de penser les écarts observés dans les pratiques culturelles en termes de différences plutôt qu'en termes d'inégalités et de passer d'un combat contre l'inégalité économique à une lutte pour la reconnaissance de la différence (Honneth, 2000). L'injustice fondamentale ne serait plus l'exploitation mais la domination culturelle, et la reconnaissance culturelle entrerait en concurrence avec la redistribution économique comme remède à l'injustice et objectif des luttes politiques. Dans ce contexte, l'action culturelle ne peut plus (seulement) favoriser « l'accès » à « LA culture » mais doit reconnaître, faciliter voire susciter la diversité des expériences esthétiques, l'idée étant que le processus d'expression est constitutif de l'identité culturelle des groupes minorisés, l'objectif consistant à promouvoir une prise de parole à la base. Dans cette première partie, nous retraçons les principales étapes de la diffusion de ce nouveau référentiel des politiques culturelles, depuis les critiques exercées dans les années 1960 contre les « croyances » de la démocratisation culturelle jusqu'à la mobilisation actuelle de la culture à des fins de développement économique et social.

La critique de la démocratisation culturelle

Si l'ambition de la « démocratisation culturelle » et de son souci d'élever tout homme vers cette forme supérieure de l'humanité qu'est l'art était de réduire les inégalités d'accès à la « haute culture » et à la culture « savante », cette conception a rapidement été prise à partie par le développement, au tournant des années 1950-1960, d'une critique culturelle soucieuse de dévoiler les « structures

symboliques » qui contribuent aux inégalités et à la domination des classes populaires, et de revaloriser leurs expressions singulières. Une première critique émane de l'anthropologie. La publication, en 1952, de la plaquette *Race et histoire* pour l'Unesco constitue un tournant important concernant la réflexion sur la légitimité de l'action culturelle (Lévi-Strauss, 1952). Dans cet écrit, l'ethnologue Claude Lévi-Strauss pose comme principe qu'aucune civilisation ne peut prétendre à une supériorité sur une autre. Les prétendues valeurs universelles ont servi de masque aux colonialistes, auteurs de génocides et destructeurs de civilisations qui avaient leur unité et leur cohérence. Lévi-Strauss offre ainsi aux militants régionalistes, tiers-mondistes, voire féministes, un modèle épistémologique d'une grande portée en leur permettant d'argumenter les critiques contre les cultures dominantes au nom du « droit à la différence ». Quelques années plus tard, les travaux de Pierre Bourdieu jettent plus spécifiquement la suspicion sur l'action des militants de l'action culturelle. En montrant que l'acte de fusion affective avec l'œuvre d'art résulte en réalité d'une opération de décodage qui présuppose une compétence culturelle fondée sur un petit nombre de dispositions acquises par socialisation, Pierre Bourdieu et Alain Darbel soulignent les impasses de la démocratisation culturelle dans la mesure où l'incitation culturelle provient « d'une fréquentation [des œuvres culturelles] précoce et insérée dans les rythmes familiers de la vie familiale » (Bourdieu et Darbel, 1969 : 106). Dès lors, « toutes les techniques d'action culturelle directe, depuis les maisons de la culture jusqu'aux entreprises d'Éducation populaire [...] ne font que pallier (au sens précis de dissimuler) les inégalités culturelles » (*Ibid.*).

Mais c'est aussi sur le plan esthétique et politique que la politique malrucienne est dénoncée. Pour certains artistes et mouvements culturels, il s'agit d'en finir radicalement avec l'artiste consacré : est artiste celui qui le décide, puisque l'art est expression immédiate. Le mouvement situationniste entend ainsi substituer au spectacle la construction de situations dans le réel. Pour les situationnistes en effet, « le rôle du "public", sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs, mais dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs » (Debord, 1957). Pour Marcel Duchamp (qui se définissait lui-même comme un « anartiste », un détroqué de l'art), il s'agit de faire sortir l'art de son acception « restreinte » de « beaux-arts ». De ce point de vue, le problème n'est pas celui de l'accès des publics à l'art, ni non plus de l'acculturation desdits publics, mais de résister à l'appauvrissement et à l'uniformisation de la subjectivité. C'est pourquoi Duchamp invite à penser l'acte de création comme un processus de subjectivation et l'artiste comme un médium : « une œuvre en soi n'existe pas. Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » [cité par Schuster, 1957]. Plutôt que de décrire la production de l'objet artistique, il s'agit dès lors de « décrire le mécanisme subjectif qui produit une œuvre d'art ».

Une « nouvelle » action culturelle ?

En mettant fin à l'idéal d'une quelconque autonomie de la culture vis-à-vis de la politique qui fondait l'idéal de la démocratisation culturelle, les critiques adressées aux politiques culturelles s'inscrivent dans une contestation intellectuelle qui impacte profondément les artistes et les militants culturels. Le 25 mai 1968, la déclaration de Villeurbanne réunit ainsi les directeurs des Maisons de la culture, les jeunes metteurs en scène partisans de l'avant-garde et certains héritiers de l'éducation populaire dans une même dénonciation d'une culture particulariste parce que perçue comme bourgeoise. Contre l'idéologie de la démocratisation, il s'agit désormais de prendre conscience des obstacles « empêchant » une majorité de Français de fréquenter leurs établissements, la notion de « non-publics » étant ici inventée pour désigner les exclus de la culture, autrement dit celles et ceux qui ne fréquentent pas leurs établissements culturels.

Au-delà de cet apparent consensus, les remèdes apportés sont toutefois très différents. Pour certains metteurs en scène, tels Roger Planchon ou Patrick Chéreau, les Maisons de la Culture doivent avant tout être conçues comme des laboratoires de recherche s'appuyant sur une équipe de création affirmant ses partis pris, seule façon selon eux de s'émanciper des formes artistiques « bourgeoises » et de découvrir de nouveaux horizons esthétiques. À l'opposé, d'autres directeurs de Maisons de la culture comme Marc Netter ou Francis Jeanson estiment que la tâche prioritaire de l'action culturelle est l'étude de la réception des œuvres et la découverte de « dispositifs de communication (...) porteurs de formes nouvelles », plus urgentes que la fabrication de nouveaux produits. Les problématiques liées à la « médiation » commencent ici alors à s'esquisser, suivant en cela les orientations de Francis Jeanson visant à favoriser une « mise en rapport de l'homme avec l'homme et de l'homme avec la matérialité du monde », l'action culturelle agissant dans un « rôle de médiateur et de relais, en direction de tous ceux qui n'ont pas encore accès à l'héritage » [cité par Caune, 1999 : 177].

De façon plus radicale, certains artistes et militants culturels entendent supprimer totalement la disjonction entre l'artistique et l'esthétique, en faisant de l'art non plus une activité de production d'œuvres séparées mais un processus de *transformation* des formes de la vie sensible commune, donc de réaliser l'art en le supprimant comme réalité séparée. L'exigence d'une révolution de la vie quotidienne par la créativité généralisée déborde alors largement le strict espace d'incubation artistique pour irriguer les discussions de nombre de militants culturels et d'animateurs, notamment au sein des écoles d'animateurs qui prospèrent depuis la création, en 1964, du Fonds

Jeunesse et Éducation populaire (FONJEP). Certains militants en appellent ainsi à une (re-)valorisation des pratiques culturelles dominées, et entendent développer au contraire une approche fondée sur la transparence, le dévoilement, l'expressivité, et surtout la mise en avant de la relation avec le public, annonçant en cela les positions des animateurs socioculturels des années 1970 pour qui l'œuvre artistique doit être le support d'une relation. C'est ici l'illusion de l'ontologie de l'art qui se trouve dénoncée et, avec elle, le pouvoir des artistes « professionnels », au profit d'une mise en avant de l'acte d'énonciation. L'attention nouvelle apportée aux pratiques en amateur est significative de ce point de vue.

Mais dans quelle mesure ces pratiques culturelles en amateur, autrement dit toutes ces activités artistiques et culturelles exercées en dehors de toute contrainte scolaire ou professionnelle, dans le cadre des loisirs, participent-elles encore aux attendus de l'action culturelle ? Comment leurs « expériences » contribuent-elles à requalifier les individus, à leur ouvrir de nouvelles possibilités et, par là, à contrarier les inégalités structurelles ? À ce niveau, c'est avant tout le monde associatif qui est identifié comme lieu de reprise, de formalisation, d'explicitation, notamment lorsqu'il est investi par les mouvements d'éducation populaire. Les associations sont ici pensées comme des *opérateurs de conversion* (Laville, 2001) offrant aux individus la possibilité de contribuer à la construction d'un monde commun indispensable à la démocratie. Il s'agit désormais de faire en sorte que les « publics » deviennent partie prenante des propositions culturelles qui leur sont adressées, voire qu'ils en deviennent les auteurs privilégiés. Plus récemment, la diffusion progressive de la notion anglo-saxonne d'*empowerment* a permis de mettre l'accent sur le travail de renforcement du pouvoir des groupes ou de capacitation collective (Bacqué, Rey et Sintomer, 2005). Si cette notion est aujourd'hui utilisée dans des domaines variés, deux principales tendances, souvent implicites, sous-tendent la plupart des tentatives de définition : celles qui plaident pour une conception neutre du processus d'*empowerment*, et celles au contraire qui en font un processus intrinsèquement politique et conflictuel. Pour les premiers, il s'agit de permettre à tous de prendre conscience de ses droits et de les exercer mais aussi d'être capable de formuler et de concrétiser ses propres choix grâce à un cadre institutionnel adapté. Pour les seconds, le processus d'*empowerment* est nécessairement conflictuel dans la mesure où il implique une contestation et une modification des rapports de pouvoir existants dans une société. La différence entre ces deux conceptions est donc moins dans le résultat espéré ou l'objectif final – qui n'est finalement que la constitution d'une société d'êtres humains libres en droits et capables d'agir – que dans les *moyens* d'y parvenir.

Le « développement culturel » : la culture au service du développement local

La critique de la démocratisation culturelle a largement contribué à bousculer la façon de penser le rôle et les modalités des politiques culturelles. L'action culturelle ne s'envisage plus (en tout cas plus seulement) dans le projet de démocratiser l'accès à une culture faite d'objets consacrés, mais dans celui de faciliter et de susciter une diversité d'expérience esthétique – que ce soit dans la production d'un objet d'art, dans sa réception ou encore dans des pratiques extérieures au « monde de l'art ». Mais la crise de 1968 a aussi mis à jour les limites d'une gestion étatique et centralisée de la culture. L'analyse des pratiques culturelles ordinaires de Michel de Certeau (1974) se combine avec les critiques de l'État formulées par Michel Crozier (1970) pour tenter de repenser de fond en comble la politique culturelle. C'est ainsi qu'apparaît, au sein de la « nouvelle société » social-démocrate de Jacques Chaban-Delmas le projet de « développement culturel »⁶ incarné par Jacques Duhamel. En rupture avec l'héritage malrucien, le nouveau ministre de la Culture entend associer les collectivités locales à l'action de l'État, tandis que la DATAR et les autres ministères sont appelés à promouvoir, par le biais de la constitution d'un Fonds d'intervention culturelle en 1971, des actions culturelles localisées touchant, par exemple, aux loisirs, à l'audiovisuel ou au cadre de vie.

Mais la rupture la plus importante intervient en 1977. La victoire de la gauche aux municipales favorise en effet l'apparition des délégations à la culture dans les équipes municipales : entre 1978 et 1981, les villes de plus 10 000 habitants enregistrent ainsi une augmentation de 84 % de leurs dépenses culturelles, et la part du budget municipal consacré à la culture atteint les 8,7 %... Au final, ce sont les villes qui assurent, dès 1978, 45 % des financements de la culture et, en 1981, l'ensemble des communes françaises dépensent déjà davantage que l'État pour la politique culturelle (Lephay-Merlin, 1991). Une évolution qui doit beaucoup à la transformation sociologique des villes, dans la mesure où les classes moyennes urbaines plutôt diplômées y apparaissent désormais comme des acteurs de premier ordre dans l'organisation de la vie sociale. Or, c'est en s'appuyant sur les associations que le Parti socialiste parvient à conquérir bon nombre de municipalités en 1977. À la fin des années 1970, les idées du PS sur l'action culturelle locale reposent en effet principalement sur le primat accordé aux associations locales et sur la valorisation de la concertation urbaine,

6 Cf. également les travaux d'Augustin Girard qui a théorisé la notion de développement culturel (Girard, 1972 ; Gentil et Kneubühler, 2011).

relativisant le rôle de l' élu au profit de l'animateur chargé d'articuler démocratie et planification culturelle locale, à l'abri des arbitrages politiques.

La pratique du pouvoir entraîne toutefois un infléchissement significatif. Face aux associations et aux animateurs, les élus affirment désormais leur rôle de responsables politiques tant au nom de leur légitimité électorale qu'à titre de recours contre les effets filtrant des associations et de leurs leaders vis-à-vis de la société civile. Dans le même temps, la mise en œuvre de projets communs permet aux élus municipaux, mais aussi aux conseillers généraux, régionaux, aux représentants de l'administration centrale, sans oublier l'Union européenne, de mutualiser leurs ressources financières. Un système qui se traduit par une contractualisation généralisée des autorités publiques autour de plans d'action concertés – convention de développement culturel, contrat de pays, contrat de villes, contrat de plan État-régions, etc. –, qui associent plus ou moins les fonctionnaires locaux et les associations culturelles. La mise en place d'un système de coopération contractuel entre les villes et l'État et la mise en concurrence des villes sur le marché des ressources contribuent par ailleurs largement à obliger ces dernières à optimiser au mieux leur potentiel. Au tournant des années 1990, le développement de la culture a dès lors partie liée avec des stratégies de communication et de « marketing territorial » qui entendent favoriser l'attractivité de tel ou tel territoire, en soulignant le dynamisme créatif de ses habitants en même temps que son ouverture « multiculturelle » ou la vitalité de ses équipements. La mobilisation et la construction identitaire deviennent alors des dimensions essentielles de l'action des gouvernements urbains qui ont d'ailleurs souvent intégrés en leur sein les leaders des luttes culturelles des années 1970. Dans cette perspective, le projet apparaît comme la forme d'action publique urbaine qui permet à la fois de mobiliser et de valoriser les identités dans la production des politiques, la perspective relationnelle supplantant ici la perspective rationalisatrice (Pinson, 2009)⁷.

7 Dans une certaine mesure, le programme de l'Union européenne de désignation d'une « Capitale européenne de la culture » est la traduction sous forme d'une politique publique de ce nouveau paradigme du développement par la créativité. Validée en 1985 par le Conseil des ministres de l'Union Européenne, son objectif était de trouver une opération capable de rapprocher les citoyens habitant le vaste espace géographique européen. La culture n'y est plus entendue dans son acception initiale (production et diffusion d'une œuvre), mais au sens de filière économique, dont certains aspects sont strictement industriels quand d'autres relèvent de la définition ordinaire de l'art. Sans compter que, depuis quelques années, cette politique concerne en priorité des villes ayant rencontré des difficultés économiques et pour lesquelles on envisage une « relance » par l'art et l'économie créative.

2.2. Vers un développement culturel « durable » ?

Ces stratégies de développement par la culture qui se sont diffusées dans les années 1990 s'inscrivent dans un agenda néo-libéral qui promeut l'idée d'une régénération urbaine par le jeu du marché et la création de richesses. Elles ont contribué à marginaliser et disqualifier toutes les stratégies alternatives fondées sur un investissement public massif dans des services et équipements sociaux, et à transformer radicalement le paradigme des politiques culturelles, en les rapprochant de plus en plus des exigences économiques. De fait, l'utilisation de la culture au service de ces stratégies de rénovation urbaine est aujourd'hui peu contestée, tant ces dernières sont considérées par de nombreux auteurs comme des instruments permettant de concilier les logiques économiques de cette rénovation urbaine avec les impératifs d'inclusion sociale et de citoyenneté locale.

Ce consensus masque pourtant des débats brûlants autour du contenu de cette *culture-led regeneration* : comment accorder reconnaissance et respect pour chaque culture et en même temps stimuler le vivre ensemble ? Comment conjuguer participation des populations locales et rayonnement international dans ces événements ? Et tandis qu'une poignée de compagnies multinationales tend à concentrer entre quelques mains la production et la distribution de l'information et des biens culturels, cette évolution des politiques territoriales fait craindre chez certains analystes que la culture puisse perdre son autonomie et le contenu critique qui constitue son essence. Au modèle d'une culture publique se substituerait insidieusement le spectre plus ou moins avéré d'une marchandisation des imaginaires par les industries culturelles, voire d'un repli dans des espaces communautarisés (Sorkin, 1992). Dans un ouvrage consacré au développement durable, le chercheur australien Jon Hawkes (2001) a formulé le besoin de construire un nouveau « pilier » pour la durabilité et le développement local. L'objectif proposé par Hawkes est de créer les bases conceptuelles pour que la culture devienne le quatrième pilier des politiques locales aux côtés des dimensions environnementales, économiques et sociales⁸. Avec les accords internationaux sur la diversité culturelle pilotés

8 Le concept de développement durable s'est établi dans la seconde moitié des années 1980, avec l'idée de concilier trois dimensions : la croissance économique, l'inclusion sociale et l'équilibre environnemental. Le rapport intitulé *Notre avenir à tous*, également connu comme Rapport Brundtland (1987), a accordé à ces trois dimensions une place de modèle à utiliser dans les stratégies locales, nationales et mondiales de développement. Le Sommet de la Terre qui s'est tenu en 1992 à Rio de Janeiro a consolidé ces trois piliers comme le paradigme du développement durable. Toutefois, il est généralement considéré que ces dimensions ne peuvent à elles seules refléter toute la complexité de nos sociétés actuelles.

par l'Unesco s'ouvre aujourd'hui un nouveau continent pour l'intervention culturelle publique, susceptible de prendre en compte la relation entre la culture et le développement durable avec, d'une part, le développement du secteur culturel en soi (par exemple : l'héritage culturel, la créativité, les industries de la culture, l'artisanat, le tourisme culturel) et, d'autre part, la garantie que la culture occupe une place légitime dans toutes les politiques publiques, notamment les politiques liées à l'éducation, l'économie, la science, la communication, l'environnement, la cohésion sociale et la coopération internationale. Toutefois, la promotion de la « diversité culturelle » et de la « participation » qui caractérise ce nouveau paradigme du développement culturel durable n'est pas exempte d'ambiguïtés.

Un impact économique et social durable ?

Les politiques de régénération par la culture ont été justifiées sur le plan économique par la théorie du *trickle-down-effect* selon laquelle, en attirant des investisseurs et des touristes, elles créaient de l'emploi et bénéficiaient au final à tous, y compris aux segments les plus désavantagés de la population. Cette vision est aujourd'hui largement contestée et même réfutée. Dans leurs recherches sur Glasgow et Bilbao, Mooney (2004) et Gómez (1998) montrent que la régénération culturelle ne bénéficie qu'à une petite fraction des habitants, tandis que l'économie locale est rendue toujours plus dépendante d'emplois tertiaires mal rémunérés et précaires dans les secteurs du tourisme, du commerce et des loisirs ; les bénéfices économiques laissant ainsi largement de côté tous ceux qui n'ont pas le capital humain nécessaire pour s'insérer dans cette nouvelle *cappuccino economy*. Ainsi la fameuse « renaissance économique » de Glasgow n'a de toute évidence pas permis de faire baisser le niveau de pauvreté de la ville. Elle a induit une dépendance plus grande à l'égard de capitaux internationaux toujours plus mobiles et exigeants.

Ce constat doit bien sûr être relativisé, au vu notamment de la diversité des stratégies locales qui se matérialise dans la tension entre *event-led regeneration* (stratégie d'accueil de grands événements sportifs ou culturels, programme Capitales européennes de la Culture, etc.) et *infrastructure-led regeneration* (stratégie d'investissement dans des équipements hautement visibles) (cf. Bianchini & Parkinson, 1993). Sans compter que ces politiques participent d'un objectif économique plus indirect, dans la mesure où les quartiers culturels, les infrastructures artistiques sont des outils de promotion de la « ville créative » comme lieu où il faut être, où il faut vivre, où il faut investir et consommer. Les politiques culturelles sont perçues comme une composante majeure de la qualité de vie dont la ville peut se prévaloir pour attirer les « classes créatives » (Florida, 2002). Par exemple, à Baltimore, David Harvey (1989) souligne que

l'art a permis de créer un climat d'optimisme, une culture du *can do* essentielle au développement de l'esprit d'entreprise. En ce sens, la production orchestrée d'une image peut aider à contrecarrer le sentiment d'aliénation et d'anomie caractéristique de la vie urbaine moderne, à créer un sens de la solidarité sociale (*civic pride*) et d'identification des citoyens à leur lieu de vie. À Lyon, le Défilé de la Biennale de la danse a ainsi été progressivement intégré dans la stratégie de développement du Grand Lyon au point d'être désormais pensé comme un « rituel d'agglomération » en mesure d'incorporer symboliquement des images de la ville (le centre et la banlieue) et des pratiques culturelles différentes (la culture de la rue et la culture académique) dans une même culture publique. Mais c'est plus largement le développement en France du volet « culture » de la Politique de la ville qui a permis de concilier certains grands projets culturels et démarches de cohésion sociale, tout en renouvelant les expériences visant à diffuser des œuvres auprès du public. Les modes de consommation traditionnels (visiter un musée, assister à un spectacle dans une salle) ont ainsi été repensés via la participation des publics les plus en difficultés, notamment. Dans ce cadre, un des arguments clés du recours aux artistes est de présupposer qu'ils sont capables de faire en sorte que les habitants s'expriment, ressuscitant en cela certaines expériences artistiques, notamment théâtrales, des années 1970. D'une part en permettant aux individus de parvenir à dire quelque chose sur eux-mêmes ou sur leur histoire, et d'autre part en essayant de faire en sorte que ces paroles, ces expressions sortent de l'espace intime pour acquérir une visibilité dans l'espace social, voire une reconnaissance (au sens politique). Le postulat étant que l'artiste, qui maîtrise un langage qui lui est propre (dans une discipline constituée : les mots, la danse, la peinture, etc.), va être capable de l'utiliser avec des habitants. Dans ce cas de figure, l'action culturelle doit aider l'individu à se structurer et à s'émanciper. Une autre dimension de l'intervention culturelle sur un quartier est de solliciter l'artiste pour aider les habitants à voir différemment l'environnement dans lequel ils se trouvent et donc modifier les représentations qu'ils ont de leur quartier d'habitation. Les artistes sont alors là pour proposer une autre vision du monde à des populations qui ont peu d'opportunités pour sortir de leur quartier. De plus, ces actions sont censées avoir un double effet : à la fois sur les populations concernées, et sur les représentations que l'on a d'elles dans d'autres quartiers de la ville. Les artistes sont donc invités à susciter un autre regard sur des populations qui sont délaissées, voire stigmatisées.

Cette mise au service de l'art et des artistes à des fins de développement économique ou social n'a pas été épargnée par les critiques. En premier lieu, la volonté de faire de la culture un élément de communication tend à reposer sur la diffusion de messages harmonieux et englobants qui peuvent entrer en contradiction directe avec les identités culturelles diverses et parfois conflictuelles de

l'environnement urbain. Ces représentations cohérentes et globalisantes de la ville, construites pour l'observateur étranger, peuvent mener à l'aliénation des habitants, comme le soulignent unanimement Mooney (2004), Garcia (2004) et Evans (2005). C'est ainsi que des groupes d'habitants de Glasgow ont protesté, en 1990, contre la glorification d'une identité « lisse » de Glasgow qui reniait la culture ouvrière, populaire et socialiste de la ville. Le marketing territorial a ici tendance à réifier les villes et à les présenter comme des lieux homogènes dont la population partage des intérêts communs. Or les citoyens ont été choqués du décalage entre les discours autour de la « nouvelle Glasgow » et la réalité de la vie dans les grands ensembles de la ville. Sans compter que ces nouvelles politiques d'image tendent à détourner l'attention (mais aussi les ressources publiques) des problèmes sociaux (chômage, pauvreté massive, etc.) et de la polarisation sociale et raciale croissante au sein de la ville. Elles constituent ainsi un « vernis » (Mooney, 2004), un « masque de carnaval » (Harvey, 1989), et amènent à privilégier le spectacle et l'image au détriment de la substance des problèmes économiques et sociaux.

La médiation culturelle : du renouvellement de l'action culturelle à l'esthétisation de la question sociale

Pour certains auteurs, la *culture-led regeneration* fait plus que masquer les inégalités dans la ville : elle contribue à les accroître. Tout d'abord parce qu'elle vise explicitement à attirer les présumées « classes créatives » et provoquer la *gentrification*. Or, si les artistes sont des moteurs de la *gentrification*, le processus d'appréciation immobilière et d'augmentation des prix dans le quartier gentrifié conduit *in fine* à leur éviction, et surtout à celle des primo-arrivants, souvent des classes populaires et des minorités ethniques. En outre, ces politiques participent au processus de *ségrégation urbaine*, voire à l'éclosion de villes « à deux vitesses » (Mooney, 2004). Elles reposent sur une stratégie urbaine duale dictée par la course aux investissements privés : d'un côté, le centre-ville que l'on dynamise en y attirant commerces, événements culturels et tourisme, de l'autre les espaces périphériques marqués par la pauvreté et l'insécurité, où l'on se contente de limiter les conséquences sociales néfastes de cette politique. Si les travaux sur la *gentrification* ont souligné cet aspect du travail de l'artiste qui participe directement de la réhabilitation d'un environnement matériel déprécié, en transformant la « camelote » en objet d'art, les débris en quelque chose de riche, d'étrange, de cher et de divertissant (Ley, 2003), le développement du « volet culture » de la politique de la ville a tout particulièrement contribué à faire des artistes non pas seulement une avant-garde censée remodeler l'image des

villes mais les alliés des professionnels du travail social dans leur entreprise de remobilisation sociale et économique des « exclus ». C'est d'ailleurs dans ce contexte que les approches valorisées par la médiation se sont légitimées et ont pris de l'ampleur, avec comme ambition plus ou moins explicite de surmonter les contradictions entre démocratisation et démocratie culturelle. La notion de médiation, qui peut être définie comme un processus de mise en relation par l'intervention d'un tiers pour faciliter la circulation de l'information et rétablir des relations en cas de conflit, est de fait contemporaine de l'émergence, sur l'agenda politique, de la thématique de la « fracture sociale » et tend à remplir une « fonction substitutive » à l'absence de dialogue entre les acteurs sociaux. Dans le cadre de la politique de la ville, la médiation apparaît ainsi comme un mode de régulation sociale, c'est-à-dire un mode alternatif de règlement de conflit par la présence d'un tiers en vue de la recréation de liens entre habitants, générations et cultures différentes. La médiation est un terme utilisé dans divers domaines de la vie sociale comme, par exemple, la médiation politique, la médiation juridique, la médiation sociale et familiale ou encore la médiation culturelle. Pour Jean Caune, cet usage pluriel et « indifférencié de la notion de médiation vaut comme symptôme d'une société qui craint de reconnaître les conflits, qui recherche les espaces de dialogue et de consensus et qui aspire à renouer le tissu social déchiré par le développement incontrôlé de la logique marchande » (Caune, 1999). Centrée sur la régulation, voire la résolution de crises et de conflits, la médiation relève des modèles d'expertise inscrits dans une éthique communicationnelle (Habermas, 1981) : aménagement des conditions du dialogue à l'aide d'un tiers actif sur le plan de la forme et passif sur le plan du fond. Utilisée à ses débuts dans le cadre de la problématique de la démocratisation culturelle, la médiation culturelle désigne largement aujourd'hui les problèmes « ancrés dans les stratégies de relations publiques » (Dufrière, 2006). Pour autant, et comme le souligne Marie-Christine Bordeaux, le recours aux langages de l'art dans les situations de médiation (ateliers ponctuels de pratiques artistiques, appel aux capacités expressives des membres d'un groupe, transposition dans un langage graphique de sensations vécues dans un spectacle chorégraphique, présentation de fragments d'œuvres, théâtralisation d'une visite guidée, etc.) fait intervenir une dimension esthétique (au sens de vécu sensible) qui différencie la médiation d'autres formes de communication culturelle fondées, par exemple, sur la diffusion d'informations ou la mise à disposition de connaissances dans des conférences sur l'histoire d'un art (Bordeaux, 2008).

Reste que si les dispositifs de médiation construisent effectivement un espace dans lequel se dessinent à grand trait des cadres de réception des œuvres d'art, les médiateurs se confrontent encore rarement à l'enchevêtrement des pratiques et des expériences de leurs publics tandis que leurs actions s'accompagnent d'une « dimension normative

et utilitaire (...), comme [une] technologie visant l'adaptation des comportements » (Fontan, 2007). Les processus de médiation s'articulent de plus en plus à des dispositifs d'insertion où certaines populations en difficultés sont appelées à être requalifiées en ressources disponibles pour le développement local. L'exemple du carnaval de Notting Hill à Londres et celui du défilé de la Biennale de la danse de Lyon soulignent ainsi comment la multiplication des objets (visant notamment à circonscrire et à sécuriser l'expression des minorités culturelles) et des hommes (artistes, professionnels du travail social) contribue à enserrer des mouvements contre-culturels dans des partenariats et des stratégies politiques, et finalement à les désenclaver des logiques pratiques qui les ont vus naître. De façon presque imperceptible, on est ici passé d'une logique de réhabilitation par l'art, par la constitution d'associations culturelles et de compagnies de danse, à la volonté de valoriser les parcours autodidactes des carnavaliers ou des danseurs hip-hop dans le cadre de dispositifs d'insertion fondés sur une logique entrepreneuriale (Arnaud, 2010 ; Faure et Garcia, 2005). Un processus qui participe finalement de la conversion des publics marginalisés aux nécessités économiques, mais aussi de la valorisation de leurs qualités productives. C'est un véritable processus d'*esthétisation* des cultures minoritaires qui s'opère alors, dans la mesure où l'action culturelle se confond ici avec un (re-)modelage des expressions culturelles des populations marginalisées qui affecte directement leurs manières d'être et de faire ensemble, dans le sens d'une « mise au travail » de leurs potentialités culturelles au service du développement économique local (Arnaud, 2008). Progressivement domestiquée, l'action culturelle devient dès lors doublement facteur de développement : d'abord en tant que vecteur d'« affirmation » et de « reconnaissance sociale », ensuite comme marché économique et professionnel.

La « diversité culturelle » : un concept fourre-tout au service du renouvellement des politiques culturelles

Un autre aspect de ces nouvelles politiques culturelles fondées sur la mobilisation et la participation des populations marginalisées est de faire de l'art et des artistes un vecteur de valorisation de la diversité culturelle. Cette option, à l'inverse de la politique conduite par le ministère de la Culture, n'envisage plus l'action culturelle comme uniquement descendante.

Il s'agit alors pour l'action culturelle de permettre aux cultures minorisées de trouver un espace d'expression, et ceci d'autant plus que la promotion de la diversité culturelle apparaît comme un élément central des débats internationaux sur la culture depuis la fin des années

1990, notamment avec l'approbation de la Déclaration (2001) et de la Convention (2005) de l'Unesco sur la diversité culturelle. Bien que les droits culturels y soient envisagés de façon très abstraite, l'Agenda 21 de la culture, adopté en 2004 sur la base de ce qui avait été décidé en matière d'environnement lors du sommet de la Terre de Rio de 1992, peut être considéré comme une déclaration des villes pour les droits culturels⁹. Dès lors, ce qui constituerait le véritable test de la vigueur culturelle et l'unique fondement valide d'une politique publique deviendrait l'existence de conditions environnementales les plus propices à la créativité, de même que l'ampleur de la participation sociale dans la création de nouvelles idées. Un des thèmes principaux de l'Agenda 21 de la culture est ainsi la participation des citoyens et de la société civile. Dans les faits, un conseil municipal qui adopte l'Agenda 21 de la culture s'engage, auprès de ses citoyens, à promouvoir les droits culturels et à les mettre en œuvre localement par le biais de politiques et de programmes, à l'image d'événements culturels conçus et produits par les habitants comme la Zinneke Parade de Bruxelles. Autant d'expériences de participation des citoyens dans la conception des programmes, des équipements et des événements culturels qui renouvellent l'approche et la place de la culture sur les territoires en renouant avec les expériences socioculturelles des années 1970, mais dans une version souvent beaucoup plus dépolitisée et surtout davantage en accord avec les nouveaux impératifs des élites urbaines.

L'expression « diversité culturelle » est une expression d'un emploi libre ; chacun peut s'autoriser à en faire l'usage qui lui convient, avec à la clé de multiples confusions de sens (cf. Lucas, 2008). Pour les uns, la « diversité culturelle » signifie accorder une place minimum aux cultures des « immigrés » pour mieux les intégrer. La « diversité culturelle » se présente alors sous la forme d'une politique culturelle nationale, à la générosité philanthropique, appelée aussi « promotion de la diversité », comme aime à le rappeler l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances (ACSé). Dans un autre registre, la diversité culturelle veut dire « industrie », c'est-à-dire droit de protéger les entreprises culturelles françaises des effets destructeurs du grand marché mondialisé, dominé par les États-Unis. L'enjeu est alors une politique publique de lutte contre la globalisation capitaliste pour favoriser, sous couvert de « diversité des expressions culturelles », la variété des marchandises culturelles à vendre sur les étals des commerçants. D'autres usages sont également

⁹ L'article 11 stipule en particulier que « les politiques culturelles doivent trouver un point d'équilibre entre les intérêts publics et privés, entre la vocation publique de la culture et son institutionnalisation (...). L'initiative autonome des citoyens, pris individuellement ou réunis en associations ou en mouvements sociaux, est le fondement de la liberté culturelle ».

observables : la « diversité culturelle » peut, par exemple, se métamorphoser en « diversité de l'offre culturelle », très courue dans la communication des grandes collectivités, pour montrer que les élus répondent aux attentes de (tous) leurs habitants, ou concerner la « diversité de la création artistique » lorsqu'il s'agit d'indiquer que de nouvelles disciplines artistiques, quelquefois même des pratiques artistiques « en émergence », sont prises en compte par la politique culturelle. Bref, avec tous ces sens, la « diversité culturelle » est devenue, en pratique, un bon mot utilisé sans rigueur et surtout dans l'ignorance des finalités qui président aux accords de l'Unesco : la diversité culturelle, avec cette légitimité qu'elle donne à l'échange culturel de personnes à personnes, met en quelque sorte au cœur de la politique publique la capacité des personnes et de leurs groupes à confronter leurs univers symboliques dans le respect de la démocratie et du pluralisme culturel.

Dans ce contexte, on reconnaîtra aisément que la politique culturelle à la française s'est jusqu'ici interdit de mettre au cœur de ses préoccupations cette nécessité du débat de sens et des valeurs entre les cultures, dans la mesure

où elle prétend détenir seule les clés de l'universalité de la culture. De ce point de vue, si l'arrivée de la gauche au pouvoir au tournant des années 1980 a certes été l'occasion de rompre officiellement avec une conception jugée élitiste de la culture, au profit de la réhabilitation des objets jusque-là extérieurs au cercle de la légitimité culturelle (le rock, la bande dessinée, la photographie, la mode, le patrimoine industriel, le hip-hop, le cirque, etc.), l'orientation dominante en faveur des formes institutionnelles, « nobles » ou « savantes » de la culture ne s'est guère démentie, l'intervention publique privilégiant toujours la « qualité » esthétique par rapport à la proximité du public, la culture « du centre » ou « globale » par rapport aux cultures régionales ou périphériques. Au contraire, la référence à la diversité semble se doubler ici d'injonctions conformistes et assimilationnistes, selon une tradition et des coutumes que Jean-Loup Amselle analyse comme celles d'un « polygénisme républicain » (Amselle, 1996). En ce sens, la démocratie culturelle tout comme la diversité culturelle apparaissent en France l'une et l'autre comme des vœux pieux, rendant d'autant plus urgente et intéressante l'observation et l'analyse des expériences étrangères en ce domaine.

#02.

Vingt expériences innovantes et territorialisées en matière de développement de l'accès à la culture



Ce chapitre présente les vingt terrains d'étude sélectionnés, organisés selon le classement présenté dans l'introduction du rapport. Les références bibliographiques mentionnées dans les présentations d'expériences sont listées à la fin de chaque monographie, à la différence des autres chapitres dont les références renvoient à la bibliographie générale située en fin de rapport.

01. Le *Passeport pour l'art* à Toulouse. Un programme en faveur de la généralisation de l'éducation artistique et culturelle dans toutes les écoles de la ville

Mariette Sibertin-Blanc

Maître de conférences, Université de Toulouse 2

Nommé *Parcours culturel gratuit* dans ses premières années, le *Passeport pour l'art* (PPA) est le dispositif phare de l'action en faveur de l'éducation artistique et culturelle de la ville de Toulouse. Il vise à faciliter et généraliser l'accès à l'art sur le temps scolaire pour les enfants des 200 écoles publiques toulousaines. Inscrit dans le projet politique de l'équipe municipale élue en 2008, ce dispositif peut être considéré comme le témoignage d'un nouvel engagement sur l'éducation artistique et culturelle de la puissance publique locale, et comme révélateur d'une articulation émergente entre action publique et ressources culturelles locales.

Les objectifs énoncés du *Passeport pour l'art* sont propres à ceux de l'éducation artistique en général et sont présentés au nombre de trois :

- sensibilisation des enfants aux arts et à la culture par la fréquentation des institutions culturelles, la rencontre des œuvres et des artistes, l'encouragement à une pratique artistique ;
- développement de la capacité d'analyse et de création, d'éveil de l'esprit critique, du jeune public ;
- formation d'un regard sensible sur le monde, l'apprentissage de la citoyenneté et l'émancipation des jeunes.

Au-delà de ces objectifs, deux enjeux associés renvoient aux grandes orientations du projet culturel de la ville (2008-2014) : d'une part, celui de l'équité territoriale, devant ainsi permettre aux écoles de l'ensemble des quartiers d'accéder équitablement à l'offre ; et, d'autre part, celui de la mobilisation, sur des objectifs municipaux, des institutions culturelles et des associations ou compagnies culturelles. De ce fait, le dispositif contribue à créer des liens entre différentes sphères de la vie locale, et vise également l'élargissement social et géographique des publics,

escomptant sur l'effet d'entraînement que les élèves auront sur leur famille.

Destiné à l'ensemble des élèves de la dernière année de maternelle au CM2, depuis la rentrée 2013, ce dispositif a enregistré une montée en puissance au fil des ans, passant de 3 000 élèves concernés sur la première année d'expérimentation (2009-2010) à 15 550 élèves sur l'année 2012-2013. Pour l'année 2013-2014, l'objectif a été atteint de permettre l'accès au dispositif à 20 000 élèves toulousains, répartis dans plus de 200 écoles.

Pour ce faire, en terme logistique, un responsable du dispositif est en contact permanent avec la Direction académique et ses conseillères pédagogiques art et culture. L'ensemble repose sur la gratuité de l'accès aux parcours et sur la garantie d'un transport pris en charge par la ville.

Les parcours sont assurés par une centaine de structures (110 en 2013) qui sont le reflet des ressources culturelles locales. Celles-ci sont de trois types :

- les structures culturelles municipales (bibliothèques, musées, archives, centres d'expositions, théâtres, centres socioculturels, conservatoire, etc.) ;
- les structures culturelles conventionnées par la ville, dites « associations structurantes » (cinémathèques, musées et galeries, théâtres, cinémas, lieux de culture scientifique tels que La Cité de l'espace, grands festivals, etc.) ;
- les associations ayant répondu à l'appel à projets du *Passeport pour l'art* (compagnies, espaces d'art contemporain, association de patrimoine, écoles d'enseignements artistiques, radio locale, théâtres et lieux de diffusion, etc.)¹.

¹ Cet appel à projets a été mis en place en 2011, suite à la montée en puissance du dispositif. Lors des premières années de fonctionnement, les associations étaient repérées dans un système classique de demande de subvention.

Pour les deux premiers types, le PPA est intégré dans les missions attribuées aux structures. La contribution financière municipale est ainsi équivalente, et c'est à chaque structure de redéployer son budget pour intégrer les actions d'éducation artistique inscrites au titre de ce dispositif. Si pour l'essentiel des structures municipales ou conventionnées des actions de médiation et d'éducation avec les écoles existaient préalablement, le dispositif les a conduit pour la plupart à renouveler, renforcer, réorienter les propositions, notamment pour faire face à la demande quantitativement plus importante.

Pour le troisième type, les associations retenues lors de l'appel à projets bénéficient d'un budget spécifique, correspondant à une proposition financière intégrée dans la fiche de candidature. Le coût d'un parcours est d'environ 2 500 euros par classe ; il intègre la préparation pédagogique, la rémunération des intervenants, les fonds pédagogiques, le matériel, la location de salle de spectacle le cas échéant, et éventuellement d'autres lignes de dépenses spécifiques au parcours.

En définitive, 126 parcours ont été proposés aux enseignants en 2013-14, répartis dans 8 familles : des parcours thématiques (Théâtre et mythologie, Suivez l'artiste, L'ours...) ; des parcours sur le patrimoine, l'architecture, l'urbanisme ; des parcours arts visuels et arts plastiques ; des parcours spectacle vivant (les plus nombreux) ; des parcours musiques ; des parcours culture scientifique ; des parcours développement durable et citoyen ; des parcours livre et lecture publique.

Chaque parcours est constitué de plusieurs séances (ou étapes) équivalentes à une moyenne de 12 heures mettant en présence enfants et structure culturelle, permettant le contact avec la création et/ou la pratique artistique. Toutefois, en fonction des structures, le parcours peut parfois être moins important (par exemple d'une journée, notamment dans les équipements de culture scientifique), ou au contraire plus développé (allant jusqu'à 40 heures pour un parcours autour des arts circassiens).

La mise en œuvre opérationnelle est considérée comme possible grâce à un « engagement tripartite » : celui de la ville de Toulouse qui pilote le dispositif et le finance (activités et transport) ; celui des acteurs culturels qui construisent et assurent la réalisation des parcours ; celui des enseignants qui se saisissent des propositions de parcours, l'encadrent pédagogiquement et l'intègrent dans leur projet pédagogique. Ces enseignants sont accompagnés, conseillés, formés par les conseillères pédagogiques art et culture de la Direction académique.

Chaque année, une nouvelle édition du *Passeport pour l'art* est construite, sur un schéma qui mobilise les trois parties prenantes.

1.1. Caractéristiques matérielles et spatiales

Différents supports matériels et techniques sont utilisés dans le cadre de ce dispositif, pour les enfants, pour les enseignants et pour les structures culturelles.

Pour les enfants, un passeport pour garder trace

L'objectif étant que chaque élève suive 6 parcours au long de sa scolarité élémentaire, un passeport culturel est remis par la ville comme « véritable journal de bord de ses voyages culturels et artistiques »².

Pour les enseignants, des outils pédagogiques pour être accompagnés et accompagner les élèves

Il existe trois types d'outils pédagogiques³ :

- des outils mis à disposition par les structures culturelles menant le parcours : dossier pédagogique sur une œuvre ou un artiste, bibliographie, instruments de type maquette, site Internet ;
- des valises sur 20 thématiques proposées par le réseau des bibliothèques municipales ;
- une séance de travail à la demande de l'enseignant, organisée par le réseau des bibliothèques pour approfondir un thème avec la classe (opportunité peu saisie).

Au-delà de ces outils, l'accompagnement des conseillères pédagogiques art et culture de la Direction académique permet la formation des enseignants selon les besoins, au fil de l'expérience. Alors que, dans un premier temps, les enseignants demandent des parcours qui les rassurent, qui résonnent facilement avec leur projet de classe, ils sont amenés à prendre davantage de risque après une première expérience réussie : cela leur est facilité par l'appui des conseillères pédagogiques et l'émulation dans l'école, ce qui contribue à créer de surcroît des passerelles entre disciplines dans leurs pratiques de classe.

2 <http://www.cultures.toulouse.fr/thematique/jeune-public/parcours-culturel-gratuit>

3 Remarque : selon la sensibilisation et la disponibilité des enseignants, ces outils sont mobilisés de façon très variable, et souvent davantage par ceux qui sont déjà au fait de l'esthétique ou du champ artistique du parcours ; à l'inverse, pour des enseignants découvrant le champ artistique du parcours, ces outils ne semblent pas suffisants pour assurer l'encadrement pédagogique – ce qui renforce le rôle des conseillères pédagogiques.

De la part des structures, une mise à disposition de certaines ressources

Selon le parcours, les ressources mises à disposition par les structures auprès des classes sont variables. Au-delà du lieu qui accueille la classe, et souvent des médiateurs ou animateurs pédagogiques, la documentation ou mallette pédagogique pour les enseignants, la structure peut également mobiliser du matériel spécifique (maquette, matériel de cirque, audiovisuel, arts plastiques, etc.).

Par ailleurs, les parcours culturels se déploient dans des espaces diversifiés et associent différents types de circulation.

Inscription spatiale des parcours

En 2013-2014, 110 structures culturelles proposaient des parcours, ce qui rend compte de leur grande diversité, et induit des configurations spatiales très différentes selon les parcours.

Dans la majorité des cas, les parcours se déclinent sur au moins deux lieux : celui de la classe dans l'école, où un médiateur culturel ou un artiste vient présenter sa démarche, ou travailler avec les élèves sur une discipline (la photographie, le cirque, la bande dessinée, etc.) et celui d'un espace artistique (lieu de création comme celui des arts du cirque de La Grainerie, ou un lieu de diffusion tel que Lieu commun, espace d'art contemporain, ou une bibliothèque de quartier).

Dans certains cas, l'ensemble des étapes se déroule hors les murs de l'école. Par ailleurs, de nombreux parcours conduisent les enfants à sortir des écoles et lieux culturels. Ainsi certains parcours sont-ils composés d'étapes qui amènent les enfants à photographier un quartier, à rencontrer et enregistrer des habitants, à visiter et comprendre certains patrimoines bâtis, à faire des « visites urbaines ».

Un exemple des lieux investis par le parcours culturel proposé par l'association Les 198 os, intitulé « Regards et paroles en chemin ».

Ce parcours mobilise la photographie, la méthode d'entretiens avec les habitants d'un quartier populaire (Empalot), « l'écriture d'une histoire et la restitution sous forme d'une exposition texte-photo présentée comme une lecture théâtralisée » (classe de CM1 d'une école d'un quartier périphérique ; 18 heures annoncées pour le parcours).

Étapes 1 et 2 : sensibilisation à l'image et prise en main d'un appareil photo, en classe.

Étape 3 : découverte et photographie du quartier d'Empalot.

Étapes 4, 5, 6 : visionnage et choix des photographies pour construire un chemin dans le quartier, protocole d'interview des habitants, en classe.

Étape 7 : interviews des habitants à la médiathèque du quartier.

Étapes 8, 9, 10 : retranscription des interviews, écriture de l'histoire, en classe.

Étape 11 : restitution publique, à la médiathèque du quartier.

L'analyse de ce parcours par la conseillère pédagogique qui l'a accompagné met l'accent sur l'importance qu'a eu cette expérience pour des enfants qui composaient selon elle « une classe très très difficile, avec un enseignant remplaçant qui n'avait pas choisi ce parcours »⁴. L'avantage d'avoir eu à la fois un contact avec une démarche artistique (prises de vues), un nouveau quartier, des rencontres humaines, mais aussi l'aboutissement du travail à travers une restitution publique ont permis de valoriser des enfants, de leur « faire lâcher prise ». « Cette école hors les murs déscolarise l'école pour favoriser d'autres expériences et conduire les enfants à se construire autrement. »

⁴ Sauf mention contraire, les citations de ce chapitre sont issues des entretiens avec les acteurs rencontrés durant l'étude.

Pour le déplacement des classes, le transport gratuit

La ville de Toulouse assure gratuitement le déplacement des classes vers les structures culturelles d'accueil. Des titres de transport sur le réseau public (bus, métro, tramway) sont attribués aux écoles selon les demandes formulées par les enseignants, sauf cas dérogatoires justifiés pour lesquels un bus scolaire peut être affecté⁵.

1.2. La relation du public au dispositif

Les parcours culturels mobilisent différentes catégories de publics selon des modalités variées.

Les publics du dispositif PPA

L'essentiel des parcours considère le public en terme individuel (quelle expérience va vivre chaque enfant ?), mais aussi collectif (quelle expérience de classe, quelle articulation avec le projet de classe de l'enseignant ?).

L'un des intérêts majeurs du dispositif est qu'il concerne au premier chef les enfants scolarisés des écoles de Toulouse, mais aussi, en second plan, les enseignants. En effet, lors des premières années, les parcours étaient sollicités par des enseignants plutôt convaincus et amateurs des esthétiques demandées. Par la suite, de plus en plus d'enseignants ont mobilisé le dispositif, voire ont pris le risque de se frotter à des domaines inconnus, grâce au bouche à oreille et au bilan fait sur chaque expérience au sein des écoles. Pour l'ensemble des observateurs, le rôle d'accompagnement et de formation des conseillères pédagogiques s'avère essentiel et permet de répondre aux appréhensions des enseignants, au fil de leurs besoins, ce qui en fait bien un *public* de l'éducation artistique.

Au-delà encore, un public tiers est celui des parents, invités dans certains parcours à des restitutions finales et qui, dans la majorité des cas, entendent parler des lieux culturels de la ville investis par les enfants. La reconduite d'une année sur l'autre de telles expériences poursuit parmi différents objectifs, celui de rendre visible la richesse des ressources culturelles de la ville et leur accessibilité.

5 Remarque : ici, la limite peut être que certaines écoles se trouvent très éloignées de l'essentiel des structures culturelles, ce qui les amène à envisager des temps de parcours très longs, et donc parfois à renoncer ou à envisager une implication *a minima*.

L'accompagnement

À nouveau, il convient de distinguer plusieurs types d'accompagnement.

- Celui qui permet la médiation à l'œuvre et à la démarche artistiques. La plupart des parcours mobilisent un médiateur culturel, un animateur pédagogique parfois ; plusieurs aussi s'appuient sur des artistes qui viendront expliquer leur pratique, ou accompagner l'acte de création par une mise en perspective didactique (par exemple un illustrateur de BD qui explique sa pratique et analyse le résultat des expériences réalisées par les enfants). Si cette médiation est avant tout destinée aux enfants, elle permet généralement aux enseignants également de prendre mieux connaissance des logiques de création et de restitution au cours de nombreux temps prévus dans les étapes annoncées (réunion préparatoire, échanges entre les étapes).

- Celui de la formation et de l'accompagnement des enseignants par les conseillères pédagogiques. En définitive, ce dispositif casse une certaine logique de l'éducation artistique et culturelle de l'Éducation nationale qui favorise généralement la formation d'un groupe relativement restreint et récurrent d'enseignants à ces pratiques. Or, la généralisation du dispositif à toutes les classes amène de nombreux enseignants à tenter des parcours dont ils connaissent peu (ou pas...) les esthétiques, pratiques, disciplines. Les conseillères pédagogiques, mais aussi les contacts avec le chargé de mission PPA, favorisent donc une acculturation à de nombreuses démarches artistiques considérées comme « extraordinaires » à cette échelle (près de 700 classes concernées en 2013-2014).

À ce stade de la vie du dispositif (5^e année), il est reconnu que les participants adultes (artistes et médiateurs, enseignants, chargé de mission PPA, conseillères pédagogiques) ont un investissement très fort sur les parcours. Les heures annoncées par exemple pour chaque parcours sont régulièrement dépassées, et les enseignants sont souvent amenés à mobiliser cette expérience d'éducation artistique et culturelle pour d'autres types d'enseignement : « avec cette pédagogie du détour, je découvre autrement l'élève et je ne lui enseignerai pas les mathématiques de la même manière »⁶.

6 Témoignage d'un enseignant cité par une des conseillères pédagogiques rencontrées dans le cadre de cette enquête.

Du public à la pratique

Dans la plupart des parcours, les enfants sont amenés à être à la fois public (visite d'une exposition, spectacle et bords de scène, visionnage d'un film, de photos, etc.) et à pratiquer lors d'ateliers de création ou de conception (par exemple, la construction de véhicules filoguidés utilisant l'énergie solaire).

Un exemple des différentes postures des enfants au fil du parcours En piste, proposé par la Fabrique des arts du cirque et de l'itinérance de La Grainerie (40 heures).

Étape 1 : visite du lieu et découverte d'un travail conduit par une compagnie en résidence, échange avec les artistes.

Étape 2 et 3 : spectacle, rencontre avec la compagnie et échanges autour de sa représentation.

Étape 4 (30 heures) : ateliers de création avec la compagnie rencontrée.

Étape 5 : représentation dans le lieu circassien devant les familles.

Du projet à la réalisation du parcours

Bien que le catalogue présente les parcours proposés aux enseignants de façon relativement claire et précise, il est entendu que la rencontre préparatoire au parcours est l'opportunité pour l'enseignant et l'équipe culturelle d'échanger sur les besoins, les façons d'envisager la réalisation des étapes, etc.

L'inscription du parcours dans une logique de classe et de projet pédagogique est considérée comme essentielle : le bon déroulement du parcours est donc aussi très lié à l'implication de l'enseignant et à la qualité de la rencontre humaine suscitée par cette expérience.

1.3. Évaluation du projet

Ce dispositif est globalement évalué très positivement par l'ensemble des protagonistes, ce qui a été souligné dans deux études commanditées par le service culturel de la ville (Roselli et Boudin, 2012 ; Sibertin-Blanc et Laumière, 2013) et confirmé par les entretiens (certes peu distanciés) du chargé de mission PPA et de deux conseillères pédagogiques. Deux risques semblent avoir été évités car largement anticipés :

- le risque que la généralisation du dispositif fasse baisser la qualité des propositions. Toucher toutes les classes de la grande section de maternelle au CM2 ne devait pas signifier la banalisation des propositions ou leur diminution. Par ailleurs, une forte préoccupation d'équité territoriale inscrite dans le projet municipal devrait compléter des dispositifs existants qui sont la déclinaison des priorités nationales (Zones urbaines sensibles) ;
- le risque que cette opportunité financée par la ville de Toulouse se transforme en instrument pour l'application des programmes scolaires. Certes l'écho au B.O. du 28 août 2008 sur l'histoire des arts est bienvenu, mais il ne doit pas instrumentaliser les expériences culturelles et artistiques proposées. Les conseillères pédagogiques accompagnent les enseignants de sorte que ce temps soit en résonance avec le projet de classe et son enrichissement.

La réussite de ce dispositif est liée à sa force d'embarquement des acteurs impliqués potentiellement : les enseignants, les structures culturelles, qu'elles soient conventionnées ou qu'elles répondent à l'appel à projets. En définitive, il semble que les priorités éducatives, artistiques et culturelles de la ville de Toulouse aient été appropriées par ces deux communautés. La généralisation du dispositif (et son éventuelle extension sur les temps péri- et extra-scolaires) ainsi que son inscription dans le temps qui permet à des cohortes d'élèves de mener plusieurs expériences au cours de leur scolarité (idéalement 6 années consécutives) semblent être deux points forts pour l'intégration de l'éducation culturelle et artistique dans les pratiques pédagogiques et pour la richesse des propositions culturelles.

Plus synthétiquement, voici identifiés les principaux ingrédients de la réussite :

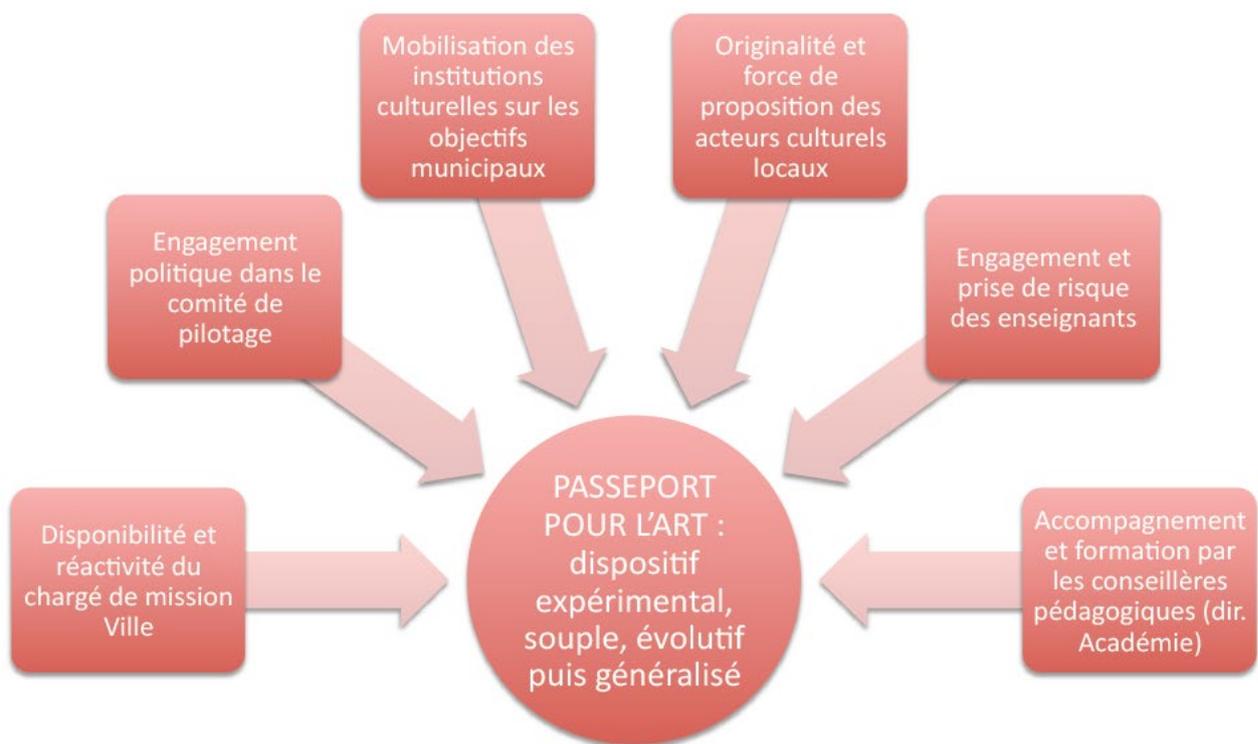
- Mobilisation très forte de deux institutions : la Ville (politique culturelle) et la Direction académique (Éducation nationale). Un facteur facilitant a été que l'adjointe à la Culture ayant mis en place le dispositif était une ancienne rectrice. Sa volonté politique a eu un écho de confiance dans la communauté éducative. Au sein de l'institution municipale, la mobilisation toujours effective des différents élus et services concernés (culture, socioculturel, éducation, animation et jeunesse) est une condition essentielle de l'efficacité de cette action.
- Une très forte mobilisation et implication des techniciens (notamment un chargé de mission seul pour les 4 premières années) et l'expérimentation pour lancer les pratiques : de quelques classes au départ, on est passé à une phase de généralisation ; d'accords oraux et de confiance, les parties prenantes vont seulement dans

les mois à venir formaliser à travers une convention leur partenariat, écrire une charte pour les structures, attribuer un agrément pour les intervenants.

- Une inscription dans le temps qui permet l'appropriation des outils par les enseignants, l'enrichissement et l'ajustement des propositions culturelles, la construction par les enfants d'une découverte et une sensibilité culturelles élaborées grâce à des expériences répétées.
- Une prise en considération des réalités du quotidien des enseignants : faible éducation artistique du corps

enseignant (d'où l'importance de l'accompagnement académique et de la formation au fil du parcours pour démystifier ce type d'intervention) et des problématiques de transport (d'où la prise en charge financière et logistique des transports par la ville).

- Une souplesse qui permet à d'autres services de s'emparer du dispositif et de se saisir des enjeux portés par l'éducation artistique et culturelle : ainsi le service Développement durable de la communauté urbaine a eu son propre appel d'offre et a financé 4 parcours lors de la dernière édition.



Les forces vives du dispositif *Passeport pour l'art* (2013)

Sources :

- Roselli Mariangela et Boudin Catherine, 2012, *Évaluation du dispositif Parcours culturel gratuit*, CERTOP, rapport pour la ville de Toulouse.
- Sibertin-Blanc Mariette et Laumière Florence (dir.), 2013, *Étude sur l'appropriation par les écoles des dispositifs d'éducation artistique municipaux*, Master APTER - Aménagement et projets de territoire, Université Toulouse 2, rapport pour la ville de Toulouse.
- Ville de Toulouse, *Projet culturel 2009-2014*.

Entretiens réalisés avec :

- Jérôme Bresson, chargé de mission éducation culturelle et artistique, responsable du *Passeport pour l'art*, ville de Toulouse (12 décembre 2013)
- Catherine Fabeyssse (danse et cirque) et Marie-Anne Gaudard-Smaër (audiovisuel, patrimoine, littérature jeunesse), conseillères pédagogiques à la Direction académique de Haute-Garonne (19 décembre 2013)

02. Le *Cartable culturel*, un programme ambitieux d'accès à la culture dans les écoles norvégiennes

Per Mangset

École universitaire Telemark

Le *Cartable culturel* (CC) est un programme public qui a pour but de promouvoir l'accès des enfants et des jeunes à la culture. Il a pour principe de transmettre la culture et l'art professionnel « de haute qualité » à tous les scolaires norvégiens entre 6 et 19 ans. C'est donc un projet d'éducation populaire très vaste et ambitieux. Le CC est probablement sans précédent comme projet de politique culturelle et éducative dans les pays occidentaux. Le programme a été introduit, et graduellement développé, dès 2001, après quelques essais régionaux antérieurs (Breivik, Christophersen, 2013). Il s'inscrit dans une longue tradition norvégienne de « démocratisation de la culture », une politique qui ne s'avère être d'ailleurs – après quelques 50 ans de politique culturelle systématique – qu'un succès partiel, aussi bien en Norvège que dans d'autres pays (Mangset, 2011, 2012 ; Dubois, 2003). Le *Cartable culturel* se distingue aussi par une coopération étroite entre deux secteurs politico-administratifs différents – le secteur culturel et le secteur scolaire. Toutes les classes – du primaire⁷ au lycée – sont impliquées dans le programme, et tous les projets concrets se déroulent dans le contexte scolaire ordinaire. Grâce à ce programme, les élèves sont exposés à divers événements culturels, par exemple : des représentations théâtrales, des expositions de peinture ou des rencontres avec des écrivains⁸.

C'est le gouvernement social-démocrate de M. Stoltenberg (2000-2001) qui a tout d'abord subventionné le CC – comme programme national – en 2001. Le gouvernement suivant, qui était de centre-droite et dirigé par M. Bondevik (2001-2005), a continué et développé le programme. Les subventions du gouvernement n'étaient que de 17 millions de couronnes (un peu plus de 2 millions d'euros) en 2001. Elles ont ensuite graduellement augmenté. Dès 2003, le CC a eu un financement plus solide car il a bénéficié du surplus du loto sportif. Le deuxième gouvernement Stoltenberg (2005-2013) – un gouvernement centre-gauche (dit « rouge-vert ») – a continué à développer le programme. Il a, par exemple, inclus les lycées dès 2008. Les « rouge-verts » ont aussi augmenté

considérablement les subventions. Le gouvernement a ainsi attribué 164 millions de couronnes (environ 20 millions d'euros) au CC en 2012-13. Ce gouvernement a d'ailleurs affiché une forte volonté d'augmentation générale des subventions pour la culture (1 % du budget de l'État en 2014⁹). La « démocratisation de la culture » a été une des ambitions majeures de ce gouvernement qui a considéré le CC comme un des premiers instruments pour atteindre ce but. Même si la droite¹⁰ a remporté les élections et formé un nouveau gouvernement – dit « bleu-bleu » – en 2013, il est peu probable qu'elle abandonne le CC.

L'intérêt de « cultiver l'enfant », aussi bien dans le cadre scolaire que culturel, a été fort en Norvège longtemps avant l'introduction du CC. Mais l'éducation esthétique a été relativement faible dans les programmes ordinaires de l'école (Haug, 2003 ; Sæbø, 2009). En revanche, divers projets de politique culturelle destinés aux enfants ont été introduits. Les écoles culturelles¹¹ municipales, qui offrent un enseignement artistique pour les débutants à beaucoup d'enfants norvégiens, sont peut-être les plus importantes. On a aussi introduit un programme d'art spécifique pour les très jeunes (enfants de 0 à 3 ans). Ce programme a été exporté en Europe sous le nom de *Glitterbird*¹².

En Norvège, la « pédagogie d'éveil » a traditionnellement dominé les projets culturels et éducatifs destinés aux enfants. Mais le CC offre plutôt une pédagogie « paternaliste » : ce ne sont pas les professeurs ou les élèves des écoles qui décident ou influencent en priorité les choix d'événements culturels, et la programmation se fait tout d'abord de l'extérieur (surtout par les acteurs départementaux). Cette pédagogie ou communication de l'art a été qualifiée de « monologique » au lieu de « dialogique » par Borgen et Brandt (2006).

Pour le moment, le destin de l'éducation esthétique et culturelle dans les programmes ordinaires de l'école norvégienne paraît incertain. Après l'introduction des programmes internationaux d'évaluation de l'école du type

7 Il n'y a pas de véritables « écoles maternelles » en Norvège comme en France, seulement des crèches destinées aux enfants d'un à cinq/six ans.

8 Cet article s'appuie sur plusieurs évaluations existantes du *Cartable culturel* (cf. les références *infra*), particulièrement les recherches récentes de Breivik, Christophersen et leurs collègues (2013).

9 Le gouvernement « rouge-vert » sortant a atteint cet objectif dans son dernier budget culturel prévisionnel (pour 2014), mais à cause du changement de gouvernement ce budget n'a pas été réalisé.

10 Une coalition entre droite traditionnelle et droite populiste.

11 Au début, surtout des écoles musicales. La formation musicale est toujours dominante dans les écoles culturelles.

12 « Glitterbird – Art for the very young », EU/Culture 2000. <http://www.dansdesign.com/gb/>

PISA¹³ (2000), le monde politique a exprimé des inquiétudes permanentes à cause des performances médiocres des élèves dans des matières dites « fondamentales », comme les mathématiques, la lecture et les sciences naturelles. Par conséquent, on a voulu améliorer le niveau des élèves dans ces matières considérées plus utiles pour l'économie et l'industrie du pays. Un programme général d'éducation gouvernemental – nommé « élévation des connaissances¹⁴ » – a donc été introduit en 2006. Le nombre d'heures de cours pour ces matières « fondamentales » a ainsi augmenté. De ce point de vue, le CC sert à combler un manque et à calmer les consciences face au faible rôle que l'éducation culturelle joue dans les programmes ordinaires du système scolaire en Norvège. Ainsi peut-on dire que la politique culturelle – et particulièrement le CC – joue un rôle compensateur.

Les hommes et femmes politiques, ainsi que les administrateurs du CC, parlent généralement de ce programme avec beaucoup d'enthousiasme. Le CC a le plus souvent été considéré comme un grand succès, c'est-à-dire comme un projet exemplaire de démocratisation de la culture, aussi bien dans un contexte international que national. Des projets similaires ont aussi été introduits dans plusieurs autres pays, comme *l'École créative (Skapande Skola)* en Suède. En Norvège, on a voulu appliquer la démarche à d'autres groupes d'âge : on a donc introduit la *Canne culturelle*¹⁵ pour les personnes âgées, le *Sac-à-dos culturel*¹⁶ pour les petits enfants en crèches, et le *Casse-croûte culturelle*¹⁷ pour les travailleurs. Mais ces programmes sont moins ambitieux que le CC.

2.1. Objectifs et organisation

Le *Cartable culturel* est un projet national, mais pas uniforme. Même si le programme est inscrit dans un contexte national de politique culturelle et éducative, c'est aussi un programme diversifié : il y a des différences considérables de mise en œuvre entre les différentes régions. La diversité du programme est due – pour une grande partie – à sa forte implantation régionale. Le plus important niveau exécutif du CC est le département (« fylkeskommune »), qui est un échelon politique et administratif relativement indépendant en Norvège¹⁸. La principale gestion exécutive

du programme est située à ce niveau. Mais dans quelques régions le principal niveau exécutif se trouve plutôt dans les municipalités. En somme, cela donne aux administrations départementales et/ou municipales du programme, une relative autonomie d'exécution du CC.

Le niveau national est quand même impliqué dans le programme de plusieurs manières :

- il existe une direction politique nationale du programme, composée de deux secrétaires d'État, un pour chaque secteur d'intervention concerné (culture et éducation). Cette direction définit les objectifs et les instruments généraux du programme, et donne des conseils aux ministres ;
- il y a aussi un petit secrétariat national du CC, situé au sein du Conseil culturel¹⁹ à Oslo ;
- le CC est aussi supporté par plusieurs institutions nationales culturelles/artistiques, dans les domaines du théâtre, de la musique, etc. Ces institutions peuvent offrir des spectacles, des expositions, etc. adaptés au CC dans l'ensemble du pays. Elles coopèrent aussi avec le CC pour la programmation ;
- enfin, le gouvernement subventionne le CC à l'aide des moyens du loto sportif. Mais les départements restent quand même les principaux « moteurs » du CC, selon la dernière grande évaluation du programme (Breivik, Christophersen, 2013 : 35). Ce sont eux qui, en pratique, gèrent la plus grande partie des moyens versés au CC par le loto sportif. Les départements (ou communes) cofinancent aussi différents projets liés aux CC, ces contributions étant variables et s'ajoutant aux subventions de l'État. Par conséquent, il est difficile d'établir le niveau total des subventions publiques allouées à ce programme.

Le CC est supposé remplir des objectifs multiples : il doit donner un « bagage culturel » pour le reste de la vie à tous – ou presque tous – les écoliers norvégiens (Kulturdepartementet, 2007). Il doit contribuer à développer la qualité de vie et démocratiser la culture. Le programme doit aussi être durable, et en principe destiné à tous les élèves – indépendamment de leurs situations socio-économiques, ethniques ou religieuses. Le but du programme est pédagogique aussi bien que culturel et artistique. Les événements culturels proposés aux enfants doivent être professionnels et de « haute qualité ». De plus, le CC doit contribuer à la diversité culturelle. Le programme est aussi supposé assurer une grande variété de formes culturelles : plusieurs expressions artistiques doivent

13 « Programme for International Student Assessment » (PISA), administré par le OECD.

14 Kunnskapsløftet.

15 Den kulturelle spaserstokken.

16 Den kulturelle bæremøisen.

17 Den kulturelle nistepakka.

18 Il y a 19 départements [Oslo inclus] en Norvège. Les conseils généraux des départements sont élus tous les quatre ans. Les conseils et les administrations culturelles départementales en Norvège sont beaucoup plus indépendants de l'État que les Drac en France.

19 Le Conseil culturel est un organisme national plus ou moins comparable aux « arts councils » dans le monde anglophone.

être incluses dans les propositions. Le CC offre ainsi des contenus artistiques et culturels adaptés à une catégorie spécifique de la population – les enfants et les jeunes – là où ils se trouvent normalement tous les jours, c'est-à-dire à l'école. La pédagogie du programme paraît donc un peu paternaliste : la culture est transmise aux élèves sans qu'elle soit « demandée » par ce public.

Le programme doit aussi remplir plusieurs objectifs qui pourraient être contradictoires : est-il possible à la fois d'offrir des expositions et spectacles artistiques de haute qualité professionnelle et de remplir des objectifs de pluralité et de diversité ? Et dans quelle mesure tous les élèves s'intéressent-ils à l'art professionnel de haute qualité ? Pour répondre à de telles questions, il est nécessaire de produire des évaluations indépendantes et critiques du programme.

2.2. Les acteurs intéressés et les intérêts des acteurs

La diversité et l'ouverture du programme du *Cartable culturel* peuvent donner lieu à diverses luttes de pouvoir et différents conflits de définitions entre les acteurs intéressés. Ces luttes concernent principalement la qualité des différents projets proposés (Breivik, Christophersen, 2013 : 18) : correspondent-ils à l'idée qu'on peut se faire d'une « culture professionnelle de haute qualité », ou offrent-ils plutôt des événements culturels « médiocres » mais particulièrement adaptés au programme ? Quelques acteurs du monde de l'art d'avant-garde et « élitiste » sont de ce dernier avis.

Mais les acteurs concernés par le CC ont aussi des intérêts professionnels et économiques dans le programme (Mangset, Heian et Løyland, 2010) : le CC offre un marché du travail et des sources de revenus considérables à beaucoup d'artistes et groupes d'artistes, sans compter les centaines de personnes en Norvège qui sont employées pour la gestion du CC (les 428 communes de Norvège ayant toutes au moins un CC-contact). Mais la plupart des employés du CC se trouvent au niveau départemental : ils sont responsables de la programmation, de la gestion des budgets, des relations avec les artistes et avec les écoles. Tous ces administrateurs du CC ont des intérêts économiques et professionnels évidents dans la poursuite du programme.

Les hommes et femmes politiques ont aussi des intérêts manifestes dans le succès du CC. Ils le considèrent volontiers comme une preuve du succès de la politique de démocratisation culturelle et éducative dans cet État-providence nordique. Indiscutablement, le CC joue un rôle de transmission d'une culture de qualité à tous (ou presque tous) les scolaires norvégiens entre 6 et 19 ans,

indépendamment de leurs statuts socio-économiques, ethniques ou religieux. Qui peut douter d'un tel succès ? Les écoles – c'est-à-dire les professeurs et les directeurs impliqués – portent aussi un regard positif sur le CC (Breivik, Christophersen, 2013 : 91-92). Mais ces acteurs paraissent un peu moins enthousiastes que les acteurs du monde culturel, probablement parce que les aspects pédagogiques du programme sont moins développés que les aspects culturels.



« På do med Gro der skjer det no » dans le cadre du *Cartable culturel* (© Teater Spillefabrikken, Inger Gundersen)

2.3. Les élèves et la réception

Comment le CC remplit-il toutes ces bonnes intentions ? Il faut regarder de plus près la réception des projets culturels par les élèves. Il n'existe malheureusement pas d'évaluation statistiquement représentative de la réception du CC pour l'ensemble de son public. Mais il existe des études partielles intéressantes. Breivik et Christophersen (2013 : 61) ont par exemple fait des interviews en groupe avec 67 élèves âgés d'environ 8 à 12 ans et de niveaux scolaires différents. Ils soulignent que la réception et la participation des élèves dans les projets du CC varient considérablement entre les écoles, en partie à cause de l'implication variable des professeurs. Le système scolaire paraît avoir de plus fortes traditions que le monde des arts en ce qui concerne la participation active des enfants. De leur côté, les institutions culturelles s'adressent traditionnellement plus souvent à un public relativement passif. Les artistes et les administrateurs impliqués dans le CC sont parfois mécontents des initiatives – ou manque d'initiatives – des écoles et des professeurs, en dépit de l'idéologie officielle d'entente paisible entre art et pédagogie au sein du CC (*ibid.* : 79)²⁰.

20 La contradiction entre communication de l'art et pédagogie – surtout par rapport à l'ambition de combler les écarts entre catégories socio-économiques – est un thème classique dans la sociologie de l'art (cf. par exemple Bourdieu et Darbel, 1969).

Par ailleurs, de façon générale, il semble que les élèves interviewés par Breivik et Christophersen (2013) soient positifs ou bienveillants envers les événements culturels présentés dans le cadre du CC, même s'ils n'ont pas nécessairement une vision précise du *Cartable culturel* comme institution ou programme. Cependant, la réception n'est pas uniforme : il y a des indifférents, des antagonistes et des enthousiastes parmi les élèves. Dans l'ensemble, ils préfèrent une participation active à une réception passive des représentations, et ils ont tendance à s'ennuyer s'ils doivent rester longtemps inactifs. Les élèves apprécient également d'être associés à des rencontres directes avec les artistes et les médiateurs. De plus dans le *Cartable culturel*, le public n'est pas directement impliqué dans la programmation qui est faite à l'extérieur de l'école. On ne sait pas non plus dans quelle mesure les élèves peuvent évaluer ou apprécier la qualité artistique des représentations. Mais s'il y a de l'humour (si un spectacle est qualifié de « rigolo » ou « amusant »), ils l'apprécient volontiers. Les élèves sont aussi fréquemment impressionnés par des performances techniques avancées, par exemple par des performances de musiciens virtuoses (Breivik, Christophersen, 2013 : 66).

Les recherches de Breivik et Christophersen ne soutiennent guère la conception charismatique classique de la communication de l'art, une conception qui suppose que la rencontre directe du public avec l'art – sans intermédiaire – puisse créer un « choc esthétique » immédiat (Bourdieu et Darbel, 1969 ; Urfalino, 1996). Les évaluations ne peuvent pas vérifier que le CC contribue substantiellement et durablement à combler les écarts socio-économiques des élèves devant la culture, mais elles ne prouvent pas le contraire non plus. Il est quand même possible que quelques jeunes des milieux défavorisés prennent goût à une culture « de haute qualité » pour le reste de leur vie grâce au CC.

2.4. Un projet « intouchable » : le *Cartable culturel* et la recherche

Les relations entre le *Cartable culturel* et le monde de la recherche ont été assez conflictuelles. Depuis le début du programme, en 2001, une série d'évaluations et de recherches plus approfondies ont été effectuées (Borgen et Brandt, 2006 ; Haukelien et Kleppe, 2009 ; Hylland, Kleppe et Berge, 2009 ; Bjørnsen, 2012 ; Breivik, Christophersen, 2013). Mais les évaluations ont souvent été reçues avec scepticisme, parfois même avec un antagonisme féroce de la part des acteurs impliqués dans le CC (surtout dans le monde culturel). Tel a été le sort de la première grande évaluation du *Cartable culturel*, faite par Borgen et Brandt

en 2006. Les deux chercheurs considéraient que les aspects pédagogiques du programme n'étaient pas assez développés et qu'il était marqué par une pédagogie « monologique » plutôt que « dialogique ». Ils ont donc mis l'accent sur le conflit – potentiel ou manifeste – entre les intérêts culturels et les intérêts pédagogiques dans le programme. Cette évaluation a eu une réception très négative, aussi bien chez les administrateurs dans le monde culturel et artistique que dans le monde politique. Le Ministre de la Culture lui-même, M. Giske (2005-2009), l'a désapprouvé en public. C'est bien sûr une bonne chose que les autorités publiques et le monde culturel reçoivent de telles évaluations avec un esprit critique, et l'évaluation de Borgen et Brandt (2006) n'était pas sans faiblesses. Mais Breivik et Christophersen (2013 : 21) considèrent quand même cette évaluation et sa réception comme un « événement critique » dans l'histoire du CC. Le mécontentement presque unanime qui a fait suite à la diffusion de l'évaluation témoigne surtout de l'importance des intérêts en jeu dans le CC pour beaucoup d'acteurs qui ont ressenti le rapport de Borgen et Brandt comme une attaque injuste envers tout le programme. En réaction, les acteurs impliqués – surtout ceux du monde culturel – ont férocelement défendu le CC. Ils ont considéré ce programme, ainsi que le secteur culturel en général, comme politiquement vulnérable. C'est peut-être la raison pour laquelle le CC se présente comme un programme presque « intouchable ». Son statut indiscutablement positif se reflète aussi dans le discours dominant autour du programme. D'après Breivik et Christophersen (2013), l'enthousiasme à son sujet est général et unanime parmi les acteurs intéressés : le CC est considéré comme un « succès incontestable », il expérimente des « rencontres magiques » entre les enfants et les arts. Un rapport officiel pour le dixième anniversaire du CC parle « des coups de hasard », « des aventures fabuleuses », etc. (Norsk kulturråd, 2011). Ce discours unanime est un défi pour une recherche analytique et critique. D'après Breivik et Christophersen (2006 : 19), le CC constitue un « champ d'enthousiasme ». Le CC – comme la culture plus généralement – est considéré comme « bon » en soi. Il fait partie du « discours de bonté immanente de la culture » qui, d'après Røyseng (2007), caractérise le champ culturel en général.

Cependant, il semble que les relations entre le CC et la recherche se soient graduellement détendues après 2006. La réception des dernières évaluations du programme – également assez critiques – a été plus modérée, probablement parce que le CC est maintenant plus solidement institutionnalisé.

2.5. Conclusions

Le *Cartable culturel* en Norvège est donc un programme de démocratisation culturelle très ambitieux et englobant. En tant que programme voulant promouvoir l'accès à la culture des enfants de milieux et statuts socio-économiques différents, il est bien implanté dans les grandes traditions de politiques culturelles nordiques et européennes. Mais le CC marque une rupture avec les idées dominantes de démocratie culturelle qui ont été introduites en Norvège et ailleurs dans les années 1970-80 (Girard, 1973 ; Mangset, 2011). Aujourd'hui ce n'est plus tellement « l'auto-activité culturelle » des enfants qui est en jeu. Le CC représente un retour en arrière vers la « démocratisation de la culture » des années 1950-60 (cf. Urfalino 1996 sur la période de Malraux en France). Il met l'accent sur la « mission civilisatrice » de l'art, comme André Malraux l'avait fait en France dans les années 1960 (Looseley, 1995 ; Urfalino, 1996).

Est-ce que le CC a réussi ? D'un point de vue formel et quantitatif, il est sûr que c'est une réussite : le CC apporte de la culture d'une certaine qualité à tous – ou presque tous – les scolaires norvégiens entre 6 et 19 ans, ce qui n'est pas rien. Mais jusqu'à présent, on connaît peu la réception qui en est faite par les élèves. De plus, des indices montrent que les acteurs impliqués dans le programme en ont jusqu'ici surestimé les effets bienfaisants. Il existe donc un besoin incontestable de recherches indépendantes et critiques sur les effets du CC en termes de démocratisation culturelle durable pour les enfants.



« Når mamma blir et monster » dans le cadre du *Cartable culturel*
(©Teater Spillefabrikken, Inger Gundersen)

Sources :

- Borgen Jorunn Spord, 2008, « Extraordinaire ou indispensable ? Évaluation d'un nouveau programme artistique et culturel destiné aux écoles primaires et aux collèges de Norvège », in *Évaluer les effets de l'éducation artistique et culturelle*, Symposium européen et international de recherche, Paris, La Documentation française, Centre Pompidou, p.229-240.
- Borgen Jorunn Spord et Brandt Synnøve Skjerli, 2006, *Ekstraordinært eller selvfølgelig? Evaluering av den kulturelle*

- skolesekken i grunnskolen*, Rapport 5/2006, Oslo, NIFU STEP.
- Bourdieu Pierre et Darbel Alain, 1969, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Bjørnson Egil, 2012, « Norwegian cultural policy. A civilising mission? The Cultural Rucksack and abstract faith in the transforming powers of the arts », in *Poetics*, Vol. 40. (4), p.382-404.
- Breivik Jan-Kåre, Christophersen Catharina (dir.), 2013, *Den kulturelle skolesekken*. Kulturrådet/Arts Council Norway.
- Dubois Vincent, 2003, « La statistique culturelle au ministère de la Culture, de la croyance à la mauvaise conscience », in Donnat Olivier et Tolila Paul (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Vol. II (CD-rom), Paris, Presses de Sciences Po.
- Girard Augustin, 1973, *Kulturpolitik – teori og praksis*, Den danske Unesco-Nationalkommission, København.
- Haug Peder, 2003, *Evaluering av Reform 97*, Sluttrapport frå styret for Program for evaluering av Reform 97, Norges forskningsråd.
- Haukelien Heidi et Kleppe Bård, 2009, *Kulturkunnskap i en kunnskapskultur. Evaluering av forsøk med Den kulturelle skolesekken i videregående skole*, TF-rapport nr. 254.
- Hylland Ole Marius, Kleppe Bård, Berge Ola K., 2009, *Kvalitet og forankring. En evaluering av Den kulturelle skolesekken i Rogaland*, TF-rapport, nr. 259.
- Kulturdepartementet, 2007, *St.meld. nr. 8 (2007-2008) Kulturell skulesekk for framtida*.
- Looseley David-L., 1995, *The Politics of Fun. Cultural Policy and Debate in Contemporary France*, Oxford, Berg Publishers.
- Mangset Per, 2011, « La politique culturelle en Norvège », in Poirrier Philippe (dir.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde 1945-2011*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation française.
- Mangset Per, 2012, *Demokratisering av kulturen?* Telemarksforskning, notat nr. 7/2012.
- Mangset Per, Heian Mari Torvik et Løyland Knut, 2010, « For mange fattige kunstnere? », in *Nytt Norsk Tidsskrift*, Vol. 27 (4), p.389-400.
- Norsk kulturråd, 2011, *Sikringskost og melisdryss: Jubileumsskrift for Den kulturelle skolesekken 10 år*, Oslo, Norsk kulturråd.
- Røyseng Sigrid, 2007, *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*, Dr. avhandling, UiB.
- Sæbø Aud Berggraf, 2009, *Kunst og kultur i opplæringen. Et forprosjekt for tiltak 25 i Skapende læring: Muligheter og sentrale utfordringer for estetiske fag og estetiske læreprosesser i grunnskolen opplæring, med tanke på elevens helhetlige læring og utvikling*, Rapport, Bodø, Nasjonalt senter for kunst og kultur i opplæringen.
- Urfalino Philippe, 1996, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française.

Échanges d'informations avec :

- Jan-Kaare Breivik, professeur à l'École de formation professionnelle de Bergen (Høgskolen i Bergen) et chercheur au Centre de Recherche Rokkan
- Catharina Christophersen, maître de conférences à l'École de formation professionnelle de Bergen (Høgskolen i Bergen).

03. La musique classique pour tous : le projet Démos coordonné par la Cité de la musique, à partir de l'expérience d'un groupe d'Île-de-France

Cécile Martin

Directrice des études,

Observatoire des politiques culturelles



Démos : répétition des enfants du groupe de Bonneuil-sur-Marne
(© Julien Mignot / projet Démos)

3.1. Présentation générale du projet Démos

Sous l'égide du ministère de la Culture, du ministère de l'Éducation nationale et des collectivités territoriales, se mènent depuis plusieurs années en France de nombreuses actions de sensibilisation à la musique, avec la participation d'établissements scolaires, d'orchestres, d'écoles de musique et conservatoires, du milieu associatif, etc. Le projet Démos (Dispositif d'éducation musicale et orchestrale à vocation sociale) s'inscrit dans ce paysage. Il propose une expérimentation complémentaire qui s'appuie à la fois sur l'élan suscité par les dispositifs d'éducation artistique déjà en place en France, et sur l'analyse d'expériences internationales qui visent à favoriser l'accès à la musique par la pratique collective pour le plus grand nombre (Fondation El Sistema au Venezuela, projet *Gouri* au Brésil, *Big Noise* en Écosse, London Symphony Orchestra en Angleterre, etc.).

L'Orchestre des jeunes Démos est un projet expérimental de découverte de la musique classique alliant une pédagogie collective et un suivi social appuyé. Il est destiné à des enfants de 7 à 13 ans environ habitant des zones défavorisées ou éloignées des institutions culturelles, et ne disposant pas des ressources économiques, sociales ou culturelles

leur permettant de découvrir et pratiquer la musique. Une des spécificités majeures du projet tient à la mobilisation de structures qui ont une mission de développement social sur leur territoire (centres sociaux, maisons de quartier, services de prévention et de cohésion sociale, centres de loisirs, etc.) et qui choisissent d'intégrer Démos à leur projet d'établissement.

Initié sur l'année scolaire 2009-2010 en Île-de-France (Paris, Hauts-de-Seine et Seine-Saint-Denis) dans le cadre de l'appel d'offres du Conseil de la création artistique, Démos est piloté par la Cité de la musique et soutenu par le ministère de la Culture et de la Communication, le ministère délégué à la Ville via l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances (ACSé) et Mécénat Musical Société Générale.

Après une première expérimentation de trois ans auprès de 450 enfants et des résultats jugés très positifs par les acteurs mobilisés, le ministère de la Culture et de la Communication a chargé la Cité de la musique de mettre en œuvre une nouvelle phase de développement à la rentrée scolaire 2012, permettant à 1000 jeunes de vivre cette expérience, en Île-de-France et dans deux autres territoires volontaires, le département de l'Isère et l'agglomération de Soissons, en partenariat avec les collectivités territoriales concernées.

L'intérêt de ce 2^e volet d'expérimentation tient notamment à la grande diversité de situations géographiques (territoires urbains défavorisés, périurbains, territoires ruraux ou de montagne isolés, etc.), des contextes partenariaux institutionnels, des partenaires sociaux, artistiques et culturels (présence ou non d'orchestres associés, implication des écoles de musique, ressources culturelles, etc.) mobilisés sur des territoires aux caractéristiques variées.

Par ailleurs, la prolongation de cette expérimentation permet aux organisateurs de porter un regard sur le devenir des enfants à leur sortie du programme Démos ou, pour certains, engagés dans la poursuite de l'expérience. Pour cette raison, le groupe Démos de Bonneuil-sur-Marne a été retenu comme objet de la présente analyse car il permettait d'interroger des acteurs engagés dans le projet depuis son démarrage en 2010 et disposant, de ce fait, d'un certain recul sur le dispositif. Il n'est cependant pas représentatif de tous les groupes impliqués dans ce projet même s'il illustre bien les objectifs et les enjeux de cette démarche.

La deuxième phase de Démos en Île-de-France concerne environ 350 enfants et mobilise une trentaine de structures sociales ou d'animation dont une partie était impliquée dans la première phase. À la demande des structures porteuses, une soixantaine d'enfants ayant participé à la première expérimentation bénéficie également de ce 2^e volet au sein de 4 groupes dits « avancés ».

À Bonneuil-sur-Marne, le projet Démos est porté par une association locale – le Club Léo Lagrange – qui a pour mission de favoriser, sur l'ensemble de la ville, l'intégration des populations immigrées ainsi que des personnes issues de l'immigration et de contribuer à la lutte contre les discriminations.

L'association mène trois types d'actions dans cet objectif²¹ :

- des actions consacrées aux personnes non-francophones ou maîtrisant peu le français, qui mettent l'accent sur l'apprentissage de la langue française et l'accès à l'autonomie sociale et professionnelle ;
- des actions favorisant la réussite scolaire des enfants et des jeunes scolarisés dans les écoles et le collège de la ville ;
- des actions d'aide à la connaissance mutuelle des différentes cultures présentes sur le territoire afin de valoriser l'histoire de l'immigration et les apports culturels réciproques.

Plusieurs ateliers sont proposés sur ces thématiques, dont un accompagnement à la scolarité et le projet Démos.

L'association accueille principalement un public non-francophone et féminin pour ce qui concerne les adultes. Elle assure le suivi social des enfants et familles qui participent aux activités. Sur le plan culturel, le Club Léo Lagrange est en relation avec le service culturel de la ville et différents réseaux de l'éducation populaire. Il est partenaire de propositions culturelles faites aux habitants (par exemple le programme « Pose ta valise » proposé dans le cadre de la résidence du théâtre du Grabuge à Bonneuil).

L'association a connu le projet Démos par l'intermédiaire des réseaux dont elle fait partie dans le secteur social. Elle a d'emblée été volontaire pour mettre en place un atelier et a participé au 1^{er} volet du projet à partir de janvier 2010. À la rentrée 2012, elle a souhaité poursuivre l'expérience au vu des résultats positifs de cet atelier et afin de répondre aux attentes d'enfants qui souhaitaient poursuivre la musique.

Elle a donc la charge d'un des 4 groupes « avancés » d'Île-de-France dans le cadre du 2^e volet de Démos.

À travers cette action, le Club Léo Lagrange poursuit des objectifs principalement sociaux et culturels : il s'agit de favoriser la pratique d'une activité en commun, de constituer un groupe d'enfants porteur de dynamisme, d'offrir aux enfants des occasions de découverte hors de leur quartier, etc. La dimension artistique (découverte de la musique classique, apprentissage instrumental, etc.) est également perçue comme support de lien avec les programmes scolaires qui reposent en partie sur une culture classique.

Contrairement à d'autres groupes Démos, peu de partenaires locaux accompagnent celui de Bonneuil. Le conseil général du Val-de-Marne n'étant pas partenaire du projet, ce groupe est le seul du département et est de ce fait rattaché aux groupes de Seine-Saint-Denis. La ville de Bonneuil apporte un petit soutien financier négocié chaque année. Pour l'instant, il n'existe pas de partenariats ni véritablement de relations avec le conservatoire municipal comme cela peut être le cas sur d'autres territoires.

3.2. Description du projet Démos et de sa mise en œuvre à Bonneuil-sur-Marne

Caractéristiques matérielles et spatiales du dispositif

Le dispositif Démos est mis en place et coordonné sur le plan national par la Cité de la musique. Chaque enfant se voit confier un instrument pendant toute la durée du projet et participe à 2 ateliers de 2 heures de cours collectif par semaine, hors temps scolaire, dans la structure sociale qu'il a l'habitude de fréquenter. Chaque groupe est encadré par deux musiciens professionnels (musiciens d'orchestre et pédagogues : en Île-de-France le projet bénéficie d'un partenariat avec l'Orchestre de Paris et avec l'orchestre Divertimento²²) et un ou deux travailleurs sociaux membres de la structure d'accueil. Les enfants de chaque département forment un orchestre symphonique

22 Dirigé par Zahia Ziouani, l'Orchestre symphonique Divertimento est actuellement accueilli en résidence par la ville de Stains en Seine-Saint-Denis. Il se caractérise par une volonté d'ouvrir la musique symphonique à un public diversifié, en jouant dans des territoires très variés et en proposant un répertoire ouvert aux musiques extra-européennes et aux musiques de films... Il mène également un programme d'actions culturelles notamment en direction des enfants des quartiers défavorisés.

21 Cf. la présentation de l'association sur le site Internet de la ville de Bonneuil-sur-Marne : www.ville-bonneuil.fr
Voir également : <http://leolagrangebonneuil.blogspot.fr>

qui se réunit régulièrement. Chaque année, l'ensemble des orchestres se produit à l'occasion d'un concert salle Pleyel (pour les groupes d'Île-de-France).

À Bonneuil-sur-Marne, le groupe est constitué par 15 enfants qui jouent des instruments à cordes. Les instruments sont proposés aux enfants en fonction des compétences des musiciens intervenants. Ainsi, à Bonneuil, les enfants ont pu choisir entre le violon, l'alto et le violoncelle. Le groupe se réunit 2 fois par semaine pour répéter 2 heures le mercredi après-midi en effectif complet, et par petits groupes de 2 ou 3 enfants le lundi soir (pendant 30 minutes environ). Ces temps d'apprentissage complémentaires semi-individuels ont été introduits dans le cadre du 2^e volet de Démos, ils ne sont pas mis en œuvre par tous les groupes. Enfin, le groupe de Bonneuil étant un groupe « avancé », les enfants participent en plus de ces répétitions hebdomadaires et des temps de regroupement de « leur » orchestre symphonique, à des stages à la Cité de la musique pendant les vacances scolaires pour monter un programme supplémentaire. La participation à Démos constitue donc un investissement très important pour les enfants (et les encadrants) ne serait-ce qu'en volume d'heures.

Les encadrants qui accompagnent les enfants de Bonneuil sont engagés dans le projet depuis son démarrage, ce qui est une des caractéristiques et des forces de ce groupe. Sur le plan musical, les enfants sont formés par une violoncelliste professionnelle et par une violoniste membre de l'orchestre Divertimento qui témoigne d'une vraie entente pédagogique et humaine au sein de leur binôme, autre facteur important de réussite.

Sur le plan social, les deux animatrices du Club Léo Lagrange participent à toutes les répétitions (l'une d'elle a même démarré le violon en même temps que les enfants du 1^{er} volet). Elles sont épaulées par la directrice pour les différentes sorties. Ce sont donc trois salariées permanentes de l'association qui sont engagées dans le suivi du projet Démos.

Le programme musical est fixé par la Cité de la musique qui définit de façon précise le rythme des apprentissages, les plannings de répétitions, les temps de regroupements entre groupes d'un même département, les rassemblements régionaux, etc., et proposent des formations spécifiques à tous les intervenants du projet. Un coordinateur territorial et un référent pédagogique (basés à la Cité de la musique pour l'Île-de-France) sont les interlocuteurs des encadrants musicaux et sociaux au niveau de chaque département.

Le répertoire abordé est celui des grands classiques (de Lully à Piazzolla en passant par Mozart, Beethoven et Verdi...). Dans le cadre du 2^e volet d'expérimentation, le répertoire s'ouvre aux musiques du monde notamment pour des morceaux chantés avec les familles (pièce arabo-andalouse pour les

enfants de Seine-Saint-Denis dans le cadre d'un partenariat avec l'association El Mawsili, chant arabe classique *Lamma Bada*, negro spiritual, etc.).

Le point culminant du projet Démos est le concert donné salle Pleyel à la fin de chaque année scolaire. Il constitue un objectif qui dynamise l'ensemble des participants tout au long de l'année, la perspective de jouer dans un lieu prestigieux, réservé aux professionnels, au cœur de Paris... étant autant d'éléments motivants pour les enfants. D'autres temps de présentation sont organisés au niveau local, en fonction des initiatives de la structure organisatrice et des partenariats engagés. À Bonneuil, les enfants jouent tous les ans dans leurs établissements scolaires (en partenariat avec la chorale de l'école primaire); des répétitions publiques sont également proposées au foyer des anciens, à la médiathèque, ainsi que des répétitions ouvertes aux familles... Par ailleurs, la dynamique de groupe est entretenue par le Club Léo Lagrange qui organise ponctuellement des sorties pour les enfants du groupe Démos (par exemple pour assister à une représentation de *Carmen* au Théâtre municipal de Bonneuil).

Publics visés et types de médiation mobilisés

Les enfants qui participent au projet ont été « repérés » parmi ceux qui fréquentent l'accompagnement scolaire proposé par l'association Léo Lagrange. La constitution d'un groupe a été facile et les familles ont accepté volontiers dans un premier temps car elles entretiennent de bonnes relations avec les animatrices et suivent leurs propositions.

Les enfants étaient volontaires mais le projet était très abstrait pour eux. Sur les 16 enfants qui ont débuté lors du 1^{er} volet en 2010, un tiers ont abandonné principalement dans les premiers mois. Ils ont été remplacés par des nouveaux au fur et à mesure, ce qui demande une grande capacité d'adaptation aux musiciens intervenants.

Sur les enfants de ce 1^{er} volet, 7 ont poursuivi dans le cadre du 2^e. Ils ont été rejoints par 8 à 9 nouveaux pour constituer le groupe actuel (qui est donc composé d'enfants ayant entre quelques mois et 4 ans de pratique musicale). Les enfants sont âgés de 7 à 13 ans, les « avancés » sont aujourd'hui élèves au collège, de la 6^{ème} à la 4^{ème}. Il existait au départ un bon équilibre entre garçons et filles, mais ce sont principalement les garçons qui ont arrêté et les filles représentent maintenant les trois quarts du groupe. En comptant les enfants qui n'ont participé qu'à une partie du programme, c'est donc une bonne trentaine d'enfants qui ont bénéficié du programme Démos depuis 2010.

Les enfants appartiennent majoritairement à des familles non-francophones de plusieurs nationalités (Afrique de l'ouest, Maghreb, Inde et Pakistan). Ce sont principalement

des enfants en difficulté scolaire, la moitié du groupe étant en très grande difficulté.

Hormis 4 à 5 familles, les parents des enfants sont très peu impliqués dans le projet. D'une attitude bienveillante ou indifférente au début de l'expérimentation, le positionnement de certaines familles a évolué vers une opposition très marquée qui a conduit à l'abandon de plusieurs enfants ou à des situations très conflictuelles, notamment pour des raisons religieuses et culturelles. Dans le groupe actuel, environ 5 à 6 familles sont opposées au projet Démos alors que les enfants (en l'occurrence des adolescentes) sont très motivées pour poursuivre la musique.

La pédagogie adoptée par les intervenants musicaux est fondée sur la transmission orale²³. L'apprentissage passe par des jeux rythmiques, des percussions corporelles, beaucoup de chant, puis des répétitions de cellules et de phrases musicales avec les instruments dans un système de « question/réponse » avec le professeur... Cette pédagogie, proposée par l'équipe coordinatrice de Démos au niveau national, est adaptée par chaque musicien et fait l'objet de discussions, formations entre intervenants. Cette approche peu traditionnelle de l'enseignement de la musique classique place les enfants dans une situation très différente des apprentissages scolaires et ne pénalise donc pas les élèves en grande difficulté selon les acteurs rencontrés dans le cadre de cette enquête.

Par ailleurs, le 2^e volet du projet Démos essaie de mobiliser plus directement les familles des enfants. Ainsi, la possibilité est donnée aux parents qui le souhaitent d'accompagner leurs enfants en chantant un morceau (qui sera présenté sur scène lors du concert de fin d'année). À Bonneuil, 4 à 5 familles seulement ont participé à cette proposition en juin 2013, mais cela a été très apprécié.

3.3. L'évaluation du projet Démos

La nécessité de mener des évaluations a été posée d'emblée comme un principe du projet Démos, tant dans son développement francilien que dans ses autres implantations. Le caractère novateur et expérimental du projet a conduit en effet ses promoteurs à regarder de près les conditions de sa mise en œuvre aussi bien que ses effets à court ou moyen termes. Il s'agissait également de voir quels enseignements pouvaient être retirés de cette expérience dans les nombreux domaines qu'elle met en jeu (intégration sociale, éducation

artistique, accès à la culture, pédagogie de l'enseignement musical, etc.). Un conseil d'orientation supervise par ailleurs l'expérimentation sous ses aspects musicaux et sociaux.

Plusieurs évaluations ciblées sur des aspects précis du programme ont été mises en place durant le 1^{er} volet de Démos en Île-de-France : effets du projet sur les enfants bénéficiaires, appropriation du dispositif par les intervenants, évolution des représentations professionnelles des musiciens et des travailleurs sociaux... (Copas, 2012 ; Virginie d'Eau Etudes et conseils, 2010 ; Le Tirant et Fahier, 2010). Une recherche approfondie de nature socio-anthropologique a également été engagée en 2012-2013 auprès de familles concernées par le dispositif sur le territoire francilien. De façon générale, il faut souligner les résultats très positifs qui ressortent de ces différentes études.

Les effets sur les enfants

Les effets positifs du programme Démos sur les enfants, mis en évidence dans les travaux d'études cités ci-dessus, sont corroborés par les intervenantes interrogées pour le groupe de Bonneuil-sur-Marne. L'intervenante musicale aussi bien que la directrice du Club Léo Lagrange soulignent les effets bénéfiques constatés sur les enfants en termes d'assiduité à une activité, de concentration, de confiance et d'estime de soi : « après Pleyel, les enfants se sont sentis pris au sérieux [...], ça a été une révélation pour les parents, ils étaient fiers [...]; les enfants se sont sentis admirés, c'est très valorisant... »²⁴.

Les enfants bénéficient d'un regard différent porté sur eux par leurs enseignants scolaires (dont certains sont venus assister à des représentations), leurs camarades de classe, également les musiciennes intervenantes qui n'ont pas noté de prime abord que certains étaient en très grande difficulté scolaire.

La directrice du Club Léo Lagrange souligne également l'importance pour ces enfants de sortir de leur quartier, de leur département et de jouer avec des groupes de Seine-Saint-Denis ce qui contribue à casser des représentations très négatives des uns sur les autres (contexte d'animosité forte entre cités de Seine-Saint-Denis et du Val-de-Marne). Le fait d'emmener des parents à Paris, salle Pleyel, est également un point intéressant pour elle (désacralisation de l'institution culturelle).

La dimension collective de cette « aventure » est mise en avant par les intervenantes : les enfants forment un groupe assez soudé, ils font l'expérience du collectif, de l'entraide,

23 Les élèves « avancés » commencent à aborder les questions de lecture musicale.

24 Sauf mention contraire, les citations sont extraites des entretiens réalisés dans le cadre de cette enquête.

cela crée une vraie complicité entre eux et aussi avec les adultes qui les accompagnent. « Cette expérience montre que n'importe quel apprentissage nécessite un effort mais que ce qu'on obtient au bout en vaut la peine... ».

Le répertoire joué a été apprécié par les enfants et familles de Bonneuil. Les intervenantes soulignent l'intérêt de faire découvrir à ces enfants « une culture différente, moins commerciale... ». De plus, la musique classique faisant partie des programmes scolaires, « c'est une ouverture intéressante... ». Les familles n'ont jamais fait de remarques au sujet de ce répertoire.

Les facteurs de réussite mis en avant par les acteurs

Les éléments clés du dispositif semblent être à la fois le cadre structurant donné par la Cité de la musique, « l'engagement militant des musiciens, des travailleurs sociaux et aussi des enfants », ainsi que la bonne entente et la stabilité des équipes impliquées dans le dispositif.

Outre une organisation très structurée et la présence de référents qui peuvent être sollicités par les intervenants de terrain à tout moment (« il y a une réactivité très forte dès qu'il y a des besoins techniques ou qu'il y a des problèmes à trancher avec les équipes ou les familles... »), la Cité de la musique organise des temps de bilans annuels avec tous les acteurs, et propose des formations régulières « afin que les musiciens intervenant dans Démon adaptent leurs pratiques d'enseignement à ce contexte particulier, que les travailleurs sociaux comprennent les enjeux d'une éducation qui accorde une place importante à la musique, et que ces deux univers professionnels se complètent de manière efficace »²⁵.

Difficultés rencontrées et limites du projet

Le projet Démon est pensé sur une périodicité de 3 ans, avec une organisation qui nécessite des moyens humains et financiers importants (il est néanmoins assez difficile de disposer de chiffres comparatifs entre les budgets consacrés à des « élèves Démon » et à des élèves d'un conservatoire...). Cette dynamique de projet conduit à se poser la question du devenir des enfants qui sortent du dispositif. Peuvent-ils poursuivre leur apprentissage dans les conservatoires et écoles de musique de leurs quartiers ? Dans le cas de Bonneuil, cette jonction entre le projet Démon et le conservatoire n'est pas faite pour l'instant (même si deux enfants sont très motivés et présentent des dispositions certaines pour la musique selon leurs professeurs) ; contrairement à ce qui se passe dans d'autres territoires où les conservatoires et écoles de musique ont accueilli des enfants sortant des groupes Démon. Dans tous les cas, il est vrai que l'encadrement et les méthodes pédagogiques utilisées pour les groupes Démon diffèrent de ce qui est proposé dans les conservatoires, même si ceux-ci s'ouvrent de plus en plus aux pratiques collectives et aux pédagogies nouvelles...

Au-delà des réactions enthousiastes et consensuelles sur le projet Démon, ces interrogations sur la poursuite du parcours musical des élèves engagés dans Démon témoignent de la difficulté à faire évoluer les représentations et les institutions.

Sources :

- Copas, 2012, *Rapport d'évaluation du projet Démon*.
- Virginie d'Eau Études et conseils, 2010, *Rapport définitif Démon sur la période janvier à juin 2010*.
- Le Tirant Dominique et Fahier Jacques, 2010, *Les ateliers de pratique musicale : mise en œuvre des savoir-faire et transmission*, synthèse des tables rondes, juillet 2010.
- Sites internet :
www.projetdemos.fr
www.ville-bonneuil.fr
<http://leolagrangebonneuil.blogspot.fr>

Entretiens réalisés avec :

- Sylvie Forestier, directrice de l'association Club Léo Lagrange de Bonneuil-sur-Marne (17 décembre 2013)
- Ariane Lysimaque, violoniste, musicienne intervenante pour le groupe Démon de Bonneuil-sur-Marne (18 décembre 2013).

25 Extrait du site internet www.projetdemos.fr

04. Une action culturelle par le bas : le collectif Tanbo Bô Kannal (Fort-de-France)

Lionel Arnaud

Professeur de sociologie, Université Paul Sabatier, Toulouse

Né en 1973 dans un des quartiers les plus défavorisés de Fort-de-France (Martinique), le groupe Tanbo Bô Kannal (TBK) est parvenu à réinventer une musique originale en même temps qu'il a largement contribué à revaloriser certaines traditions culturelles menacées de destruction et à mobiliser derrière lui toute une frange des habitants des quartiers populaires. Au lendemain de la deuxième guerre mondiale, ce sont les transformations conjuguées nées de la départementalisation et du baby boom qui, en bousculant violemment les anciens équilibres communautaires, contribuent à éveiller l'intérêt d'une certaine frange de la jeunesse martiniquaise à l'égard des traditions de leurs parents et de leurs grands-parents, directement menacées par l'entreprise d'assimilation. L'action culturelle des jeunes du quartier de Bô Kannal apparaît comme un effort désespéré pour retenir une vie en voie de disparition rapide. Et ceci d'autant plus que la marginalisation tant spatiale que sociale du quartier avait jusque-là contribué au maintien de certains modes de vie traditionnels. Situé à la lisière de la ville centre, sur les bords du canal Levassor, réputé pour charrier ce qu'il y a de pire, le quartier de Bô Kannal apparaît de ce point de vue comme une « zone franche » dans la mesure où certaines pratiques culturelles sont ici parvenues à perdurer en dépit des préjugés, des interdits administratifs et religieux et des profondes mutations économiques de l'après-guerre. Pour les jeunes de Bô Kannal, le maintien de ces traditions est en effet apparu comme un acte de résistance et d'affirmation sociale quasi existentiel, tant à l'égard des classes en voie d'assimilation qui renvoient ces pratiques à des « trucs de vieux nègres » (*bagay vieu negl*), mais aussi parfois vis-à-vis de leurs propres parents, soucieux de ne pas renforcer la stigmatisation dont ils font l'objet.

4.1. Le contexte d'émergence et de développement d'une action culturelle « autochtone »

Dans les années 1950 et 1960, à Bô Kannal, les loisirs des jeunes se limitaient principalement à deux activités : le football et la pétanque. Certains habitants du quartier officiaient dans des groupes folkloriques et ont ainsi pu sensibiliser certains jeunes à la musique ou à la danse,

mais en dehors de ces initiatives, somme toute marginales, c'est seulement à partir du milieu des années 1970 que la ville de Fort-de-France développe une politique culturelle pour tous, avec la création du SERMAC (Service municipal d'action culturelle, fondé par Aimé Césaire) et la construction de centres culturels dans tous les quartiers de la ville. Partout, sauf à Bô Kannal, la rive droite du canal Levassor étant la seule à ne pas disposer d'équipements culturels et sportifs, la construction d'un stade de football n'intervenant que vers la fin des années 1970. En matière de pratiques artistiques, les habitants n'ont alors d'autres choix que de se débrouiller entre eux, ou alors de traverser le canal pour rejoindre le SERMAC situé à une quinzaine de minutes à pied. En ce sens, les activités culturelles des habitants s'inscrivent principalement dans le prolongement d'un ensemble de relations sociales préexistantes, la famille, mais aussi des relations amicales et de voisinage. Le recrutement des membres de Tanbo Bô Kannal s'est ainsi longtemps opéré dans le cadre d'une proximité spatiale et sociale, autrement dit le quartier, ce qui situe l'entrée dans la pratique musicale ou chorégraphique dans le prolongement des appartenances sociales.

La plupart des danseurs et des musiciens de l'époque résidaient en majorité dans le quartier de Bô Kannal, où ils étaient généralement nés. Il en résulte une assez forte homogénéité sociale (la majeure partie des habitants travaillaient comme dockers ou comme ouvriers des Abattoirs, situés de l'autre côté du canal), aussi parce que la longévité de la présence dans ce quartier a favorisé des liens d'interconnaissance et de parenté. Aujourd'hui encore, plus de 86 % des membres du groupe entretiennent un lien de parenté (fils ou fille, neveu ou nièce, cousin ou cousine, petit fils ou petite fille), et les plus jeunes ont quasiment tous un père, une mère, un frère, une sœur, un oncle ou une tante qui est membre ou qui a été membre du groupe, tandis que TBK recrute encore en grande partie par le jeu des interconnaissances de type familial ou amical. À cet égard, les logiques de proximité locale et sociale tendent à se combiner pour opérer une sorte de pré-intégration à TBK, dans la mesure où l'environnement familial et amical concourt à orienter les jeunes vers les musiques traditionnelles, tandis que l'interconnaissance facilite et rend attractif l'apprentissage du tambour, de la danse *bèlè* ou du *danmyé*²⁶.

26 Le *danmyé*, encore appelé *ladja*, est une sorte de défi, une lutte entre deux hommes qui s'affrontent sur le rythme du tambour, de l'ostinato des *tî-bwa* et du chant dans un cercle appelé « ronde ».

Mais si l'entrée dans la musique ou la danse se fait aujourd'hui dans le prolongement d'une pratique familiale, il n'en était pas forcément de même dans les années 1950 dans la mesure où, en raison du dénigrement dont ils faisaient l'objet, peu de parents encourageaient leurs enfants à pratiquer le *danmyé* et le tambour, tandis que la danse *bèlè* ne s'était pas encore diffusée dans le quartier. C'est pourquoi l'entrée dans ces pratiques traditionnelles ne pouvait pas procéder d'un capital culturel ou familial, mais davantage des ressources sociales mobilisées par les jeunes dans leur voisinage immédiat. Difficile alors d'analyser les conditions de mobilisation, mais aussi les modalités de création culturelle des habitants de Bô Kannal sans commencer par décrire la trame particulière de ce quartier, puisque c'est en grande partie ce dispositif spatial et urbain qui a conditionné les modalités de création des membres de TBK, tout en se révélant finalement un obstacle à leur reconnaissance artistique et institutionnelle. Il importe dès lors de s'attarder sur une des caractéristiques premières des activités des habitants qui est de se dérouler principalement en plein air, et plus précisément dans la rue. C'est la rue qui est en effet investie par les habitants pour pratiquer le tambour, s'initier au *danmyé* ou jouer au *sébi*.

4.2. La rue comme dispositif d'action culturelle informel

À Bô Kannal, les maisons sont construites très près les unes des autres, et l'accès à l'une d'entre elles peut obliger les occupants à en longer une autre. Dans un tel contexte, les enfants peuvent évoluer sous la surveillance étroite des parents et/ou du voisinage. Et si les jeunes passent alors beaucoup de temps à l'extérieur de la maison, ils sont rarement livrés à eux-mêmes, les parents leur adressant une éducation très stricte et étant toujours présents lors de leurs initiatives. Ils sont ainsi soumis à une surveillance permanente qui va contribuer à structurer leur action collective en même temps que les conditions de leur créativité culturelle, largement fondée sur la « culture de rue ». Pour autant, les jeunes de Bô Kannal n'étaient pas confinés au périmètre du quartier. Bien au contraire, ces derniers n'hésitaient pas à marcher plusieurs kilomètres ou à faire du stop pour trouver une plage ou un terrain de jeu. En l'absence d'offres de loisirs instituées toutefois, les fêtes patronales et le carnaval constituent les principales attractions culturelles du quartier, et donc les principales sources d'inspiration des jeunes et des enfants, les combats de *danmyé* étant souvent le clou de la fête communale. En raison de leur violence et de certaines superstitions, les parents interdisaient toutefois aux enfants d'assister aux combats, quand bien même ils se déroulaient dans

le quartier et dans le cadre officiel des fêtes patronales. Mais si le monde des enfants et des adultes est alors très clairement séparé, les uns et les autres se côtoyaient en permanence et les enfants n'en étaient pas moins directement exposés aux activités des adultes. Aiguisant à cette occasion leurs capacités d'observation, ils ont grandi au contact de cette pratique au point de développer un goût particulier.

Afin de pouvoir s'initier à ces pratiques, une poignée de jeunes a dès lors investi un local et a commencé à travailler certains gestes et certains pas de *bèlè* ou de *danmyé*, soigneusement observés lors de ces fêtes ou lors de certaines représentations publiques des groupes folkloriques. Le local se révélant parfois trop petit, ils se sont alors retrouvés dans la rue, exposés au regard du voisinage et des passants qui venaient parfois se joindre aux répétitions. Il n'est alors jamais question d'agenda ou d'affichage : la mobilisation est principalement fondée sur l'interconnaissance ou le bouche à oreille, tandis que chaque personne qui s'intègre dans le groupe apprend en participant directement aux activités. Il en résulte une approche quasi spontanée des danses et des musiques dans la mesure où celle-ci ne passe pas par une quelconque inculcation morale, idéologique ou pédagogique, mais s'accomplit de façon « invisible », en participant aux activités et en imitant les adultes. On peut ici parler d'une sorte d'apprentissage « implicite », fondé sur la reproduction mimétique des gestes observés pendant des heures. Ici, la référence est produite non pas par une pensée théorique, mais à l'aide des sens, *esthétiquement*. Une modalité d'apprentissage qui n'est pas propre aux gens de Bô Kannal mais que l'on retrouve chez la grande majorité des Martiniquais de cette époque, quel que soit parfois leur milieu d'appartenance, étant donné qu'ils ne disposaient pas de lieux de diffusion et d'apprentissage culturel. C'est donc en écoutant la radio, mais également en regardant les nombreux orchestres répéter que de nombreux Martiniquais ont par exemple été sensibilisés à la musique.



Une répétition de TBK, décembre 2012, © Lionel Arnaud

Si ces modalités d'apprentissage de la musique se rapprochent de la plupart des amateurs, notamment de rock où la revendication d'autodidaxie est très présente, les danseurs et les musiciens de Bô Kannal mettent en tout cas avant tout l'accent sur le plaisir qu'ils avaient de se retrouver, de partager de bons moments avec les autres. À ce niveau, ces pratiques s'inscrivent dans la continuité de la vie sociale, et l'entretien des relations sociales en constitue le fondement plus que le résultat secondaire. De ce point de vue, l'apprentissage de la danse ou du tambour occupe à Bô Kannal la même fonction que le football, également très populaire dans ce quartier : il participe d'une logique de groupe et surtout d'une volonté de ne pas être marginalisé, de garder contact avec la communauté, et non du seul désir de maîtriser un instrument ou de créer des formes. La pratique de la danse s'inscrit ici dans le prolongement direct de relations sociales préexistantes telles que la famille, les relations amicales et de voisinage... Ce que l'entourage transmet aux pratiquants est moins de l'ordre de prédispositions culturelles que de l'ordre des structures relationnelles. C'est après avoir longtemps observé et imité les répétitions de leurs oncles, grands frères ou simples voisins qu'une nouvelle génération de jeunes s'est initiée au tambour, quasiment en cachette, reproduisant en cela une sorte de rite d'initiation plus ou moins explicite.

4.3. Débrouillardise et système D au service de la création culturelle

C'est d'autant plus vrai que l'absence d'équipement socioculturel, en particulier, favorise non seulement des sociabilités du « coin de la rue » mais encourage

également les jeunes à aller au-delà des frontières de leur quartier, que ce soit en *drivant* aux alentours de Fort-de-France ou en regardant la télévision depuis la fenêtre du voisin, tandis que les radios diffusent à longueur de journées les tubes du moment. Dans ce contexte, les jeunes sont en tout cas particulièrement exposés à une multiplicité d'influences culturelles. Bien avant l'arrivée d'Internet, la rue apparaît en effet comme un lieu de diffusion et de brassage d'une culture populaire qui ne se laisse pas enfermer dans des préférences musicales très marquées, si ce n'est peut-être en faveur de ce que l'on peut qualifier grossièrement de « musiques noires ».

Le carnaval reste le meilleur exemple de cette mixité culturelle, même si les militants de TBK ne cessent de déplorer l'hégémonie des formes culturelles venues de l'extérieur, *via* les sonos ultra puissantes montées sur des camions et qui diffusent les standards venus de Trinidad, de la Jamaïque et plus largement du continent américain, mais aussi par le biais des autres groupes à pied qui se plaisent à reproduire la musique *San Jen* (Saint-Jean) caractéristique du carnaval de Guadeloupe. Soulignons, en effet, que dans la Martinique des années 1970, le tambour attirait de nombreux jeunes soucieux de revaloriser les traditions locales face à l'entreprise de « francisation » encouragée par l'État républicain et relayée par une certaine élite noire. Pour autant, la plupart d'entre eux n'en restait pas moins tributaire de l'influence culturelle des îles voisines qui, à l'image du *compas* haïtien et du *gwoka* guadeloupéen, se sont largement diffusés en Martinique à la faveur du « vide culturel » laissé par un siècle d'assimilation. Nombreux furent ainsi les Martiniquais qui se sont intéressés au tambour *bèlè* longtemps après avoir pratiqué le tambour *gwoka*, dont la technique est réputée plus facile à assimiler. Soucieux toutefois de renouer avec la musique de leurs aînés après avoir joué sur des tambours et des rythmes *gwoka* les premières années, les jeunes de Bô Kannal se sont pour leur part engagés dans un travail de création d'une musique singulière en puisant dans les traditions musicales de la Martinique. Pour cela, les musiciens de TBK ont d'abord puisé dans l'environnement qu'ils connaissaient, celui dans lequel ils avaient grandi, à commencer par la musique et les instruments du *chwal bwa*, ces manèges traditionnels poussés à la main sur lesquels ils s'amusaient dans les fêtes patronales de leur enfance, l'autre influence étant celle de la *calenda* telle que reconstituée par Loulou Boislaville dans le cadre du *Grand ballet martiniquais*. L'apport de ces deux rythmiques a donné le « son » si caractéristique de TBK, la « *kalenbwa* », soit la contraction des mots *kalenda* et *chwal bwa*.



Le groupe Tanbo Bô Kannal lors d'une prestation dans les rues de Fort-de-France, janvier 2012 © Lionel Arnaud

Pour parvenir à jouer ce son dans la rue, il était par ailleurs nécessaire de se doter de moyens techniques et finalement de décomposer les différentes rythmiques des tambours en autant d'instruments inventés pour les besoins de la déambulation. Car, à la différence du *gwoka* qui se joue sur plusieurs tambours, la *kalenda* ne se pratique qu'avec un seul tambour. Le travail de TBK fût alors de séparer le tambour *bèlè* en plusieurs tambours. Aux seuls tambours *gwoka* ou *djembé* des premières sorties s'est ainsi progressivement ajouté puis substitué différents types d'instruments : des *ti-bwa*, des *dou-be-doum*, des basses et des tambours *médiums*, des *cha-cha* mais aussi, dans les années 1990, une cymbale (la « feuille »), des caisses claires et des instruments à vent (les « soufflants »).

Au fil des années, les membres de Carnaval Bô Kannal ont à la fois affiné leur répertoire, mais également construit ou simplement adapté leurs propres tambours à la déambulation, en les fabriquant à partir de matériaux de récupération – les peaux récupérées à l'abattoir, mais aussi et selon les possibilités des tubes en bois ou en PVC, ou encore des bambous pour confectionner les *ti-bwas*. Des innovations qui prolongent non seulement la tradition des tambours mais qui ont également donné lieu à des innovations techniques qui se sont diffusées au-delà, à l'image des *ti-bwas* dont la technique d'accroche a été imitée par la quasi-totalité des groupes à pied de Martinique, ou du système de serrage métallique des tambours qui rappelle celui des congas et qui est aujourd'hui utilisé par le principal facteur de tambour de l'île. Dans un contexte de pauvreté, le bricolage n'est donc pas ici seulement une affaire de style mais est induit également par une situation de misère matérielle qui favorise l'imagination, la récupération, l'entraide et la débrouillardise.

4.4. Formalisation, « scolarisation », légitimation : vers une « classe moyennisation » des publics ?

De même que des pratiques culturelles dominées comme le *danmyé* doivent en partie leur pérennité à la marginalisation socio-spatiale dont Bô Kannal fait encore aujourd'hui l'objet, les modalités de l'action collective et de la créativité des militants de TBK apparaissent

profondément enracinées dans l'économie générale de ce quartier, marquée par la promiscuité et la débrouillardise. Aujourd'hui cependant, le quartier semble menacé de disparition. La quête d'un emploi de plus en plus éloigné du domicile, tout comme la volonté d'accéder à un logement plus décent, contribuent en particulier à en éloigner peu à peu les nouvelles générations. À la différence de celle des années 1970, rares sont en effet les membres qui résident encore dans le quartier, ce qui n'est pas sans conséquences sur leur capacité de mobilisation et de création. Là où les relations de voisinage favorisaient une relation quasi permanente avec l'association, dont les activités étaient véritablement imbriquées dans la vie sociale du quartier au point d'essaimer mécaniquement parmi les différents habitants, l'éloignement résidentiel des membres favorise un rapport plus distancié au groupe, même si la capacité de réactivité de certains membres demeure encore assez grande. Une situation renforcée par la politique de « régénération urbaine » engagée par la mairie de Fort-de-France qui entend améliorer le cadre de vie des habitants tout en attirant les promoteurs et les touristes. Il en résulte un nouveau rapport à la pratique de la part des membres de TBK, moins fondé sur l'observation et l'expérimentation, sur un rapport intime à l'instrument que les musiciens s'approprièrent par exemple en participant à sa fabrication, et davantage sur une sorte de rapport proprement instrumental : on vient désormais à TBK « pour apprendre » à jouer du tambour, dans une posture attentiste qui tranche avec l'enthousiasme des jeunes autodidactes des années 1970 et 1980. Les répétitions des *Ti-Moun* organisées par TBK sont de ce point de vue significatives. À l'image de ce que les enseignants peuvent rencontrer en classe, les animateurs sont confrontés à des enfants dont l'attention est sans cesse détournée par des appels téléphoniques, des envois de SMS voire la consultation de vidéos. L'analogie avec l'univers scolaire n'est d'ailleurs pas un hasard, car pour tenter de transmettre les techniques du

tambour, les responsables de TBK ont mis en place des « écoles » de danse, de chant et de tambour. Dès lors, là où les apprentissages passaient autrefois principalement par la pratique, dans le cadre d'une socialisation par « voir-faire et oui-dire » et par le mélange des âges, il s'agit de développer un apprentissage séparé de la pratique en répétant des exercices conçus aux seules fins d'apprentissage.

Ceci étant, la question de la transmission a toujours été au centre des préoccupations des fondateurs de TBK. Dès les années 1960 et 1970, la création de *Rénovation culturelle*, puis de *Lavwa Pitchan*, était guidée par la volonté non seulement de maintenir les traditions mais également de les valoriser et de les faire vivre auprès des plus jeunes. Soucieux de se distinguer des spectacles « folklo-doudouistes », ils entendaient ainsi approfondir leur connaissance du *bèlè* et du *danmyé* en observant attentivement ces pratiques, voire en recueillant de façon informelle la parole des anciens. À l'époque cependant, il n'était pas question de cours : chacun venait et s'essayait à la pratique. La rencontre avec certains jeunes militants de l'Association générale des étudiants martiniquais (AGEM) s'avère décisive. Revenus au pays après des études supérieures en France métropolitaine, ces derniers les encouragent à engager un travail ambitieux : étudier méthodiquement les traditions et les arts populaires martiniquais et développer la formation du plus grand nombre de pratiquants par la mise en place d'écoles. La création, en 1986, de l'association AM4 (*Mi Mès Manmay Matinik*) marque les débuts officiels des premiers enseignements. Dans un premier temps, l'intention pédagogique est avant tout pragmatique : elle vise tout autant à former des techniciens que des « créateurs » et privilégie de ce point de vue une appropriation active de la part des danseurs de *bèlè* ou des joueurs de *danmyé*. À partir de 1990 toutefois, des collaborations de plus en plus fréquentes avec les écoles et les collèges conduisent les militants à opter pour un mode de transmission plus explicite, jugé plus adapté aux attentes des élèves. La volonté de promouvoir ces traditions musicales et chorégraphiques auprès de la jeunesse, associée au fait que certains membres de l'AM4 occupent des postes d'instituteurs ou de professeurs dans le secondaire, favorise en effet un rapprochement avec l'Éducation nationale. Il s'agit non seulement de développer une réflexion sur les formes d'enseignement, mais aussi de les outiller en rendant de plus en plus nécessaire une objectivation par l'écrit de la pratique culturelle du *danmyé*, du *kalennda* et du *bèlè*.

Si l'on considère que le clivage entre deux types d'apprentissage traditionnel (par les pairs) et institutionnel (de type scolaire) relève aussi d'un écart de légitimité, le succès que rencontre aujourd'hui le *bèlè* en Martinique après des siècles de marginalisation et de dénigrement apparaît indissociable de ce travail de formalisation engagé depuis 25 ans par les militants de l'AM4 afin de lui donner « ses lettres de noblesse ». L'arrivée de nouveaux publics, qui viennent au cours de *bèlè* non dans une logique d'entraînement communautaire, fondée sur la famille ou le quartier, mais pour apprendre une nouvelle danse dont l'activité est séparée de leurs autres activités sociales, n'en implique pas moins une nouvelle organisation fondée sur des savoirs objectivés, délimités, codifiés concernant aussi bien ce qui est enseigné que la manière de l'enseigner, les pratiques des élèves autant que la pratique des maîtres. Dès lors, ce n'est plus un aîné, un complice, un parent ou un tout autre membre de sa communauté, bref un pair, avec tout ce que cela peut comporter de charge affective, qui doit enseigner, mais de plus en plus un individu à qui l'on demande un service professionnel pour pratiquer un enseignement auprès de personnes issues d'une autre catégorie sociale. Ces demandes en termes de distanciation sociale et de rigueur pédagogique sont rarement formulées de façon explicite, mais elles contribuent toutefois à éloigner les publics les plus rétifs à la forme scolaire au profit de publics plus diplômés qui viennent chercher un service impersonnel, un « cours » plutôt qu'une relation sociale ou une activité communautaire.

Sources :

Observations participantes, entretiens (n = 44) et questionnaires (n = 73) réalisés dans le cadre d'une délégation CNRS au sein du *Centre de recherches sur les pouvoirs locaux dans la Caraïbe* (CRPLC, Université des Antilles et de la Guyane) du 1^{er} septembre 2011 au 31 août 2012.

Entretiens :

Les entretiens suivants ont été particulièrement exploités pour cette étude de cas :

- Georges Dru, cofondateur de l'AM4
- Eric Gernet, cofondateur de TBK et de l'AM4
- Niko Gernet, cofondateur de TBK
- Victor Treffre, cofondateur de TBL et de l'AM4

05. Un théâtre post-migrant : le Ballhaus Naunynstraße (Berlin, Allemagne)

Nur Yasemin Ural

Doctorante en sociologie, CADIS/EHESS Paris



L'entrée du Ballhaus Naunynstraße (© Jule Sievert)

Le Ballhaus Naunynstraße est une fondation culturelle ayant bénéficié du programme d'« essor culturel » (*Kultursprünge*) promu par la Chancellerie du Sénat pour les affaires culturelles du Land Berlin. Depuis sa fondation, en 1983, les projets qu'il a abrités ont été financés par plus de cinquante associations et institutions à la fois publiques et privées, nationales et internationales²⁷. Le centre est situé dans le quartier populaire de Kreuzberg à Berlin, connu pour la densité de sa population issue de l'immigration. Il compte parmi les lieux-phares de la production artistique dite « alternative » et bénéficie, depuis quelques années, d'une réputation croissante, largement fondée sur son dessein d'intégration des habitants du quartier, immigrés ou issus de l'immigration, auxquels le centre culturel entend donner une voix, une visibilité, une représentation absente ou jugée trop négligeable sur les autres scènes de l'espace culturel. L'ambition programmatique du Ballhaus Naunynstraße est donc non seulement de s'adresser à un groupe spécifique, mais aussi d'associer celui-ci à son projet artistique, pour qu'il devienne tout à la fois sujet et acteur de sa représentation.

Afin de mieux comprendre le fonctionnement et les stratégies mises en place pour toucher ce public spécifique et mesurer pleinement l'efficacité des mécanismes aussi

bien associatifs qu'intégratifs, nous nous sommes penchés sur trois interventions culturelles réalisées au Ballhaus Naunynstraße : *Black intervention*, *I love I* et *Akademie der Autodidakten*. Ce choix repose d'abord sur la variété des formes et des contenus déclinés par ces projets, mais aussi sur l'intérêt commun qu'ils portent à la langue comme outil artistique et à la relation avec le public.

Nous nous sommes rendus sur place pour pouvoir observer *in situ* les modalités d'interactions suscitées par ces créations artistiques. Nous avons par ailleurs réalisé une série d'entretiens avec la responsable de presse, la chorégraphe d'un des trois projets étudiés et l'un des artistes qui se sont produits au Ballhaus. Si la chorégraphe était membre de l'équipe permanente des artistes travaillant pour le centre, l'artiste interviewé, quant à lui, n'était lié que par un engagement contractuel sur l'un des projets du Ballhaus. Enfin, pour compléter notre enquête sur ce lieu de création artistique prétendant aussi jouer un rôle social d'intégration avec l'une des composantes majeures de la population kreuzbergoise, nous avons pris soin de recueillir les informations fournies par le personnel de Ballhaus, ainsi que par des articles de presse.

S'étendant sur deux immeubles – l'un donne sur la rue, l'autre sur la cour –, l'espace du Ballhaus se compose, au sous-sol, d'un bar et d'une petite salle d'exposition ; au rez-de-chaussée d'une grande salle de spectacle avec une scène et 100 places assises ; et au premier étage de trois pièces de taille moyenne, utilisées de manière occasionnelle pour des installations ou des performances d'artistes. Construit en 1863, ce bâtiment était à l'origine, comme son nom l'indique, destiné à servir de salle de bal pour l'organisation de grandes fêtes. Dévasté par un incendie, puis reconstruit, il changea plusieurs fois de propriétaires et de fonctions. Tour à tour brasserie, logement pour travailleurs étrangers et dépôt de stockage, il fut enfin inauguré comme centre culturel de Kreuzberg en 1983 suite à sa rénovation²⁸. Depuis cette date, son succès, en termes de fréquentation, n'a cessé de s'accroître. Ainsi, le Ballhaus présente, au cours des deux dernières années, des taux de remplissage de l'ordre de 90 % de ses capacités, avec des prix d'entrée s'échelonnant entre 8 € et 14 €.

27 <http://www.ballhausnaunynstrasse.de/partner>

28 La réfection du Ballhaus en 2008 a été réalisée avec le soutien de l'association *Deutsche Klassenlotterie Berlin*.

Depuis son ouverture, le centre a accueilli toutes sortes de manifestations dans plusieurs disciplines artistiques : cinéma, théâtre, concerts, expositions, festivals et performances. En 2008, il a opéré une mue conceptuelle en s'autoproclamant « théâtre translocal postmigrant » (*postmigrantisches translokales Theater*). Sous cette nouvelle enseigne, le Ballhaus propose d'être le lieu d'une « expérience visuelle et thématique produite dans un espace de narration multiethnique »²⁹. Verena Schimpf, l'attachée de presse au Ballhaus, décrit le concept de post-migration, placé au cœur de la redéfinition du projet culturel du centre, en ces termes :

« Emprunté à la tradition scientifique anglo-saxonne, le concept de post-migration a été développé pour la première fois par Shermin Langhoff, fondatrice du nouveau Ballhaus. Elle l'a détourné de son milieu intellectuel d'origine et l'a utilisé comme un outil de lutte afin d'attirer l'attention sur le fait que beaucoup de personnes, et en particulier les nouvelles générations qui sont nées ici, sont encore systématiquement vues et traitées en tant qu'immigrées. Dans les écoles de théâtre, ils reçoivent très peu de rôles en raison de leurs identités car le paysage du théâtre allemand est complètement blanc... Désormais ce concept est bien établi ».

Depuis sa « refondation » sous la bannière de l'art « post-migratoire », le Ballhaus Naunynstraße se propose d'élargir l'accès à l'art institutionnalisé à des artistes qui, dans la plupart des cas, se définissent comme migrants ou post-migrants et qui peuvent se heurter à une discrimination structurelle d'ordre ethnique et/ou religieuse. D'autre part, le centre souhaite être un lieu de rencontre international pour des artistes, curateurs, activistes, universitaires et journalistes au sein duquel ils peuvent aborder la question de la migration à travers l'expression directe ou indirecte, subjective ou non, de l'expérience de l'altérité et de la différence. De par ses thématiques artistiques et son manifeste programmatique autour de la notion de post-migration, il est clair que le Ballhaus est un espace culturel fortement politisé, dont l'ambition centrale porte sur la revendication des identités culturelles, religieuses et ethniques. Les artistes sont en effet invités à prendre possession du lieu et à remettre en jeu, devant et avec les spectateurs, les étiquettes identitaires que leurs performances configurent et reconfigurent par la langue et les corps.

Dans une interview donnée à une revue d'art contemporain, Wagner Carvalho, l'un des deux directeurs artistiques du Ballhaus avec Tunçay Kulaoglu, expose clairement le manifeste politique dont le centre se dote à la fin de la décennie 2000 :

« En 2008, un changement de perspective a été introduit dans l'endroit et a déclenché le développement d'un espace dédié au questionnement de la construction et déconstruction de la société allemande dans son rapport à la diversité. Ce changement de cap s'incarne dans un discours qui valorise la diversité présente dans ce pays, et particulièrement à Berlin dont le quart de ses 3,5 millions d'habitants est d'origine non-allemande »³⁰.

Cette nouvelle perspective a permis à des formes inédites d'acquérir une visibilité à la fois culturelle et politique dans la sphère publique allemande. Dans cette démarche de questionnement identitaire, il semble que le langage, et plus particulièrement la langue, acquiert un statut central. Il offre aux sujets non seulement la possibilité de passer de l'individualité à la collectivité – étant donné le caractère social immanent de la langue (Wittgenstein, 1953) –, mais aussi la capacité d'agir d'une manière reconnaissable (Butler, 1997 : 5). Or, les projets artistiques montés par le centre donnent priorité à l'allemand plutôt qu'à la diversité linguistique, donc à la langue dominante de l'institution aux dépens des langues d'origines des artistes performers. Verena Schimpf s'en explique ainsi :

« Il faut reconnaître que le centre est une institution allemande et la plupart des performances sont en langue allemande. Malgré les origines variées des artistes, nous nous adressons à un public germanophone. Mais attention, on entend toujours des mots de langues différentes. En plus, l'anglais est aussi de plus en plus utilisé chez nous. »

La stratégie suivie par la direction artistique du centre est ciblée sur la « langue d'accueil » qui peut se révéler excluante. À titre d'exemple, les appellations dénigrantes qui existent dans la langue allemande pour qualifier les sujets issus de l'immigration sont le symptôme d'un mal plus général. De ce point de vue, le questionnement sur et par la langue s'avère un élément nodal des projets artistiques du Ballhaus. D'un côté, la langue contribue pleinement à la domination de certaines personnes sur les autres (Fairclough, 1989 : 4). De l'autre, la résistance à l'encontre de cette domination structurelle produit son propre langage (*ibid.* : 40).

Le personnel avec qui nous avons discuté durant notre observation a fait remarquer que le public du centre est d'origines culturelles diverses (mais sans doute cette appréciation se fonde-t-elle principalement sur le faciès ou l'apparence vestimentaire). Suivant le même critère superficiel de « reconnaissance », ce public bigarré

30 Entretien réalisé par Clelia Coussonnet le 22 mai 2013, <http://blog.uprising-art.com/en/be-bop-2013-exclusive-interview-with-wagner-carvalho/>

29 Phrase extraite d'un flyer en anglais imprimé par le Ballhaus.

semble aussi correspondre à une classe migrante aisée et déjà sensibilisée aux problèmes sociaux en question. Les personnes interrogées ont néanmoins tenu à souligner que l'activité du lieu ne s'adressait pas uniquement à un public constitué de personnes « issues de l'immigration ». Bien au contraire, son but est, selon eux, de parvenir à rassembler un auditoire mixte, toutes classes sociales et origines culturelles confondues et d'attirer aussi un public peu connaisseur de la question post-migratoire et de ses enjeux contemporains.

5.1. Black intervention

Ce projet a vu le jour suite au débat engendré par la suppression et la modification des mots à connotations racistes dans les livres pour enfants en Allemagne, particulièrement le mot *Neger* (nègre en français). Cette demande de la part de certains membres de la communauté noire en Allemagne a été reçue par les médias non seulement comme une censure violente mais aussi comme une attaque envers l'histoire, la littérature, c'est-à-dire envers la *Leitkultur* [culture dominante] qui est définie d'une manière générale comme un consensus sur les valeurs de la société allemande (Tibi, 1998). Dans ce contexte précis, le projet organisé par Ballhaus Naunynstraße, en février 2013, avec cinq intervenants d'origine non-allemande, s'est concentré sur l'usage de la langue et la création de nouvelles formes de discours mettant en lumière l'aspect linguistique du racisme. Une des stratégies activement adoptées était de ne pas prononcer les mots qui ont fait scandale tout au long de l'intervention. Afin de suivre cette règle, certains intervenants ont choisi de rester complètement silencieux pendant leurs discours lorsque le mot devait apparaître, d'autres ont fait des bruits ou prononcé juste la première lettre des mots qui étaient bien connus du public. Ce dernier a été prié d'en faire de même non seulement dans ses commentaires et ses questions, mais également dans le bâtiment et ses alentours. La participation du public, par l'intervention des personnes présentes, devait déboucher sur l'écriture spontanée d'un livre pour enfants débarrassé des mots controversés. Le projet Black intervention fait partie de l'axe du Ballhaus qui concerne « la question noire » et intègre différentes associations qui opèrent au niveau national comme Adefra e.V. (Schwarze deutsche Frauen und Schwarze Frauen in Deutschland

– une association des femmes allemandes noires et des femmes noires en Allemagne) – et ISD-Bund e.V. (Initiative Schwarze Menschen in Deutschland – Initiative des Noirs en Allemagne). Celles-ci sont spécialisées dans l'histoire coloniale de l'Allemagne et les discriminations actuelles qui en sont issues. Elles essaient de sensibiliser le public allemand à ces questions.

5.2. I Love I

Modjgan Hashemian – la chorégraphe et metteuse en scène du spectacle *I love I* – danseuse de formation, est née en Allemagne de parents iraniens et fait partie du groupe d'artistes permanents du Ballhaus depuis 2009. Tout à fait en accord avec la conceptualisation *post-migrante* du lieu, elle fait, selon sa propre formulation, de « l'art engagé » tourné vers la question de l'altérité culturelle. Elle a réalisé plusieurs projets dans le cadre du Ballhaus qui traitent de la discrimination à la fois en Europe et en Iran. Elle a notamment, dans ses spectacles *Don't Move* et *In Motion*, abordé l'interdiction de la danse en Iran et ce que cela implique pour les professionnels et les amateurs de cette pratique.



Spectacle *I love I*, 2013 (© Lutz Knospe)

Son spectacle *I love I* est produit par le Ballhaus Naunynstrasse avec l'aide financière du Land Berlin. Dans ce projet, l'utilisation de la langue et le jeu avec les mots cherchent à sensibiliser le public aux tensions entre l'Iran et Israël. Il donne lieu à une double performance chorégraphique et discursive. Le titre *I love I* veut dire à la fois « Iran aime Israël » et « j'aime je ». Les corps et les identités particulières des danseurs contribuent à la construction à la fois idéologique et matérielle du spectacle (Jones, 1998).

5.3. Akademie der Autodidakten

« L'Académie des autodidactes » est l'un des projets du Ballhaus financé par le Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung und den Fonds Soziokultur (fonds du Land de Berlin pour les projets socioculturels et l'éducation artistique et culturelle). Son objectif est de parvenir à intégrer encore davantage de personnes du quartier grâce à l'organisation d'ateliers dirigés par des rappeurs, chorégraphes, acteurs et musiciens « issus de l'immigration », qui n'ont pas reçu de formations académiques en vue de l'exercice de leur métier³¹. L'idée principale est de transmettre aux générations suivantes de *post-migrants* des connaissances qu'ils ne trouveront pas forcément dans un cadre plus conventionnel en Allemagne, selon Verena Schimpf. Depuis 2007, l'Académie des autodidactes a permis la mise en place d'une vingtaine de workshops sur la composition, le montage, l'écriture de scénarios pour film et théâtre, le tournage de courts et moyens métrages, ainsi que des concerts et festivals dans des écoles primaires et au Ballhaus. La plupart des projets étaient sans aucun frais d'inscription.

Basés sur une approche collective, ces projets impliquent toujours un intervenant artistique qui accompagne les participants aux ateliers : écoliers, jeunes du quartier... Ils durent en général une journée entière et sont mis en œuvre de façon indépendante ou dans le cadre d'un festival. Ouverts à tout le monde, ces ateliers privilégient néanmoins les jeunes « issus de l'immigration » qui, d'après eux, reçoivent très peu d'attention et sont sous-représentés dans les principaux médias en Allemagne. Les écoles dans lesquelles les ateliers ont lieu sont ainsi choisies en fonction du taux de mixité dans les origines des élèves.

Nous avons eu l'occasion d'effectuer un entretien avec un jeune du quartier qui fait des études en génie civil. Né en Turquie, il vit à Berlin depuis 8 ans. Il a pris part au tournage d'un film dans le cadre du projet *Kiez-Monatsschau vol. XIX* dirigé par Veronika Gerhard. Il nous a raconté comment il a entendu parler de la réalisation de ce film et pourquoi il a décidé d'y contribuer :

« Moi, je n'ai pas de formation en cinéma et je n'ai pas d'expérience non plus. Nos frères [Brüder] du Ballhaus ont lancé un appel sur Internet et j'appartenais à leur groupe Facebook. C'est comme ça que j'ai su qu'ils cherchaient des jeunes intéressés qui habitent le quartier... En plus, l'idée de faire un film sur la liberté et ce que ça veut dire d'être "libre" [il mime des guillemets avec les mains] dans notre société m'intriguait beaucoup. C'était une expérience enrichissante de toute façon de travailler avec d'autres personnes que je ne connaissais pas auparavant ».

La projection du film, dont l'entrée était gratuite, a été faite le soir du 29 novembre 2013 dans la grande salle du Ballhaus Naunynstraße.

Ces projets, représentatifs de la production culturelle du Ballhaus, mettent en œuvre des dispositifs qui se distinguent à la fois par un travail original sur la langue et une intégration active du public local. Le succès du Ballhaus semble reposer sur cette capacité à générer toujours de nouvelles idées créatives tout en parvenant à mobiliser des publics divers.

Sources :

- Butler Judith, 1997, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York & London, Routledge.
- Fairclough Norman, 1989, *Language and Power*, Londres, Longman.
- Jones Amelia, 1998, *Body Art, Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota.
- Tibi Bassam, 1998, *Europa ohne Identität: Die Krise der multikulturellen Gesellschaft*, München, C. Bertelsmann Verlag.
- Wittgenstein Ludwig, 1953, *Philosophical Investigations*, Blackwell Publishing, Massachusetts.

Entretiens réalisés avec :

- Modjgan Hashemian, chorégraphe permanente au Ballhaus
 - Ahmet Salih Yurdakul, habitant ayant participé au tournage d'un film dans le cadre de Akademie der Autodidakten
 - Verena Schimpf, attachée de presse
- Échanges d'informations avec Wagner Carvalho, directeur de Ballhaus, et Marcelo Vilela Da Silva, responsable de presse

31 <http://www.akademie-der-autodidakten.de>

06. L'exposition *Un air d'Italie*, la présence des Italiens en Isère : un exemple de muséographie participative au Musée dauphinois (Isère)

Samuel Périgois

Chargé de recherche,

Observatoire des politiques culturelles



Affiche de l'exposition *Un air d'Italie*. La présence des Italiens en Isère (Graphisme Hervé Frumy)

Musée de société consacré aux cultures régionales, le Musée dauphinois se singularise dans le paysage muséal français par l'intérêt qu'il porte depuis plus de 20 ans à l'histoire des différentes communautés d'origine étrangère installées en Dauphiné, ainsi que par la méthodologie mise en œuvre pour la réalisation d'expositions qui leurs sont consacrées, reposant sur l'instauration d'un dialogue avec la population locale et un travail participatif avec la société civile.

Fondé par Hippolyte Müller en 1906 et placé à sa création sous la tutelle de la ville de Grenoble, le Musée dauphinois est transféré en 1992 sous celle du conseil général de l'Isère, devenant l'un des 10 musées départementaux, accessibles gratuitement depuis 2004. Se développe également en son sein un service départemental en charge de la valorisation du patrimoine isérois, nommé Conservation du patrimoine de l'Isère, et faisant du Musée un centre de ressources et de compétences patrimoniales.

Le Musée dauphinois présente des expositions sur des thèmes variés, interrogeant par exemple le patrimoine régional mais aussi les faits de société et les cultures étrangères à la région. Depuis plusieurs années, deux expositions de longue durée sont présentées au Musée : *Gens de l'alpe* (sur l'installation humaine en haute montagne alpine) et *La grande histoire du ski*. Simultanément, des expositions temporaires sont proposées chaque saison, accompagnées par un programme de rencontres articulées autour du spectacle vivant, des conférences, ainsi que des actions de médiation et pédagogiques.

6.1. Contexte et genèse de l'exposition *Un air d'Italie*

À la fin des années 1980, alors qu'un jumelage rapproche Grenoble de Corato – ville des Pouilles (Italie du Sud) que de nombreux habitants ont quitté pour venir s'installer à Grenoble de 1920 jusqu'à la fin des années 1950 – le Musée dauphinois est sollicité pour accompagner les festivités organisées par la capitale dauphinoise. Une exposition voit le jour suite à un travail mené avec des associations : intitulée *Corato - Grenoble*, elle met en lumière, de décembre 1988 à janvier 1990, ces Grenoblois originaires de Corato, en s'attachant à montrer la manière dont ils ont vécu leur voyage et leur installation, ainsi que les transformations de leur identité. La réception de l'exposition est positive et constitue un signe fort d'intégration pour les Coratins qui font désormais partie intégrante de la communauté grenobloise.

Suit, dans les années 1990 et 2000, une série d'expositions consacrées aux cultures étrangères, aux identités locales et aux migrations : *Des Grecs. Les Grecs de Grenoble. Les costumes de la Grèce traditionnelle* (mars 1993 à janvier 1994) ; *La différence. Trois musées. Trois regards*³² (février 1996 à octobre 1996) ; *D'Isère et d'Arménie. Histoire d'une communauté* (avril 1997 à juin 1999) ; *Pour que la vie continue. D'Isère et du Maghreb, mémoires d'immigrés* (octobre 1999 à décembre 2000) ; *Français d'Isère et d'Algérie* (mai 2003 à septembre 2004) ; *Tibétains. Peuple du monde* (octobre 2009 à janvier 2011) ; *Ce que nous devons à l'Afrique* (octobre 2010 à janvier 2012).

L'Isère et le bassin grenoblois en particulier sont des lieux d'immigrations multiples et souvent anciennes. Différentes communautés (grecques, italiennes, portugaises, arméniennes, maghrébines, etc.) s'y sont implantées et se sont structurées notamment à travers un tissu associatif dynamique. Des sollicitations associatives ont, dans un certain nombre de cas, favorisé la concrétisation des projets d'expositions³³.

Ces expositions consacrées aux composantes les plus récentes de la population locale visent à mieux connaître les différentes communautés iséroises et leur histoire, leur rôle dans la culture locale. Elles visent à rendre compte de la diversité et de la richesse des mémoires et des cultures qui composent cette partie du Dauphiné et à leur faire une place au sein du patrimoine dauphinois. Autour de questionnements tels que « comment vous, ou vos parents, vous êtes-vous installés ici ? », « quelle est aujourd'hui votre vie en Isère ? », les expositions évoquent les circonstances de l'arrivée de communautés immigrées en Isère, leur installation, le développement de leur communauté et les principales manifestations de leur identité.

Le Musée dauphinois ouvre donc, dès les années 1980 dans l'espace public, des débats d'actualité autour des questions – souvent sensibles – d'immigration ; certaines expositions susciteront d'ailleurs d'importantes réactions. Le Musée entend montrer comment la culture actuelle et l'identité collective sont alimentées et enrichies par différents apports extérieurs, et à contribuer à ce que les cultures de l'immigration soient considérées comme des moteurs de progrès de la société.

Le cas de l'exposition *Un air d'Italie. La présence des Italiens en Isère*, qui s'inscrit dans cette démarche en témoignant des liens unissant l'Isère à l'Italie, est intéressant à étudier – en considérant l'exposition comme une forme de restitution publique alors que le musée en constitue le cadre. Si l'exposition de 1988 avait abordé cette thématique à travers la communauté des Coratins de Grenoble, le projet d'exposition engagé en 2010, à la demande du président du conseil général de l'Isère, vise à aborder de manière plus large les relations anciennes entre les deux populations. Elle ne vise toutefois pas à énoncer un discours général sur le sujet puisque, comme pour les autres expositions du Musée Dauphinois, elle se caractérise par un propos ancré dans un territoire et dans une histoire.

De plus, le symbole du lieu est fort puisque le couvent de Sainte-Marie d'en-Haut, dont les bâtiments abritent le Musée dauphinois depuis 1968, a été un lieu d'immigration : plusieurs dizaines de familles italiennes s'y sont installées des années 1920 aux années 1960, dans des conditions difficiles.

L'exposition *Un air d'Italie* restitue les recherches scientifiques récentes concernant la présence et l'influence italiennes en Isère depuis l'époque des Allobroges, ainsi que les conflits entre la France et l'Italie. Elle présente l'histoire des migrants italiens, particulièrement aux XIX^e et XX^e siècles (installation, organisation d'une nouvelle vie, intégration progressive, vécu, etc.), et leurs apports notamment socio-économiques³⁴. Enfin, elle contribue à ouvrir une réflexion autour de l'« italianité », définie comme un « sentiment diffus d'appartenance à une terre, à une langue, à un art de vivre que porte en lui chaque Italien d'origine » (dossier de presse de l'exposition).

Le projet fait par ailleurs écho au 150^{ème} anniversaire de l'unité italienne (2011). Il s'inscrit également dans une saison dédiée par le conseil général à la présence italienne en Isère (cf. *infra*).

Inaugurée en novembre 2011 pour une ouverture de près d'un an, l'exposition a finalement été prolongée jusqu'à début janvier 2013, soit une durée d'un peu plus de 13 mois. Elle est tous publics. Dans les faits, elle touche les publics qui fréquentent le Musée dauphinois, c'est-à-dire majoritairement des habitants de l'Isère, ainsi que des touristes qui visitent la région.

32 Exposition coproduite par trois musées de société (Musée de la civilisation de Québec, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Musée dauphinois de Grenoble) qui l'ont présenté successivement.

33 Citons, à titre d'exemples, dans les années 1990, la sollicitation des Grenoblois d'origine grecque qui demandent au Musée dauphinois d'exposer des costumes de différentes régions de Grèce et le souhait des Arméniens d'une exposition retraçant leur histoire à une période où un débat émerge sur la reconnaissance par la France du génocide arménien.

34 Grenoble compte environ 40 000 habitants d'origine italienne en 1940.

6.2. Caractéristiques du dispositif et démarche de « muséographie participative »

La spécificité et l'intérêt du dispositif résident dans la démarche participative mise en œuvre par l'équipe du Musée dauphinois avec les populations et les associations du territoire. Un travail préparatoire, engagé en 2010-2011, consiste notamment à établir des contacts en vue de l'élaboration de l'exposition et de son alimentation, à travers un appel à contributions et des échanges avec les associations italiennes impliquées, ainsi qu'un important travail de collecte de documents et témoignages (cf. *infra*). Les moyens humains du Musée dauphinois sont mobilisés dont plusieurs personnes dédiées pleinement à l'exposition sur le temps de préparation, puis durant la vie de l'exposition³⁵.

Comme pour toutes les expositions du Musée sur ces thématiques, une relation au long cours est établie avec les populations concernées, par l'intermédiaire des associations qui les structurent, ce qui contribue à la concrétisation du projet muséographique. Cette co-construction se caractérise par la mise en place d'un dispositif de participation, à caractère systématique et organisé. Il passe par la constitution, comme préalable au projet, d'un groupe de travail qui peut prendre la forme d'un comité de pilotage ou d'un conseil scientifique. Constitué sur la base des contacts rassemblés en amont, il regroupe, dans une instance d'échanges, des représentants du monde scientifique (universitaires, chercheurs en ethnologie, histoire, sociologie, etc.), des partenaires sociaux (notamment des associations italiennes de l'Isère dans le cas étudié) et divers témoins, aux côtés de l'équipe du musée. Une place est également faite aux amateurs (notamment les historiens en amateur) dans ces groupes.

Cette « muséographie participative » s'inspire de l'écomuséologie qui s'appuie, selon Jean-Claude Duclos (directeur du Musée dauphinois de 2000 à 2011), sur une « muséographie du temps et de l'espace, la participation, l'interdisciplinarité et le développement individuel et collectif » (Duclos, 2012 : 46).

Cette originalité pour un musée d'histoire et de société de croiser diverses compétences, en mobilisant des personnes ressources en partie extérieures à l'équipe du Musée et au sein du monde scientifique, constitue une tradition déjà ancienne au sein du Musée dauphinois³⁶ : « le discours de l'exposition est ainsi rédigé avec eux. Si la transaction va bien jusqu'à la mise au point du contenu du message à transmettre, chacun a été prévenu qu'elle s'arrêtera là et qu'ensuite, c'est à l'équipe du musée de réaliser l'exposition, avec toutes les compétences qu'elle jugera bon mais surtout qu'elle aura les moyens de solliciter (scénographe, graphiste, photographe, artiste, éclairagiste, etc.) Son expographie dépendra bien évidemment aussi de ce qui a été rassemblé grâce aux concours des partenaires concernés (objets, photographies, témoignages, sons...). » (Duclos, 2012 : 48).

La mise en débat s'avère utile à l'élaboration de l'exposition et l'enjeu pour l'équipe du Musée est donc de réussir cette démarche participative. Le groupe de travail a ainsi été amené à réagir aux grandes lignes de l'exposition proposées par l'équipe du Musée dauphinois qui reste pilote et maître du projet³⁷. Il s'agissait notamment pour l'équipe de montrer l'intérêt de ne pas uniquement aborder l'histoire contemporaine et de développer dans l'exposition, sur la base de travaux d'historiens, les liens très anciens entre populations de part et d'autre des Alpes. Les débats internes à l'équipe du Musée ont d'ailleurs principalement porté sur la place consacrée à l'histoire longue au sein de l'exposition.

Si le groupe de travail, qui constitue un espace de débat, peut être un lieu de tensions concernant certaines expositions, cela n'a pas été le cas pour *Un air d'Italie* où les échanges se sont déroulés dans des conditions relativement apaisées. L'équipe du Musée estime que la démarche aurait été plus complexe à mettre en œuvre une vingtaine d'années auparavant, époque où les clivages entre « communautés » (et les divisions entre associations italiennes) étaient plus marqués ; époque également où davantage de primo-arrivants étaient encore vivants.

Le groupe de travail constitué fin 2010 (soit près d'un an avant l'inauguration de l'exposition), et composé d'une trentaine de personnes, s'est réuni plusieurs fois durant la phase préparatoire. La relation s'est poursuivie également pendant la vie de l'exposition. Le groupe constitue un cadre de recueil de la parole, complété par ailleurs par des échanges individuels ; ainsi, un certain nombre de personnes ressources et de témoins ont été revus séparément, notamment lors du travail de collecte.

35 Le projet a été conçu par Jean Guibal, directeur du Musée dauphinois (en remplacement de Jean-Claude Duclos en 2011) et conservateur en chef du patrimoine, Olivier Cogne, chef de projet de l'exposition, et Joseph Argento, chargé de mission, avec la collaboration de Florence Andreacola, chargée de mission.

36 Le Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère applique également cette démarche.

37 C'est l'équipe du Musée qui arbitre sur les témoignages et qui produit les textes de l'exposition, indépendamment de tout désidérata de représentants politiques ou associatifs.

Parler de la culture des populations et faire en sorte que chacun s'y reconnaisse constitue un enjeu pour la réussite de l'exposition. Selon un processus équivalent à celui des autres expositions mises en œuvre par le Musée dauphinois, *Un air d'Italie* s'appuie sur une importante collecte de documents, d'objets, de photographies, etc. ; une place essentielle est conférée aux témoignages et récits de vie car ils créent un rapport de proximité favorable à l'appropriation de l'histoire et à la transmission. Ces éléments de témoignages – dont le recueil a été permis par des contacts réguliers avec les associations et personnes ressources notamment via le groupe de travail (de nombreuses personnes sont par exemple venues avec des documents) – restituent les spécificités du vécu et constituent la substance de l'exposition. Cette démarche a été engagée dans les années 1970 par Jean-Pierre Laurent, le directeur du Musée à l'époque, puis systématisée depuis les années 1980, notamment suite à l'exposition *Le roman des Grenoblois* (présentée de décembre 1982 à septembre 1983). La collecte de témoignages est désormais réalisée devant la caméra, restituée ensuite par des montages audiovisuels.

Le travail de collecte s'est accompagné d'une campagne photographique (menée pendant environ 6 mois et dont des portraits individuels et des scènes familiales sont restitués dans l'exposition) et de la réalisation d'un court-métrage sur l'italianité (à partir de témoignages recoltés dans des lieux du quotidien comme le marché, le café, etc.).

Bilingue (français, italien), l'exposition présente quelques acteurs isérois d'origine italienne issus des mondes politique, culturel, sportif, etc. Photographies, présentations visuelles, vidéos de témoignages, éléments sonores, cartes, etc. : une diversité d'outils muséographiques et scénographiques sont mobilisés pour montrer les mouvements de population, reconstituer l'environnement et l'atmosphère de la vie quotidienne, souligner les difficultés de l'intégration et les formes de racisme qu'ont pu subir ces populations immigrées puis leur participation à la vie locale... et finalement faire se croiser le passé et le présent dans un parcours mémoriel et sensoriel riche.



L'exposition *Un air d'Italie. La présence des Italiens en Isère*
(©Musée dauphinois)

Le rapport aux publics et les outils de médiation

Si la majorité des personnes qui ont vu l'exposition l'ont fait dans le cadre d'une visite individuelle libre, soulignons la diversité des outils de médiation proposés par le Musée dauphinois, par le biais notamment des services dédiés (service des publics, communication et médiation culturelle, professeur en charge du service éducatif...) : visites guidées et commentées, visites à destination des scolaires, réalisation d'un dossier pédagogique, outils d'information et de communication dédiés à l'exposition dont le « *Journal des expositions* », la création d'un site Internet spécifique³⁹ et d'un blog dédié au thème de l'exposition qui invitait également à réagir et à contribuer au recueil de la mémoire⁴⁰. Comme chaque exposition, *Un air d'Italie* fait par ailleurs l'objet d'une publication d'ouvrage édité par le Musée dauphinois.

En prolongement de l'exposition, une version itinérante de celle-ci a été réalisée : composée d'une dizaine de panneaux, elle a été mise à la disposition de musées départementaux, communes, associations, etc.⁴¹.

Des conférences, concerts, spectacles, lectures ont également été organisés au Musée dauphinois en complément de l'exposition, amplifiés par l'inscription de celle-ci dans une programmation plus large intitulée

38 Le Musée dauphinois dispose également d'un centre de documentation accessible sur rendez-vous.

39 www.unairditalie-isere.fr

40 unairditalie-museedauphinois.blogspot.com

41 L'ancrage territorial de l'exposition explique qu'elle tourne essentiellement en Isère.

L'Année de l'Italie en Isère (2011-2012), initiée par le conseil général de l'Isère et son président, qui a mobilisé les services du département, de nombreuses associations, des institutions culturelles, des universitaires.

Une série de manifestations (animations, spectacles, concerts, rencontres, projections de films, conférences, etc.) permettant de mieux faire connaître ces cultures italiennes ont été organisées sur le territoire isérois. De nombreuses actions ont été proposées par des institutions culturelles, des associations, dotées d'une véritable latitude dans leur organisation. Le Musée dauphinois, référent sur l'opération, a eu en charge le pilotage général ; les personnes du groupe de travail évoqué précédemment ont pu constituer des relais.

C'est dans le cadre de cette année de l'Italie en Isère que le Musée dauphinois – dont l'exposition a constitué la manifestation phare de cette saison – a accueilli divers événements, et que plusieurs autres musées départementaux se sont également impliqués : exposition *Libertà ! Antifascistes et résistants italiens en Isère* présentée de novembre 2011 à mai 2012 au Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère - Maison des Droits de l'Homme (situé à Grenoble), programmation spécifique *Berlioz en Italie. Voyage musical* dans le cadre du festival et du Musée Berlioz à la Côte-Saint-André, etc.

Les manifestations ont été fédérées dans un programme commun qui a fait l'objet de l'édition, par le conseil général, du guide *L'Italie en Isère* (en diffusion libre dans les musées départementaux, offices de tourisme, bibliothèques de l'Isère et sur le site Internet du conseil général de l'Isère)⁴². Une charte graphique fédératrice a par ailleurs été créée pour marquer cette saison, et une signalétique aux couleurs de l'Italie a été mise en place dans les quartiers historiques centraux de Grenoble.

6.3. Bilan et évaluation

En premier lieu, il n'existe pas d'évaluation de la démarche menée par le Musée, notamment du processus participatif. L'expérience de bilan conduite deux ans après la fin de l'exposition *Ce que nous devons à l'Afrique*, à travers une réunion du conseil scientifique, n'a pas eu lieu pour *Un air d'Italie*.

Plusieurs constats peuvent toutefois être tirés : d'une part, l'impulsion menée à l'échelle départementale dans le cadre de l'Année de l'Italie en Isère a contribué à fédérer

des acteurs qui ont pu travailler ensemble sans grande difficulté ; d'autre part, *Un air d'Italie* n'a pas suscité de réactions vives comme certaines expositions antérieures (notamment *Pour que la vie continue. D'Isère et du Maghreb, mémoires d'immigrés*), ce qui s'explique peut-être en partie par la dimension relativement consensuelle que suscitent désormais les apports de l'immigration italienne à la France, à la différence d'autres migrations plus récentes qui suscitent davantage de controverses.

Pour les responsables du Musée dauphinois, la démarche mise en œuvre modifie le rapport aux publics, notamment parce que des témoins deviennent des acteurs des expositions. À travers un rapport de proximité, elle favoriserait une forme d'appropriation du musée et contribuerait à sa « désacralisation ». Selon Olivier Cogne, directeur du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère et chargé d'expositions au Musée dauphinois, cette démarche « repose sur le principe que cette construction collective doit favoriser l'appropriation sociale des expositions en étant l'expression d'une partie de la société civile locale plus particulièrement concernée. Elle tend à démocratiser l'espace muséal en considérant que chaque habitant de ce territoire peut y avoir sa place et y raconter sa propre histoire. Cette démarche s'affronte bien sûr avec la vision traditionnelle des musées bâtis sur la seule culture savante. » (Cogne, 2012 : 50).

Nous ne disposons toutefois que de peu d'éléments permettant d'analyser directement la réception et l'appréciation du dispositif par les publics. Il est tout d'abord difficile de connaître précisément le chiffre de fréquentation de l'exposition. En effet, les données disponibles correspondent au nombre global d'entrées du Musée et ne sont pas spécifiques à une exposition. Plusieurs indices témoignent toutefois du succès et du rayonnement d'*Un air d'Italie*, notamment le pic de fréquentation connu par le Musée dauphinois en 2012, avec environ 90 000 visiteurs, qui peut être corrélé dans une certaine mesure à l'exposition⁴³. Notons également que la gratuité des musées départementaux a pu contribuer à renforcer leur fréquentation ces dernières années.

⁴² http://www.musee-dauphinois.fr/uploads/Document/17/WEB_CHEMIN_15475_1319908942.pdf.

⁴³ 92 997 visiteurs en 2012 selon Isère Tourisme alors que la fréquentation du Musée avoisinait les 60 000 visiteurs les deux années précédentes. Cf. Isère Tourisme, *Les bilans de l'observatoire*, « Tourisme culturel et patrimonial en Isère. Quelques points de repère - Palmarès 2012 des 70 principaux sites et musées touristiques » (<http://pro.isere-tourisme.com/images/3083-1-s-amp-m-bilan-2012-pdf.pdf>). Par ailleurs, il est mentionné dans le *Journal des expositions* n°20 du Musée Dauphinois (mars 2012) que « plus de 20 000 personnes ont déjà visité en trois mois l'exposition *Un air d'Italie* ».

L'équipe responsable de l'exposition souligne en tout cas l'intérêt qu'elle a suscité auprès de la population et fait état de retours positifs concernant son appréciation par les publics. L'exposition aurait notamment été très fréquentée par les populations « d'origine italienne » selon les responsables du Musée. La satisfaction à l'égard de l'exposition est également ressortie dans le cadre d'une interpellation du visiteur faite par le Musée dauphinois à l'issue du parcours de l'exposition, où le public était invité à exprimer son avis en réagissant à la question suivante : « des expositions sur des populations d'origine étrangère ont-elles, selon vous, leur place dans un musée de patrimoine régional ? ».

C'est une des forces du Musée dauphinois – et une de ses spécificités dans le paysage muséal – que de proposer un discours capable d'interpeller le public sur l'actualité de questions sociétales comme celles liées aux migrations⁴⁴, avec une approche militante sur les enjeux de la diversité culturelle et qui considère l'immigration comme un apport. Leur entrée – et donc leur reconnaissance – dans l'institution muséographique est d'autant plus intéressante que les parcours de ces communautés venues d'ailleurs coexistent avec des thématiques régionalistes liées par exemple à la manière dont vivaient les paysans de l'alpe aux siècles précédents... Pour les responsables du Musée dauphinois, attachés au dispositif participatif⁴⁵, l'action d'un musée de société ne peut avoir de sens qu'en systématisant la mise en débat et la définition collective d'une conscience patrimoniale.

Sources :

- Cogne Olivier, 2012, « Co-construire une muséographie », in *L'Observatoire*, n°40, p.50-52.
- Duclos Jean-Claude, 2012, « De la muséologie participative », in *L'Observatoire*, n°40, p.45-49.
- Analyse documentaire : dossier de presse de l'exposition, site Internet et documents divers du Musée dauphinois

Entretiens réalisés avec :

- Olivier Cogne, chef de projet de l'exposition et directeur du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère (6 janvier 2014).
- Jean Guibal, directeur du Musée dauphinois et conservateur en chef du patrimoine (6 janvier 2014)

⁴⁴ Cette actualité est par exemple évoquée dans l'exposition à travers une iconographie du port de Gênes illustrant l'émigration italienne, mise en perspective avec une image récente de migrants d'Afrique du Nord arrivant à Lampedusa.

⁴⁵ Signalons, par ailleurs, que le Musée dauphinois a récemment contribué à l'expérimentation *Museomix*. Elle a permis, pendant trois jours (8, 9 et 10 novembre 2013) à des professionnels des musées, des acteurs du numérique, des amateurs et passionnés d'art, de culture, de sciences, d'éducation, de réfléchir à une nouvelle manière de vivre le musée et les expositions, à travers une démarche contributive et reposant sur des dispositifs de médiation innovants et sur les nouvelles technologies.

07. City Lore (New York, États-Unis) ou la poésie orale populaire comme outil artistique multiculturel et participatif

Flaminia Paddeu

Doctorante au laboratoire ENEC (Espaces, Nature et Culture), ATER à l'Université Paris IV Sorbonne et ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon



Logo de l'initiative itinérante POEMobile (City Lore - <http://citylore.org/>).

« Je déteste voir les gens se débarrasser des bonnes choses juste pour rester dans la course de la modernité. C'est pour ça que City Lore est si important. » (médiateur culturel communautaire, Khadijah Shaheed).

7.1. City Lore (1986-2014)

Le nom choisi par l'organisation City Lore est en soi une profession de foi. Le nom commun *lore* désigne en anglais les coutumes orales traditionnelles. C'est ce sens que l'on retrouve dans le terme anglo-américain de *folklore*, désignant de manière littérale les coutumes orales traditionnelles populaires et, à fortiori, l'ensemble des arts et traditions populaires d'un pays, d'une région ou d'un groupe humain. Organisation à but non lucratif basée à New York, City Lore cherche ainsi à préserver les arts et traditions populaires des communautés qui y sont représentées.

L'organisation a été créée en 1986, dans le quartier de Lower East Side, au sud de Manhattan, où se situent les locaux actuels (à l'angle de First Street et First Avenue). Elle a été fondée par Steve Zeitlin, docteur en *folklore*⁴⁶ et passionné d'ethnomusicologie. Aujourd'hui, treize membres permanents

et salariés, diplômés de disciplines aussi diverses que la littérature, l'anthropologie, l'architecture, la musique ou l'éducation, assurent la création et la gestion des initiatives en cours. La mission de City Lore est de promouvoir l'héritage culturel new-yorkais et états-unien à travers des programmes publics et éducatifs. Plus spécifiquement, elle cherche à donner à voir, à documenter et à défendre la diversité des cultures populaires (dites *grassroots*) new-yorkaises, afin d'assurer leur survie à travers l'Histoire et des histoires, des lieux et des traditions. Quatre grands domaines culturels sont représentés : l'histoire et le *folklore* urbains ; la préservation du patrimoine ; l'éducation artistique et les traditions poétiques populaires. Dans tous ces domaines, il s'agit de promouvoir l'« égalité culturelle » entre les communautés ethniques, à travers des projets « aussi dynamiques et variés que la ville de New York elle-même »⁴⁷.

Un parti-pris résolument multiculturel et participatif pour un héritage populaire

Outre l'importance du plaidoyer pour le maintien d'un héritage culturel populaire, il faut souligner l'engagement résolument multiculturel dans la lecture de cet héritage, comme le parti-pris éthique et politique fondamental de City Lore. Le multiculturalisme, projet de reconnaissance et de valorisation de la diversité culturelle, notamment celle des minorités, est né au Canada dans les années 1970 et a été théorisé par Charles Taylor (1992) et Will Kymlicka (1995). Il a tendance à devenir progressivement le paradigme d'intégration des minorités aux États-Unis. City Lore cherche ainsi dans ses projets à inciter les membres des différentes communautés et minorités ethniques new-yorkaises à s'impliquer dans l'espace public, à travers la participation à des initiatives culturelles (sur l'histoire mémorielle de la ville, sur la poésie traditionnelle populaire, etc.). Ce multiculturalisme assumé s'accompagne du principe de démocratie culturelle défendu par Don Adams et Arlene Goldberg, et à fortiori par City Lore. Ce concept tente de définir une société qui permette à une multiplicité de traditions culturelles différentes de coexister sur un pied d'égalité et de participer activement à la vie culturelle. À la dimension multiculturelle s'ajoute ainsi une forte dimension participative. Ainsi, c'est autant l'accès

⁴⁶ Il s'agit d'une discipline diplômante dans les universités américaines.

⁴⁷ <http://citylore.org/>

à la culture (en tant que spectateur) que la participation à la culture (en tant qu'acteur) qui sont encouragés pour tous les membres des communautés, dans leur diversité ethnique, culturelle et sociale. Il s'agit aussi de replacer cette réflexion dans une « perspective artistique postcoloniale » revendiquée par l'organisation.

Le People's Poetry Project, une « interprétation contemporaine des traditions orales poétiques »

Sauvegarder les traditions orales multiculturelles passe notamment, pour City Lore, par un investissement dans le domaine de la poésie, dans toute sa diversité langagière et formelle. Nous nous concentrerons ici sur les initiatives de l'organisation concernant ce domaine en particulier. Le *People's Poetry Project* a été créé pour pallier une carence dans le paysage des organisations artistiques nationales et new-yorkaises. En effet, alors que de nombreuses organisations se consacrent à la musique traditionnelle ou à la poésie comme genre littéraire, il n'y avait pas d'organisations pour promouvoir la diversité des traditions orales poétiques. L'initiative du *People's Poetry Project* part du principe que la poésie orale joue un rôle clé au sein des minorités ethniques, en termes culturels, grâce au maintien de la langue du pays d'origine (et donc de son histoire et de ses grands récits). Le projet a été lancé en 1999 en partenariat avec la Poets House (bibliothèque basée à New York et d'envergure nationale, spécialisée en poésie et en littérature) à travers le *People's Poetry Gathering*, festival de poésie orale et populaire qui s'est tenu régulièrement dans le Lower Manhattan en 2001, 2003 et 2006. D'autres initiatives telles que les *Poetry dinners* – dîners organisés autour de lectures, de récitations ou de représentations poétiques et musicales – ont pour objet de montrer des traditions orales poétiques singulières, comme celui sur l'improvisation dans la poésie yéménite à Brooklyn (2004) ou celui sur la poésie participative en Asie du Sud (Inde et Pakistan) à travers la forme du *mushaira* à Jackson Heights dans le Queens (2004). De manière générale dans le *People's Poetry Project*, selon sa coordinatrice, l'idée est à la fois de « préserver les traditions orales poétiques, mais aussi de mettre en avant les interprétations contemporaines de ces traditions », dans un aller-retour incessant entre un héritage culturel ancestral et une culture pleinement contemporaine.

Actuellement, deux programmes, toujours en collaboration avec la Poets House, retiennent l'attention de l'équipe de City Lore menée par Catherine Fletcher, directrice des Poetry Programs. Il s'agit d'abord de *Poetry From the Muslim World*. Le programme pilote correspond à une série de représentations, de lectures et de conférences qui ont eu lieu en 2011 sous le nom de *Illuminated Verses : Poetries of the Islamic World*. La seconde phase du *Poetry From the Muslim World* prend forme à travers l'exposition *Poetic Voices of the Muslim World* (2013-2014), conçue pour voyager dans six villes états-uniennes qui comportent une population musulmane importante. Elle concerne la poésie dans le monde islamique sous toutes ses formes, du VII^e siècle à aujourd'hui (la poésie épique, la poésie folk, la poésie engagée, etc.). Le financement de ce programme a été permis grâce aux fonds du National Endowment for the Humanities (NEH). La thématique de la valorisation de la culture islamique bénéficie en effet d'une mobilisation du secteur philanthropique ces dernières années, pour des raisons géopolitiques post-attentats du 11 septembre. Ces projets ont ainsi pour objectif d'améliorer la compréhension des cultures islamiques par les États-Uniens, dans une société marquée, cette dernière décennie, par la rhétorique du *Choc des Civilisations* développée notamment par des théoriciens conservateurs tels que Samuel Huntington (1996).

L'autre programme actuellement développé est le *Poetry in NYC Communities* et notamment le *Live from the POEMobile*, initiative qui met en scène la poésie orale new-yorkaise des différentes communautés à travers le déplacement d'un bus. Il s'agit d'un bus (Federal Express Bus) peint de couleurs vives, orné de poèmes et conçu pour projeter des textes poétiques sur des murs et façades d'immeubles, tandis que des lectures et de la musique *live* constituent l'essentiel de la représentation. C'est un projet qui a été lancé en 2011 en partenariat avec l'organisation du Bowery Poetry Club de Bob Holman, le Bowery Arts + Science et financé par la Rockefeller Foundation. L'idée est de « faire venir la poésie au sein des communautés, et surtout de la donner à voir aux New-yorkais ordinaires », selon la coordinatrice du *People's Poetry Project*.



Le bus de POEMobile (©Abby Ronner, City Lore).

7.2. Des dispositifs centrés autour des rencontres et des représentations

Des supports matériels, techniques et technologiques variés, correspondant à la diversité des initiatives

Les supports matériels, techniques et technologiques du *People's Poetry Project* de City Lore sont variés, correspondant à la diversité des initiatives. Toutefois, les dispositifs prennent généralement la forme de rencontres et de représentations. Concernant les *People's Poetry Gatherings*, c'est un festival qui fut organisé afin de faire se rencontrer des poètes de champs différents (poésie folk, poésie écrite, poésie orale, hip-hop, etc.) qui se croisent et échangent rarement. Quant aux *Poetry Dinners*, ce sont des dîners-spectacles qui coûtent environ 25-30 \$ pour le repas et la représentation, soit une somme plutôt modeste, compte tenu du fait que le public des quartiers et communautés concernées est souvent défavorisé.

L'exposition *Poetic Voices of the Muslim World* se distingue par son caractère itinérant et par sa forme préformatée facile à déplacer et à installer, lui permettant de trouver sa place dans tous les contextes. En effet, cette exposition « prête à installer », d'un format standard de 18 panneaux va être, à l'instar du partenariat initial de City Lore avec Poets House, accueillie au sein de bibliothèques municipales. Elle va d'abord être installée temporairement à Los Angeles (Californie) et à Jacksonville (Floride), villes pilotes pour le projet.

L'initiative du POEMobile est le projet qui se singularise le plus par son dispositif technique. C'est, selon Catherine Fletcher, une « association entre la poésie et la technologie » au sens où l'esprit du projet repose sur un dispositif original, constitué par le bus et les appareils de vidéo-projection. Le bus itinérant du POEMobile s'installe pour une soirée sur un lieu culturellement signifiant pour la communauté concernée (un lieu de rassemblement habituel comme la place principale du quartier, un espace à proximité d'un centre culturel ou d'un lieu de culte, etc.) et adapté aux contraintes techniques de vidéo-projection.

La municipalité de New York accorde pour ce genre d'événements des permis, qui sont d'ailleurs plus difficiles à obtenir pour Manhattan que pour les *boroughs* extérieurs. Les projections et les représentations (lectures de poèmes et concerts) se passent une fois la nuit tombée et le public rassemblé. Il y a environ six ou huit représentations par an, surtout au printemps et en été puisque c'est en plein air – et à fortiori d'accès public et gratuit. Les événements hivernaux sont très occasionnels, même si en février 2014 se tiendra par exemple une représentation à l'occasion du Nouvel an coréen.



Soirée POEMobile devant la synagogue d'Eldridge Street en 2012
[©Abby Ronner, City Lore]

De manière générale, en termes de supports de conservation et non de dispositifs éphémères, City Lore dispose d'archives considérables. Plus de 50 000 images et des centaines d'histoires orales, d'enregistrements de musiques traditionnelles et de représentations poétiques sont consignés et conservés par l'organisation.

New York et ses boroughs, lieu de la plus grande diversité ethnique au monde

City Lore est née à New York et ce contexte urbain joue un rôle aussi bien sur un plan artistique que socio-spatial. Si New York est un pôle mondial de la culture d'élite, incarnée par l'opéra et la danse classique, la ville abrite aussi la plus grande diversité et richesse culturelle populaire et traditionnelle, grâce à la présence de groupes ethniques extrêmement variés. Environ 800 langues sont ainsi parlées à New York et 36 % de sa population est née à l'étranger. Ces communautés constituent les premiers publics concernés par le travail de City Lore autour de l'art traditionnel, folk et populaire. Pour accéder à toutes ces communautés, City Lore tient ainsi à intervenir dans toute la ville de New York, soit dans les cinq *boroughs* (Manhattan, Brooklyn, Bronx,

Queens, Staten Island) afin d'embrasser la diversité la plus grande et la plus représentative. Les équipes de City Lore tiennent à « se rendre dans toutes ces communautés, plutôt que d'attendre qu'elles viennent à eux »⁴⁸.

POEMobile, avec son bus itinérant, s'est ainsi beaucoup déplacé dans les cinq *boroughs* new-yorkais : dans le quartier d'Astoria (Queens) au sein de la communauté grecque (2011) ; à Prospect Heights (Brooklyn) dans la communauté haïtienne (2011) ; à DUMBO (Brooklyn) dans la communauté iranienne (2012) ; à Flushing (Queens) au sein de la communauté chinoise ; dans le South Bronx pour des lectures de poèmes d'Edgar Allan Poe écrits à l'époque où il vivait dans le Bronx, accompagnées de musique afro-cubaine (2012) ; à Staten Island (2012), etc.

7.3. Quel dispositif participatif ?

Un projet « collaboratif »

Une participation du public à la production des œuvres est prévue de manière informelle. Le public est ainsi encouragé à avoir une participation active aux projets poétiques présentés, en se rendant aux événements voire en soumettant leurs productions poétiques s'ils en ont une. La participation du public passe surtout par la collaboration privilégiée de certains membres des communautés ethniques avec City Lore. En effet, afin de prévoir et d'organiser les spectacles et représentations, les responsables de *POEMobile* identifient des « ambassadeurs poétiques » (*poetry ambassadors*) dans chaque communauté ethnique concernée. Ce sont généralement des membres impliqués dans un travail associatif ou éducatif, sensibilisés à la poésie ou aux initiatives artistiques en général. City Lore travaille avec eux afin de mettre en place des dispositifs permettant d'impliquer les poètes et autres membres de ces communautés et de les faire participer aux représentations. Ces « ambassadeurs poétiques » vont alors entrer en contact avec les poètes qu'ils connaissent, diffuser les informations auprès des habitants du quartier, bref, faire profiter City Lore de leur réseau communautaire. Selon l'organisation, ils « ne sont pas nos "informateurs" mais nos partenaires »⁴⁹, car ils accompagnent la participation et l'implication du public en la suscitant de manière informelle.

Le travail de communication pour mobiliser le public est aussi singulier car il cherche à s'adapter aux spécificités linguistiques de chaque communauté. La publicité des

événements est certes effectuée sur le site Internet de l'organisation, sur les réseaux sociaux et à travers des communiqués de presse. Elle se fait aussi beaucoup par bouche-à-oreille, selon la coordinatrice du projet. Mais surtout, une publicité est faite systématiquement dans la langue de la minorité ethnique principale du quartier concerné, soit via des tracts, soit via des encarts dans des journaux ethniques locaux. Les vidéos de textes poétiques sont aussi systématiquement projetées dans la langue originale et traduites en anglais.

Une approche à la fois collective, communautaire et individuelle

La participation est fondée sur une approche à la fois individuelle et collective, bien exprimée par Bob Holman, poète et propriétaire du Bowery Poetry Club lorsqu'il décrit la représentation *POEMobile* de poésie grecque à Astoria : « c'était un moment de pur délice lorsque le public communiait en silence devant le texte bilingue de Sappho, alors qu'on entendait la musique traditionnelle résonner. C'était un moment de pure poésie, doux, limpide, exigeant et individualisé. Nous étions simplement dans le moment »⁵⁰. Les événements organisés par le *People's Poetry Project* sont ainsi résolument collectifs (dîners, rencontres, festivals, lectures, concerts, projections en plein air, etc.) – conformément à la forme courante des représentations dans le spectacle vivant – comme l'évoque B. Holman à travers cette idée de « communion » du public. En outre, les liens avec le public dans les initiatives poétiques de City Lore passent avant tout par un rapport à une communauté, qu'elle soit religieuse (notamment musulmane) ou ethnique. L'approche individuelle est évidemment présente à travers l'expérience poétique intime de chaque spectateur, mais aussi à travers le rôle joué par les ambassadeurs poétiques.

7.4. Un continuum entre poésie traditionnelle et poésie contemporaine

Les dispositifs du *People's Poetry Project* sont appréciés notamment pour leur capacité à faire vivre un *continuum* entre la poésie traditionnelle et la poésie contemporaine. City Lore a été évalué par William Westerman, accrédité par l'organisation philanthropique LINC (Leveraging Investments in Creativity), spécialisée dans le mécénat

⁴⁸ <http://citylore.org/>

⁴⁹ <http://citylore.org/>

⁵⁰ *Ibid.*

artistique aux États-Unis, dont un extrait, présenté sur le site internet de City Lore, est ici proposé : « la différence entre City Lore et les autres programmes d'arts n'est pas simplement que les arts présentés sont des arts *folks* et traditionnels, mais que les arts de City Lore sont traditionnels *et* modernes, et qu'une grande partie de la création artistique prend place dans les collaborations entre différents organismes culturels et artistes, et dans les liens entre la tradition et la façon dont les New-Yorkais d'aujourd'hui utilisent et récupèrent leurs traditions [...]. C'est de cette manière que le travail de City Lore va bien au-delà de la nostalgie, parce que le mouvement est toujours tourné vers l'avenir, sans mentionner ce qui était autrefois et ne pourra jamais être à nouveau, mais en construisant de manière créative dans le respect des fondements culturels existants. »⁵¹

Une organisation d'activistes qui encourage les liens intercommunautaires et l'accès culturel à toutes les communautés

Il y a chez City Lore une volonté de modifier un certain nombre de représentations et de pratiques. Tout d'abord, en termes de pratiques, il s'agit aussi de favoriser les liens et la communication intercommunautaires grâce à la poésie traditionnelle et populaire. C'est ainsi que l'événement *One island, two houses* (décembre 2013) sur les traditions poétiques carnavalesques dominicaines dites *gaga*, et haïtiennes dites *rara*, qui s'est produit dans un contexte géopolitique tendu – en octobre 2013, la République dominicaine avait prévu de priver de citoyenneté les enfants nés sur le sol dominicain de parents haïtiens sans papiers – a permis à un dialogue entre les deux communautés d'émerger. Ou encore, le projet *Illuminated verses* a créé des liens directs entre traducteurs ourdous et arabes, sans passer par une traduction en langue anglaise ou française.

En termes de représentations, c'est aussi le rapprochement entre communautés qui est prôné. Le projet *Poetry From the Muslim World* a pour objectif assumé de faire échanger culturellement les mondes islamiques et occidentaux et surtout de faire découvrir la culture islamique aux Occidentaux. Plus généralement, la capacité de City Lore à modifier les représentations et les pratiques des opérateurs et des publics passe par la notion de démocratie culturelle. En partant du constat que 36 % des immigrés de New York sont d'origine asiatique, pour que l'art s'adresse à un public varié et pour augmenter l'accès culturel de toutes les communautés, il faut dépasser l'idée d'une culture comme l'apanage, en grande majorité, de la communauté occidentale et donner une voix à des traditions variées⁵². C'est aussi un engagement contre la consommation (même culturelle) permanente à laquelle les Américains sont sans cesse encouragés. City Lore cherche à les inciter à se penser davantage comme citoyens que comme consommateurs, et qu'ils s'investissent dans leur patrimoine culturel.

Sources :

- Adams Donald, Goldbard Arlene, 2001, *Creative Community: The Art of Cultural Development*, The Rockefeller Foundation.
- Kymlicka Will, 1995, *Citoyenneté multiculturelle. Une théorie libérale des droits des minorités*, Oxford Press.
- Taylor Charles, 1992, *Multiculturalisme : différence et démocratie*, Paris, Aubier.
- Site Internet <http://citylore.org/>

Entretien réalisé avec :

- Catherine Fletcher, coordinatrice du *People's Poetry Project* (décembre 2013).

51 <http://citylore.org/>

52 Entretien avec la coordinatrice du *People's Poetry Project*

08. Les Points de culture et le Jardim Miriam Arte Club à São Paulo

Pierre Le Quéau

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

Depuis 2003, le Ministère de la culture de l'État fédéral du Brésil a lancé un programme d'action visant à soutenir des initiatives locales représentant l'émergence d'un Point de culture : un projet d'action culturelle local. Si chacune de ces initiatives peut rappeler nombre de celles qui se produisent dans les centres sociaux et/ou socioculturels des quartiers populaires en France, c'est le dispositif global de labellisation et de qualification de ces expériences que nous souhaiterions ici mettre en évidence.

8.1. Un nouveau modèle de politique culturelle

Le programme *Culture Vive* (*Cultura Viva*) se présente comme le « fer de lance » d'une politique culturelle nouvelle initiée par le gouvernement fédéral du Brésil à partir de 2003. Il comporte plusieurs axes prioritaires intéressant le développement des cultures digitales, la formation et l'initiative des jeunes, etc. L'action la plus novatrice au sein de ce dispositif est cependant celle qui consiste à soutenir l'émergence et la mise en réseau de *Points de culture* (*Pontos de cultura*).

Les Points de culture

Les objectifs de cette action, selon les termes de son principal concepteur et promoteur (Turino, 2005, 2010), visent à favoriser la prise d'initiative (*empoderamento*⁵³), l'autonomie, la participation sociale et l'engagement (*protagonismo*) d'acteurs locaux, à l'échelle d'un quartier ou d'une ville. Il s'agit donc, pour le gouvernement fédéral brésilien, d'encourager la formation de projets artistiques et/ou culturels permettant de transformer les relations sociales au sein d'un quartier, de renforcer le sentiment d'appartenance et la participation citoyenne.

Au lancement de l'action, en 2003, il ne s'agit encore que d'une proposition du Ministère de la culture du gouvernement fédéral (MinC) et un appel à projets annuel a permis de jeter les bases d'un premier réseau. De nombreux états, communes ou groupements de communes ont par la suite relayé cette initiative à travers tout le pays. Il existe donc aujourd'hui des *Points de culture* et des réseaux de *Points de culture* à l'échelle des agglomérations, des états et du pays. D'après le dernier bilan officiel établi par le Ministère fédéral, ce sont un peu plus de 4 000 *Points de culture* qui vivent désormais au Brésil (MinC, 2012) étant entendu que la moitié (un peu plus de 2 000) sont également soutenus par un État et un peu moins du quart (700) par une agglomération... Les autres étant conventionnés directement par le Ministère fédéral de la culture (MinC), notamment dans le cadre de procédures particulières comme celles qui visent le soutien aux cultures « indigènes ».

Un *Point de culture* est donc un projet artistique et/ou culturel porté par un collectif plus ou moins institutionnalisé (aucune « forme » particulière n'est requise de ce point de vue), éventuellement soutenu par une agglomération et/ou un État dans le cadre de leur propre procédure d'appel à projets, et finalement labellisé par le Ministère fédéral de la culture. Cette « reconnaissance » n'est toutefois pas que « symbolique » puisque le projet retenu, nonobstant celles qu'il peut éventuellement percevoir d'autres partenaires, reçoit une subvention du gouvernement fédéral de 180 000 R\$ (soit 60 000 €) sur trois ans.

Les formes de la participation citoyenne

L'action des *Points de culture* est certainement une innovation significative dans la mesure où, si l'on peut avoir quelque difficulté à en apprécier l'augmentation en volume, elle est certainement devenue une des références à partir de laquelle s'organise le débat public portant, d'une part, sur la place de la culture dans une intervention plus globale d'inclusion sociale et, d'autre part, sur le soutien à l'initiative citoyenne locale. Pour bien saisir la portée de ce dispositif, il faut le penser dans un système plus large portant une conception assez différente de l'intervention publique, par rapport à l'action publique en France notamment, comme l'illustre de façon particulièrement édifiante le fonctionnement des « conférences nationales ».

⁵³ Il est aussi malaisé de traduire en français 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, de responsabilité, etc.

Si elles ont été (re)créées par la constitution de 1988⁵⁴, les conférences nationales ne se sont véritablement généralisées qu'à partir de 2003 dans différents domaines : depuis une dizaine d'années, ce ne sont pas moins de 74 conférences qui ont eu lieu dans les domaines de la santé ; de l'économie et du développement ; des droits des minorités ; de l'intervention sociale, de l'éducation et de la culture ; des droits de l'homme ; de l'environnement ; etc. (Tomazini et Rocha Lukic, 2013 ; Avritzer, 2012). Une conférence nationale réunit les délégués représentant divers secteurs de la société civile (associations communautaires ou professionnelles, ONG, collectivités locales, etc.) qui ont participé à d'autres conférences organisées localement (villes, États, régions, etc.). Ils débattent des questions d'actualité et formulent des propositions qui orientent ensuite concrètement l'action publique, aussi bien celle des États fédérés que celle de l'État fédéral. Plusieurs travaux académiques produits sur les conférences nationales soulignent qu'il s'agit là d'un dispositif qui a profondément transformé le fonctionnement du pouvoir législatif (Avritzer, 2012 : 8)... Même si les participants interrogés au cours d'une évaluation ne sont finalement qu'un peu plus du tiers (37 %) à partager cet enthousiasme (Avritzer, 2012 : 20).

Dans le domaine culturel, la 3^e Conférence nationale de la Culture s'est ainsi tenue à la fin de l'année 2013⁵⁵ : elle réunissait un peu moins d'un millier de délégués venus de 26 États qui ont voté les lignes directrices qui orienteront la politique culturelle des années à venir. Ces délégués sont des élus ou des techniciens des politiques culturelles locales, des responsables de structures ou d'établissements, des professionnels engagés dans des collectifs professionnels ou des syndicats, des enseignants et des éducateurs, etc. La conférence s'étant achevée en décembre, le détail de ces lignes directrices n'est pas encore connu (cf. le site du MinC)⁵⁶ mais le compte-rendu des débats laisse apparaître qu'il va non seulement être question de prolonger mais aussi d'étendre encore la mise en œuvre des *Points de culture*, en particulier dans le contexte de l'action affirmative mise en place pour promouvoir le droit de minorités.

L'extension des réseaux de *Points de culture*

Ces recommandations s'inscrivent dans la continuité de la loi *Cultura Viva* votée par le parlement au mois d'août dernier qui, déjà, entérinait la prolongation du programme *Cultura Viva*, l'action *Points de culture* et son extension, en

particulier dans le domaine de la lecture publique (*Pontos de leitura*). En septembre 2013, a donc paru un appel à projet permettant, sur le modèle des *Points de culture*, de recueillir des initiatives en faveur de la lecture publique. D'autres *Points de culture* et réseaux de *Points de culture* concernent aussi, désormais, la préservation et la valorisation du patrimoine matériel et immatériel ou le développement des cultures numériques.

Le programme *Cultura Viva* et les *Points de culture* perdurent et s'élargissent notamment en raison de la demande exprimée par les acteurs de la vie culturelle locale. Mais ils bénéficient aussi, depuis 2009, d'une structure pérenne permettant leur développement : la Commission nationale des *Points de culture* qui, incidemment, a tenu son assemblée générale dans le cadre de la dernière Conférence nationale. Cette instance constitue un centre de ressources pour les projets mais aussi une plateforme d'échange et de coopération entre eux puisqu'elle porte, notamment, le forum des *Points de culture* et toutes les autres rencontres nationales et/ou locales, qui tissent la « toile » (*Teia*) des *Points de culture*. Cette structure apparaît enfin comme l'artisan d'une extension internationale du programme puisque différentes rencontres ont eu lieu, en 2013, en vue de fonder un « Congrès latino-américain de *Cultura Viva* ». Le site du Ministère de la culture fédéral annonce d'autres coopérations, avec des pays européens notamment, sans toutefois en donner plus de détails.

Le programme *Cultura Viva* et les *Pontos de Cultura* sont donc une des modalités d'une intervention publique dans le domaine culturel qui, avec les Conférences nationales, privilégie les besoins, les projets et les propositions formulés par les acteurs locaux (le « bas ») plutôt que dictée par des instances fédérales (le « haut ») ou, selon les termes de leur concepteur : qui favorise une culture « du » peuple plutôt qu'une culture « pour » le peuple (Turino, 2005). Une conception assez pragmatiste de la culture sous-tend la mise en œuvre de ces programmes : elle apparaît, d'une part, résolument orientée vers la (re)production du lien social et, d'autre part, assez ouverte sur le champ couvert par la notion anglo-saxonne d'activité (secteur ou économie) « créative ».

8.2. Un Point de culture : le Jardim Miriam Arte Club (JAMAC)

Il apparaît très difficile de tenter une analyse plus précise des *Points de culture* eux-mêmes : les rapports d'évaluation publiés par l'IPEA (Institut de recherche en économie appliquée) ne donnent guère d'indications en la matière. De la lecture du premier, on ne peut retenir que des éléments très généraux portant sur le secteur associatif mobilisé

54 Le système des conférences nationales a été créé dans les années 1940 mais, après quelques expériences, n'a guère fonctionné effectivement.

55 Les deux précédentes Conférences nationales de la Culture avaient eu lieu en 2005 et 2010.

56 <http://www.cultura.gov.br/3cnc>

(Barbosa da Silva et Araújo, 2010). Le second permet d'entrer davantage dans les actions elles-mêmes mais n'en livre, pas plus que le premier, une véritable « typologie » (Collectif, 2011). On y apprend toutefois que les actions s'orientent souvent vers l'éducation et la formation des jeunes, d'une part, et vers la promotion et la pratique des cultures populaires, d'autre part. Le second rapport livre cependant aussi quelques monographies (*narrativas de campo*) réalisées dans le cadre de recherches de master ou de doctorat. Des travaux sont donc en cours qui nous permettront sans doute prochainement d'évaluer les impacts des actions menées dans le cadre des *Points de culture*.

En attendant, et pour mieux illustrer leur principe, il a donc été impossible de se baser sur un « modèle » offrant la possibilité d'en construire une quelconque représentativité. Nous avons donc déterminé un choix à partir de l'identification d'un projet mené en milieu urbain, dans un quartier comprenant des classes moyennes et populaires et proposant un large spectre d'actions. Dans ce choix, on a délibérément écarté les projets ne développant que des actions dans le domaine des technologies, ce thème étant traité dans une autre monographie (cf. partie 16). Parmi toutes les possibilités offertes par les *Points de culture* qui présentent une documentation accessible et complète, nous nous sommes donc arrêtés sur celui du *Jardim Miriam Arte Club* (JAMAC) à São Paulo.

Le JAMAC intervient dans le quartier Jardim Miriam qui se situe dans l'« arrondissement » (*subprefeitura*) de Cidade Ademar, dans la zone sud de l'agglomération de São Paulo. Il faut comprendre la notion de « quartier » à l'échelle du Brésil (et d'une mégapole comme São Paulo) puisque celui-ci compte pour un tiers de la population totale de l'arrondissement, soit quelque 100 000 habitants. Là, une cité-dortoir est née de l'industrialisation de la zone sud de l'agglomération pauliste dans les années 1960 mais a depuis subi une très forte poussée démographique du fait de l'exode rural massif qu'a connu tout le pays au cours des années 1970. Le quartier s'est donc fortement densifié et largement diversifié, en termes d'habitat aussi bien que d'activités. Aujourd'hui, si les classes moyennes se concentrent autour du centre du quartier (autour de la place du Jardim Miriam), 20 000 personnes vivent dans des *favelas*. Le siège du JAMAC se situe dans une zone « mixte », au sud du quartier, mais pas très loin de la *favela* Canto da Noite.

Le projet est porté par un collectif d'habitants du quartier, à la manière d'un centre social en France, mais est fortement structuré par la personnalité et l'œuvre d'une artiste plasticienne locale, Mônica Nador, qui en a été, et en reste, l'inspiratrice. En 2004, il a pris la forme d'une association qui a été reconnue d'utilité publique (*Organização da Sociedade Civil de Interesse Público* ou OSCIP) en 2005. Il fait partie des *Points de culture* depuis 2010, une année après que l'État de São Paulo a lancé son premier appel à projet : il bénéficie à la

fois de la reconnaissance du Ministère de la culture fédéral et de celle du secrétariat à la culture de l'État. JAMAC reçoit aussi régulièrement, mais pour des actions bien précises, le soutien financier de la municipalité : celle-ci n'ayant fait paraître son propre appel à projet de *Points de culture* qu'à la fin de l'année 2013. Le *Point de culture* JAMAC propose trois actions : les ateliers de peintures murales, l'atelier numérique et le LEPE, le café philo.

Les ateliers de peintures murales

Cette activité est, historiquement, celle autour de laquelle s'organise le projet de l'association puisqu'elle s'inscrit dans le prolongement du travail artistique que développe M. Nador depuis 1998 (*Paredes pintas*). Comme de nombreux artistes plasticiens latinos et/ou sud-américains, M. Nador reprend le « fonds » de l'imagier populaire, empruntant ses motifs et symboles aux traditions amérindiennes et/ou afro-brésiliennes, pour lui donner une « forme » plus contemporaine. Le début de l'association, en 2003, consistait déjà à donner une ampleur plus collective à ce projet et, aujourd'hui, l'artiste réalise de grandes expositions dans le contexte de l'intervention de ce « collectif » (*Autoria compartilhada*) qui réunit d'autres artistes, des habitants du quartier et des participants ou ex-participants aux ateliers de formation.

L'action elle-même vise à mettre en place un atelier de création/production de peintures réalisées, sur tissu ou surface murale, selon la technique du pochoir. Cet atelier est ouvert chaque année à une quinzaine de personnes qui s'inscrivent dans un cycle de formation gratuit qui dure trois ans, à raison de 6 heures par semaine, pendant 6 mois par an. Aucun critère de sélection n'est explicitement formulé.

- Le premier objectif est artistique dans la mesure où il s'agit d'une formation à la conception de modèles et au dessin. Une des dimensions du projet étant de promouvoir des motifs d'expression issus des arts et traditions populaires, les « étudiants » du programme effectuent aussi des recherches sur les objets et symboles des cultures indigènes et/ou afro-brésiliennes.
- Le second objectif est plus technique puisqu'il s'agit d'acquérir les différents savoir-faire liés à la mise en œuvre du pochoir : design et réalisation des formes, traitements des couleurs, impression/reproduction, etc.

La transmission de ces savoirs et savoir-faire est le support d'un autre travail portant sur la socialisation, l'organisation collective et la « production collaborative » des participants, étant entendu qu'il intervient depuis l'amont de la conception jusqu'à l'aval de la réalisation pratique des peintures... Et à leur commercialisation. Si l'atelier débouche sur une réalisation concrète consistant à décorer quelque édifice, privé ou public, dans le quartier,

il se déploie en effet aussi dans la production de tissus décoratifs et de divers objets (linges de maison, vêtements, etc.) mis en vente sur certains marchés de São Paulo, dans la boutique du JAMAC et sur un site Internet. À la fin de l'année 2013, on a même pu assister au lancement de sa « nouvelle collection ».

Outre ce qui concerne la formation, le projet est donc tout d'abord artistique et culturel : une série de productions, effectuées dans le cadre du collectif artistique (*Autoria compartilhada*) a fait l'objet d'expositions à São Paulo : au pavillon des cultures brésiliennes en 2011, puis dans une galerie d'art en 2012. Il est également artisanal dans la mesure où il vise une production en série qui fait l'objet d'une commercialisation par différents moyens. Le travail effectué sur les tissus, par exemple, se cherche actuellement un débouché dans l'industrie textile et différents représentants du JAMAC ont participé au salon professionnel international INDIGO qui réunissait à Paris, en 2012, les créateurs, tisseurs et autres concepteurs de modèles pour l'industrie textile. Les dimensions professionnalisantes et économiques du projet sont présentées comme une condition de son fonctionnement autonome et pérenne.

En 2012, d'autres ateliers fonctionnant sur le même modèle se sont ouverts à d'autres techniques : l'estampe et la sérigraphie. L'activité s'élargit, donc, notamment grâce à l'extension d'un réseau partenarial désormais ouvert, non seulement aux écoles et établissements de formation du quartier et de l'arrondissement, mais également aux écoles d'art et universités de São Paulo et de ses environs.

L'atelier audiovisuel numérique et le LEPE

Un atelier audiovisuel a été ouvert dès 2009 et ses anciens participants ont non seulement souhaité le pérenniser mais aussi l'approfondir. Ils ont alors fondé le LEPE (Laboratoire d'étude, de production et d'expérimentation en médias digitaux) qui porte aujourd'hui plusieurs autres activités.

Des ateliers de création audiovisuelle numérique fonctionnent selon un modèle tout à fait comparable aux ateliers de peinture : une formation sur 3 ans comportant une dimension artistique et/ou documentaire mais aussi technique (photo, vidéo, audio et animation numérique). De même, ces projets ont plusieurs dimensions :

- expressive, en conférant à la communauté les moyens de produire et de diffuser sa vision de la réalité puisque les productions audiovisuelles portent essentiellement sur la mémoire de la communauté, les histoires de vie de ses membres, etc. ;

- formation, non seulement en permettant aux participants d'acquérir les compétences dans les différents domaines proposés, mais en favorisant aussi leur insertion sociale et professionnelle.

Les ateliers ne sont qu'un élément dans un dispositif plus vaste qui comporte encore un ciné-club itinérant dans la région, des débats et conférences organisés avec les professionnels de l'audiovisuel et/ou du cinéma, des festivals et, même, un prix pour l'aide à la réalisation de courts-métrages... Ces activités faisant, à chaque fois, participer les habitants du quartier membres de l'association à leur définition (le choix des thèmes du ciné-club ou des conférences, par exemple) et leur organisation. L'ensemble de ce dispositif a bien une double finalité : créer l'animation artistique et culturelle réflexive par laquelle la communauté peut se mobiliser et rechercher les moyens d'un « débouché », y compris économique, pour ses productions.

Comme précédemment, ces différentes activités font appel à un large partenariat ouvert sur d'autres associations et/ou collectifs artistiques qui, dans la zone sud de l'agglomération, ont des activités comparables : ciné-club, formation audiovisuelle, interventions dans l'espace public, etc. Différentes universités interviennent également à ce titre et, si le JAMAC possède son propre matériel d'enregistrement et de traitement audiovisuel (des ordinateurs équipés de logiciels *ad hoc*), il utilise leurs matériels pour les formations et les montages plus complexes.

L'activité numérique du JAMAC donne enfin lieu à la création d'une webTV locale qui présente toutes les productions de l'association, y compris celle des ateliers de peinture et du café philo (*cf. infra*), mais sur laquelle on peut également voir les courts et moyens métrages réalisés dans le cadre des ateliers, ou d'autres projets.

Café philo

Enfin, le JAMAC organise chaque mois, dans ses locaux, un café philo à partir d'une invitation lancée à une personnalité. Les thèmes sont choisis et préparés par les habitants qui participent à cette activité qui fait toujours l'objet d'un enregistrement et d'une diffusion sur la webTV.

8.3. Bilan

À défaut d'être représentatif des *Points de culture*, le JAMAC illustre assez bien une application de leur projet : mettre en lumière et soutenir une action artistique et/

ou culturelle à partir de laquelle une communauté se mobilise et se projette dans le monde actuel. Les moyens utilisés s'appuient en effet à la fois sur des éléments très traditionnels mais, en même temps, conduisent à produire des traductions qui les rendent contemporains et pertinents, sur le plan économique notamment. La plupart des actions, en conjuguant formation et participation, tentent manifestement d'articuler démocratisation culturelle et soutien à la démocratie culturelle. Comme les programmes d'extension des universités brésiliennes, il faudrait toutefois s'assurer de la portée réelle des mobilisations induites par ce genre d'intervention, notamment dans la durée.

Sources :

- Avritzer Leonardo, 2012, *Confêrências nacionais: ampliando e redefinindo os padrões de participação social no Brasil*, Brasilia, IPEA.
- Barbosa da Silva Frederico et Araújo Herton Ellery, 2010, *Cultura Viva. Avaliação do programa arte, educação e cidadania*, Brasilia, IPEA.
- Collectif, 2011, *Cultura Viva as práticas de pontos et pontões*, Brasilia, IPEA.
- Tomazini Carla et Rocha Lukic Melina, 2013, *L'analyse des politiques publiques au Brésil*, Paris, L'Harmattan.
- Turino Célio, 2010, *Ponto de cultura. O Brasil de baixo para cima*, São Paulo, Anita Ltda.
- Turino Célio, 2005, « Por uma cultura viva desescondendo o Brasil profundo », in *Revista Rio de Janeiro*, n°15, jan.-abr.
- Sources du Ministère fédéral de la Culture (MinC), 2012, Rapport d'évaluation du programme *Cultura Viva* : <http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/wp-content/uploads/2012/03/Relatório-Cultura-Viva-em-Números-v-09-10-12.pdf>

Échanges d'informations avec :

- Mônica Nador, artiste et fondatrice du JAMAC
- Isaura Botelho, chercheur spécialiste des politiques culturelles, São Paulo.

09. L'Alimentation générale culturelle du TêATr'éPROUVèTe en Nivernais Morvan : un dispositif itinérant inspiré du commerce ambulant

Vincent Guillon

Politologue, chercheur associé à PACTE IEP de Grenoble

9.1. Une approche à contre-courant des ressources territoriales

Le TêATr'éPROUVèTe est une équipe artistique implantée à Corbigny dans le Pays du Nivernais Morvan. Animée par Jean Bojko, elle y développe un théâtre non conventionnel « qui redescendrait de sa hauteur pour prendre en compte le quotidien et la proximité »⁵⁷. Articulés aux modes de vie et aux caractéristiques de ce territoire rural faiblement peuplé, les projets du TêATr'éPROUVèTe prennent la forme de « mises en scène dans l'espace social ». Ils associent toujours plusieurs artistes de disciplines variées et des personnes directement concernées par le sujet traité. Ainsi les thèmes de la pauvreté⁵⁸, de la vieillesse⁵⁹, des jardins potagers⁶⁰ ou encore des petites communes⁶¹ ont-ils été l'objet ces dix dernières années des expériences artistiques et sociales de Jean Bojko. La question locale y est constamment traitée à partir du même postulat : « on est riche de ce qu'on a avant d'être pauvre de ce qui nous manque ». C'est autour de cette démarche de valorisation symbolique des attributs du territoire où il est implanté que la réputation du TêATr'éPROUVèTe s'est construite, ainsi que les relations étroites qu'il entretient avec la population.

Initié en 2011 par le TêATr'éPROUVèTe pour une durée de trois ans, le projet de *l'Alimentation générale culturelle* s'appuie sur cette lecture à contre-courant des ressources territoriales du Nivernais Morvan, transposant au domaine culturel le modèle du commerce ambulant qui dessert les hameaux ruraux. L'objectif général du projet porte à la fois une critique sur la disparition de ce service commercial de proximité et un questionnement sur la circulation des propositions culturelles

dans les territoires périphériques. Au moyen d'un camion à auvent, il consiste à effectuer, 4 mois par an, des tournées de « livraison culturelle » en ciblant les plus petits hameaux où des personnes volontaires ont souhaité recevoir l'évènement tous les 15 jours. Destinées et ouvertes à tous les habitants des localités desservies, les propositions du camion de *l'Alimentation générale culturelle* balayent un large éventail de disciplines et d'esthétiques : spectacle vivant, arts plastiques ou encore conférences d'intellectuels. Les intervenants – de renom ou plus confidentiels – sont invités durant deux jours à effectuer des représentations, des conférences ou des ateliers de 30 minutes dans 16 lieux extérieurs différents⁶². Le projet est soutenu financièrement par le ministère de la Culture, la Région Bourgogne et le Département de la Nièvre. Il bénéficie aussi de fonds européens FEDER.

9.2. La culture en tous lieux, à tout moment

Caractéristiques matérielles et spatiales du dispositif

Le camion à auvent de *l'Alimentation générale culturelle* est équipé d'un matériel de sonorisation. Il est aménagé et décoré en fonction des besoins spécifiques des intervenants : son aspect varie d'une tournée à l'autre pour créer l'atmosphère qui convient à chaque proposition. L'espace « scénique » extérieur est délimité par le camion rouge et jaune, une dizaine de chaises, un parasol et des parapluies distribués pour se protéger de la pluie, du vent et du soleil. Les branchements électriques se font sur un groupe électrogène mobile ou chez les personnes volontaires pour « accueillir » une étape de la tournée. L'emplacement est choisi avec elles : devant une maison, sur la route ou encore dans une cour de ferme. Il est simplement indiqué au préalable par une plaque émaillée sur laquelle figure la mention « *Alimentation générale culturelle*, ici tous les 15 jours ». Aucune installation n'est nécessaire

57 Cf. <http://www.theatreprouvette.fr/htm/teatreep/presentation.htm>

58 *Création pour une ouverture vraie* [1998]

59 *Les 80 ans de ma mère* (2003, 2004)

60 *Les Jardins d'Étonnants* (2005, 2006)

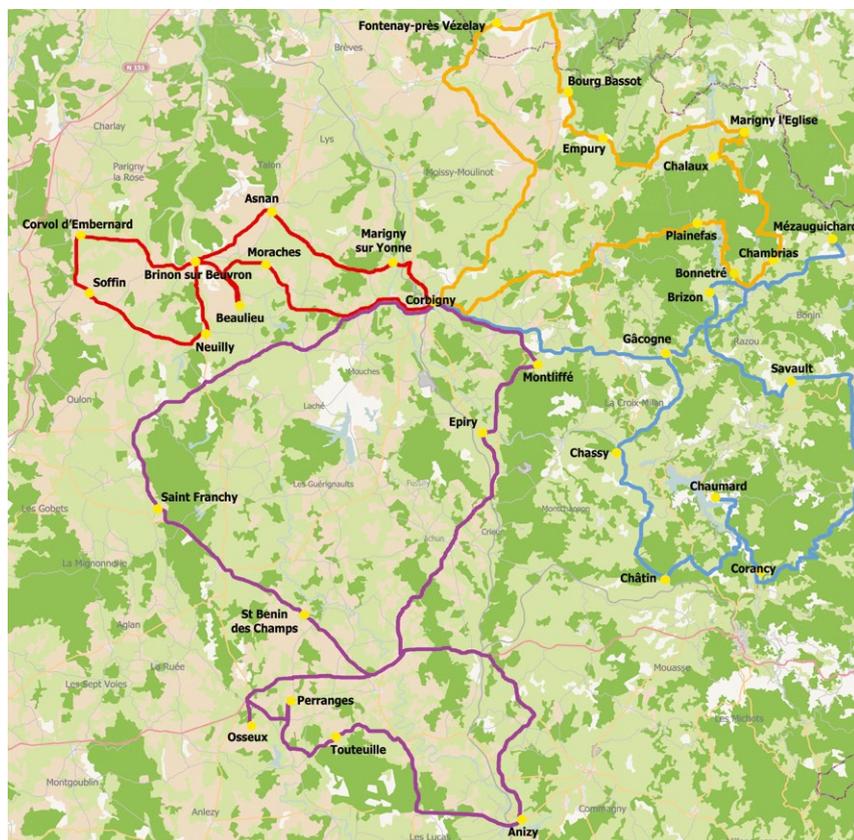
61 *32+32=2000* (1999, 2000, 2001)

62 Par exemple, le Quatuor Leonis (musique), les Souffleurs (arts de la rue), Claude Hagège (linguistique), Polska (arts plastiques), Da Silva (chanson), Monique et Michel Pinçon-Charlot (sociologie), etc.

en amont. Le camion signale son arrivée dans le hameau par un coup de klaxon et tout disparaît après son passage. La dimension matérielle du dispositif est donc extrêmement légère. Le camion est le plus souvent conduit par Jean Bojko qui assure aussi la mise en place technique et la divulgation de sa « livraison » de 30 minutes à chaque arrêt, endossant ainsi le rôle du marchand ambulant.



Plaque émaillée indiquant les lieux de passage du camion (©TéATR'éPROUVèTe)



Tournées 2012 de l'Alimentation générale culturelle (© TéATR'éPROUVèTe)

Le territoire couvert par l'Alimentation générale culturelle s'étire sur le Nivernais Morvan. 32 hameaux sont concernés chaque année. Quelques « lieux de passage » ont fonctionné durant les trois ans, d'autres une seule saison. Après diffusion de l'information sur le projet du TéATR'éPROUVèTe et sa reconduction, les personnes ou les groupes de personnes volontaires demandent à recevoir gratuitement une étape de la tournée du camion une fois tous les 15 jours, sans connaître le programme. Le parcours des tournées est élaboré selon ce principe, en reliant les 8 arrêts les plus proches géographiquement entre 9h30 et 19h00. S'il y a trop de demandes, le choix s'effectue en fonction de la taille des hameaux, les plus petits ayant plus de chance d'être retenus : « un événement culturel ne consiste pas forcément à agglutiner des personnes à un même endroit. L'idée était de montrer qu'en allant dans les lieux les plus petits, on pouvait réunir le plus grand nombre. Il nous est arrivé de dire : on ne peut pas venir, c'est trop gros chez vous ! »⁶³.

Suivant les modèles urbains d'organisation de l'espace, on a tendance à créer des centralités en milieu rural pour attirer les personnes : le centre commercial, le centre culturel ou encore le festival. Le TéATR'éPROUVèTe a imaginé une autre forme de circulation des propositions culturelles, plus adaptée au contexte, aux distances, aux

temporalités et aux mobilités de ce territoire du Nivernais Morvan où la population est âgée et peu nombreuse. Plutôt que de toucher des gens par milliers, il est parvenu à toucher des milliers de gens en ne les regroupant pas – ou très peu –, mais en modifiant les cadres conventionnels des présentations et des représentations : installations légères et mobiles pour des interventions courtes, en tous lieux et à tout moment. La relation des artistes et des conférenciers au territoire s'en trouve aussi changée. Prenant le temps de la desserte plutôt que d'attendre au centre que la périphérie vienne à eux, ils construisent un rapport plus riche et moins indifférencié au territoire, aux activités qui s'y déroulent et aux populations qui y vivent. La force du dispositif tient à la façon dont le projet culturel est organisé dans l'espace, d'où découlent ses caractéristiques matérielles et relationnelles.

63 Entretien avec Jean Bojko, TéATR'éPROUVèTe.

La relation au public

Dans la continuité des caractéristiques précédentes, *l'Alimentation générale culturelle* cherche à établir une relation directe et immédiate avec les publics, c'est-à-dire expurgée au maximum des interventions techniques et humaines qui pourraient créer une distance symbolique ou physique avec la proposition culturelle : pas de salle, de scène, de coulisses, de lumières, de personnel d'accueil, etc. La disposition vise à ce que l'intervenant se situe au même plan que le public : il n'est ni surélevé ni éclairé. « Les artistes et les intellectuels viennent chez les gens. On est dans une relation plus proche, plus humaine que dans les rapports de diffusion classiques », explique Jean Bojko. D'ailleurs, l'idée même de spectateur est écartée par le TêATr'ÉPROUVèTe. Lors de ses mises en scène dans l'espace social, tout le monde est joueur ; à commencer par les habitants volontaires pour s'impliquer activement, puisque c'est à l'initiative d'une personne ou d'un groupe que le camion dessert un hameau tous les 15 jours : « on joue quelque chose ensemble sur le territoire. C'est comme oser lever le doigt dans un classe en disant : "regardez, on existe" ! »⁶⁴.



l'Alimentation générale culturelle, 2012 (©Vincent Roca - TêATr'ÉPROUVèTe)

Sur le programme où figurent les heures et les dates des tournées est également mentionné le nom de ceux qui reçoivent – *chez la Marie Pajot, à la ferme du Val d'Osseux, devant le Café*, etc. – et leur numéro de téléphone pour les éventuelles demandes de renseignements. Néanmoins, les propositions de *l'Alimentation générale culturelle* doivent rester gratuites et ouvertes à tous : elles ne peuvent être privées. Les hôtes sont les relais du TêATr'ÉPROUVèTe pour faire venir leurs voisins et leurs connaissances. Il est ensuite d'usage qu'ils offrent mets et boissons pour terminer l'événement dans la convivialité et prolonger la rencontre avec l'intervenant, mais aussi entre habitants du même hameau. C'est l'occasion de discuter de manière informelle avec l'artiste ou le conférencier du contenu de sa proposition, de son métier ou alors de la vie du territoire ; d'établir des « relations chaudes », selon les mots de Jean Bojko. Pas besoin d'outils ou de personnel de médiation, la simplicité du dispositif suffit à créer les conditions d'un échange direct avec les publics. La proximité physique pousse l'intervenant à se comporter différemment par rapport à des conditions de représentation plus conventionnelles : c'est-à-dire à discuter, à expliquer,

à impliquer, etc. Par exemple, Claude Hagège proposait au public de choisir parmi 16 thèmes de linguistique différents et son intervention se déroulait sur le mode du dialogue. À d'autres occasions, le public a aussi pu s'essayer à des pas de danse ou à la création plastique. Mais aucun systématisme : il n'y a pas de posture ou de mode de relation aux publics imposés. Certaines propositions invitent au silence et à la simple écoute ; d'autres, à l'expressivité et à la participation. Par contre, les personnes ne savent pas ce qui va leur être présenté avant que le camion arrive. L'effet de surprise est recherché comme antidote aux préjugés.

L'accompagnement humain des publics n'est pas inexistant, mais il se fait au cas par cas et à plusieurs niveaux. Il est par contre toujours collectif. La personne qui reçoit une étape de la tournée propose un premier type d'accompagnement en invitant, en médiatisant le projet et en l'inscrivant dans des relations de sociabilité : on y va entre voisins, amis et familles ; on suspend son travail une demi-heure pour s'accorder une pause entre collègues, etc. Le second type d'accompagnement est lié à la présence de Jean Bojko : il tisse, depuis plus de quinze ans, des relations étroites avec ce territoire. Il défend le principe d'artistes résidents et d'une inscription territoriale au long cours, à l'opposé des résidences artistiques temporaires. Il refuse les propositions pour réaliser des projets à l'extérieur du Nivernais Morvan, sauf à venir parler de ce qu'il fait dans son territoire : là où il est connu, où il connaît la population et où une relation de confiance a pu se nouer. L'accompagnement mené par le TêATr'ÉPROUVèTe est un processus de plusieurs années qui prend la forme de relations stables et d'une écoute continue : « on revendique le fait de travailler toujours au même endroit. Je mets en relation des gens dans un espace, ce qui pour moi relève d'un travail artistique. Cela crée des réseaux, on se connaît. Et quand on propose un

64 Entretien avec Jean Bojko, TêATr'ÉPROUVèTe.

projet, les gens nous font confiance. Ils sont partants avant même qu'on leur explique ce que c'est »⁶⁵. Lors des tournées de *l'Alimentation générale culturelle*, la présence de Jean Bojko facilite le lien entre le public et l'intervenant qui n'est là que pour 30 minutes : il met en scène l'arrivée du camion et présente la « promotion du jour ». Enfin, certains artistes ou conférenciers endossent eux-mêmes ce rôle d'accompagnement des publics dans la découverte de leurs propositions créatives ou analytiques. Tout est réalisé très simplement, sans intermédiaires. Les caractéristiques matérielles, spatiales et relationnelles du dispositif sont cohérentes, ce qui confère au projet une réelle efficacité.

9.3. Quelle évaluation du projet ?

Les projets initiés par Jean Bojko ne durent jamais plus de trois ans : en 2013, *l'Alimentation générale culturelle* a effectué sa dernière saison. Les tournées ont donné lieu à 900 représentations et réuni environ 20 000 spectateurs⁶⁶ d'après les estimations du TêATr'éPROUVèTe : par groupes de 10 à 50 personnes selon les hameaux. Au total, une cinquantaine d'artistes ou d'intellectuels ont participé, chacun effectuant au moins 16 présentations en deux jours.



La Fanfarrosoir, 2011 (© Fabien Jeannot - TêATr'éPROUVèTe)

Fin 2013, une pétition a été lancée par les habitants des localités desservies pour demander le maintien de *l'Alimentation générale culturelle* : « les gens et les professionnels ont compris que l'on pouvait fonctionner différemment pour diffuser, présenter, établir des relations avec les publics ; en inventant des choses qui relèvent plus de notre identité de territoire rural et qui permettent de tirer satisfaction d'être différent », remarque Jean Bojko. Finalement, l'initiative sera reprise par le conseil général de la Nièvre qui se dotera de son propre service *d'Alimentation générale culturelle* afin de poursuivre la desserte des hameaux reculés. Dans cette perspective, le Bibliobus et le Muséobus du département s'étaient déjà greffés sur les tournées organisées par le TêATr'éPROUVèTe en 2013.

L'impact sur les pratiques culturelles des habitants est difficile à évaluer compte tenu de l'absence de données, mais aussi de la dispersion des équipements et de la rareté de l'offre dans cette partie du Nivernais Morvan. Néanmoins, organisateurs et responsables locaux s'accordent à dire qu'ils retrouvent aujourd'hui, à la saison culturelle de l'Abbaye de Corbigny, des personnes qui étaient déjà présentes lors des passages du camion. Mais corrélation ne fait pas causalité. L'effet sur les sociabilités est également à considérer. De nombreuses maisons sont isolées dans ce territoire rural : les tournées de *l'Alimentation générale culturelle* ont été l'occasion pour certains habitants de se connaître ; notamment pour les autochtones et les néo-ruraux néerlandais ou anglais installés dans la région.

Les interventions « sur mesure » de Jean Bojko ne passent pas inaperçues non plus à l'extérieur du Nivernais Morvan. Suite au projet *Les 80 ans de ma mère*, il était intervenu dans de nombreux colloques, séminaires et formations sur la gérontologie, les services à la personne ou la participation culturelle. Un projet du TêATr'éPROUVèTe se termine toujours par une phase de valorisation *a posteriori* de l'expérience menée au sein de mondes professionnels et sociaux variés. Il en va de même pour *l'Alimentation générale culturelle* au sujet de laquelle Jean Bojko est régulièrement invité à s'exprimer,

ce qu'il accepte volontiers. En effet, s'il mène ses projets uniquement dans le territoire où il est implanté, il encourage en revanche quiconque souhaite appliquer et reprendre ses expériences de développement culturel dans d'autres régions françaises. Ainsi, le Théâtre de Briançon met actuellement en place son propre service *d'Alimentation générale culturelle* dans les territoires alpins du Briançonnais, de l'Argentiérois et du Guillestrois. Les initiatives du TêATr'éPROUVèTe peuvent

65 Entretien avec Jean Bojko, TêATr'éPROUVèTe.

66 Il s'agit bien du nombre de spectateurs, une même personne pouvant être comptée plusieurs fois.

également compter sur une couverture médiatique locale, nationale et internationale significative, qui contraste avec le peu d'attention que l'on accorde généralement aux habitants de la « France périphérique » (Guilluy, 2011) – situés en dehors du développement métropolitain et faiblement intégrés à la mondialisation.

L'impact symbolique de *l'Alimentation générale culturelle* repose sur une considération inhabituelle des localités rurales, la valorisation de ce qui les rend spécifiques et leur permet d'inventer des modèles de développement (culturel) plus adaptés : « on s'inspire des interrogations du TéATR'éPROUVèTe sur ce qu'est l'état de la société locale à un moment donné : par son estime du territoire, il nous pousse à ne pas nier la valeur du modeste, nos caractéristiques démographiques, notre taille, nos vides d'espace rural, etc. Il nous invite à les considérer comme des opportunités. C'est un retournement symbolique, un renversement des perceptions que l'on retrouve maintenant dans nos politiques publiques »⁶⁷. La capacité des initiatives du TéATR'éPROUVèTe à changer les représentations et les pratiques des acteurs locaux dépasse le simple domaine de l'accès à la culture pour embrasser celui du développement local (Guillon et Scherer, 2012). D'ailleurs, Jean Bojko n'est-il pas désormais employé à quart de temps par le conseil général en tant que poète ? Il lui est demandé d'apporter de la différence en proposant un « regard poétique » sur les réalités territoriales.

Sources :

- Guillon Vincent et Scherer Pauline, 2012, *Culture et développement des territoires ruraux*, rapport de recherche, IPAMAC.
- Guilluy Christophe, 2011, « Les métropoles et la France périphérique. Une nouvelle géographie sociale et politique », in *Le Débat*, n°166, p.42-52.
- Observation d'une tournée en juin 2012.

Entretiens réalisés avec :

- Jean Bojko, fondateur et metteur en scène du TéATR'éPROUVèTe (décembre 2013)
- Patrice Joly, président du conseil général de la Nièvre (juin 2011).

67 Entretien avec Patrice Joly, président du conseil général de la Nièvre.

10. Le festival Excentrique en région Centre, une action culturelle à l'épreuve du contexte

Anne Gonon

Chercheuse et auteure. Responsable des études et de la recherche de HorsLesMurs, centre national de ressources des arts de la rue et du cirque

Le festival Excentrique est produit par Culture 0 Centre – Ateliers de développement culturel, l'agence régionale financée par la Région Centre⁶⁸. Culture 0 Centre détone dans le paysage des agences culturelles régionales dans la mesure où elle est la seule à combiner d'une part, une activité d'accompagnement des porteurs de projets, de développement et de structuration culturels du territoire – missions classiques d'une agence régionale, quoique mises en œuvre de façon atypique au sein de Culture 0 Centre – et, d'autre part, une activité de programmation et de production au travers du festival Excentrique. Si Christophe Blandin-Estournet, directeur jusqu'au printemps 2013, est parvenu à créer des passerelles et des liens étroits entre ces activités au sein du projet de l'établissement, leur union est relativement récente.

L'ÉPIC (Établissement public à caractère industriel et commercial) Culture 0 Centre – Ateliers de développement culturel est né début 2009, de la fusion de l'association créée au moment du lancement, en 2006, du festival Excentrique et de Culture 0 Centre, un EPA (Établissement public administratif). Outre les pôles Réseaux professionnels et Production, Culture 0 Centre propose un service de mise à disposition d'un parc de matériel technique et scénique aux acteurs artistiques et culturels de la région Centre. De par son histoire et ses activités, Culture 0 Centre s'inscrit donc clairement dans le champ des politiques culturelles territoriales. Les bureaux de Culture 0 Centre sont à Orléans, préfecture de la région Centre. L'agence emploie 16 salariés permanents et dispose d'un budget d'environ 2,6 millions d'euros⁶⁹.

Le festival Excentrique a vu le jour en 2006 et a été structuré en association loi 1901 avant d'être intégré à l'ÉPIC Culture 0 Centre - Ateliers de développement culturel. Il est le fruit de la volonté politique de Michel Sapin, alors

président de la Région Centre⁷⁰. Il s'agissait de proposer une nouvelle manifestation artistique et culturelle, à l'échelle de la région, qui s'adresse aux habitants. En témoigne Karine Gloanec-Maurin, conseillère culture au cabinet de Michel Sapin au moment de la création du festival, aujourd'hui élue et vice-présidente de la Région Centre en charge des Relations internationales et de l'Europe : « la structuration de la politique culturelle nous importait, mais nous souhaitions apporter une dimension supplémentaire à notre action ; l'adresse à la population et que celle-ci puisse s'emparer du projet. Nous avons envie de proposer quelque chose de commun à tous ces gens. L'enjeu était de contribuer ainsi à la cohésion du territoire. »⁷¹

Le festival Excentrique se déroule annuellement. Festival itinérant, il fait « étape » – pour reprendre le terme usité par l'équipe organisatrice – dans 10 à 12 communes de la région Centre, sur 10 à 12 week-ends pendant les mois de mai et juin, puis septembre et octobre. Le festival prend appui sur une programmation d'expositions, d'installations plastiques et de spectacles diffusés principalement hors les murs et sur la mise en œuvre de projets dits « d'implication », reposant sur la participation d'habitants, dont l'aboutissement (constructions, installations plastiques, spectacles, etc.) est présenté pendant l'étape. Ces projets d'implication (ateliers, préparation en amont, résidence d'artistes, etc.) se déroulent sur plusieurs mois en amont de l'étape, voire plusieurs années pour certains. La plupart des étapes ont lieu dans de petites communes périurbaines ou en milieu rural.

Le festival Excentrique a pour terrain d'exploration la région Centre qui est particulièrement grande. Fortement rurale, marquée par d'importants déséquilibres territoriaux (structuration, démographie, activité économique), la région Centre ne se caractérise pas par une identité forte. L'un des objectifs fixé à la création du festival Excentrique

70 Le conseil régional du Centre est aujourd'hui présidé par François Bonneau, élu en 2007 suite à la démission de Michel Sapin (alors élu député) puis réélu en 2010.

71 Les citations sont extraites d'une campagne d'entretiens (27 au total) réalisée dans le cadre d'un travail de description et d'analyse du projet de Culture 0 Centre, sur la période 2009-2012, commandé par l'équipe de direction de l'agence en décembre 2011, qui a abouti à la publication d'un livre intitulé *Bienvenue chez vous ! Culture 0 Centre, aménageur culturel de territoire*, publié en juin 2013 aux Éditions de l'Attribut.

68 Contrairement à d'autres agences régionales, l'État n'est pas financeur de Culture 0 Centre.

69 Budget prévisionnel voté pour l'année 2012 : 2 645 268 euros pour le fonctionnement.

était de se saisir de ces problématiques territoriales, notamment de la question identitaire, en proposant aux habitants une manifestation artistique et culturelle itinérante constituant un fil rouge entre les territoires. En faisant étape d'une commune à l'autre, le festival tente donc de tisser un lien entre les habitants des espaces et lieux traversés. La communication globale du festival cherche à rendre lisible l'inscription de chacune des étapes dans le projet plus vaste couvrant tout le territoire. L'un des enjeux à l'origine de la création était donc clairement que le festival soit associé au territoire de la région Centre, et vice-versa.

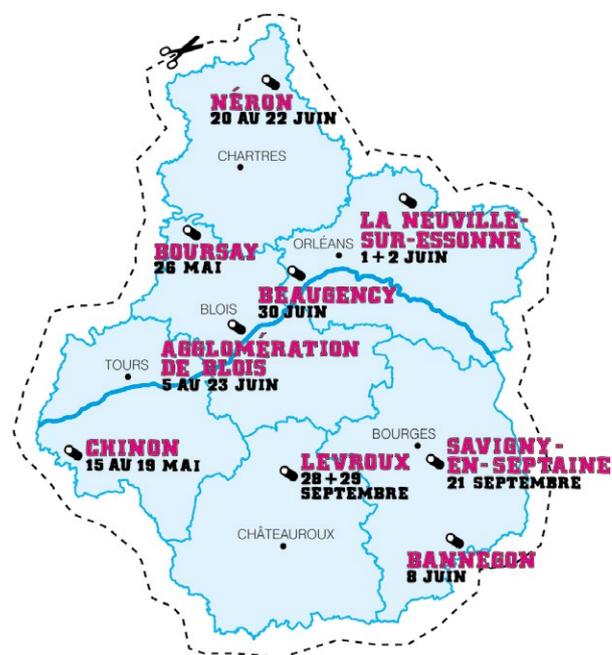
Un deuxième objectif d'Excentrique est la programmation d'œuvres pour un public aussi large que possible. Des spectacles sont diffusés à chacune des étapes, pour la plupart hors les murs et en accès libre. En outre, l'une des originalités du festival repose sur les créations d'œuvres, installations plastiques ou spectacles, *in situ*, c'est-à-dire en lien direct avec les lieux investis. Ces créations sont commandées à des artistes et des compagnies qui viennent en résidence sur les territoires investis.

Un troisième objectif, revendiqué comme majeur, est l'implication de partenaires locaux et la participation d'habitants. Le festival Excentrique ne s'impose pas dans les communes et les lieux qu'il traverse, tel un produit livré clé en mains. Le festival est invité et l'enjeu est de construire chaque étape en partenariat avec les élus, les agents territoriaux, les directeurs de structures (culturelles, socioculturelles, médicales, etc.), les associations locales, etc. Quant aux habitants, ils sont conviés à participer au travers des projets d'implication – dont la plupart sont justement des œuvres de création commandées à des artistes. Cette « co-construction », terme employé par l'équipe pour désigner le travail de partenariat sur le terrain, constitue un des axes les plus singuliers de la démarche du festival – mais aussi le plus chronophage et complexe en termes de mise en œuvre de par le temps et l'écoute qu'il exige. Pour reprendre une image souvent utilisée par son ancien directeur, le festival est la plume « d'une tentative d'écriture collective à plusieurs têtes où le territoire serait la feuille, les habitants, l'encre, et les artistes l'écriture ».

Le festival Excentrique a enfin pour objectif de susciter des envies, de faire émerger ou cultiver un désir d'art et de culture dans les territoires. Le pôle Réseaux professionnels peut être amené à accompagner des initiatives portées par les acteurs de terrain, après le passage du festival. C'est en ce sens que l'intégration du festival dans le projet global de Culture 0 Centre relève d'une logique de politique culturelle et, plus précisément, d'aménagement culturel du territoire, au sens d'une structuration en profondeur au long cours. La question de la relation aux habitants – qu'ils soient spectateurs et/ou participants – occupe une place centrale dans cette mission d'aménagement.

Les spectacles programmés sont, pour la plupart, tout public et en accès libre. Le festival Excentrique se destine prioritairement à un public local, les habitants de la commune investie et des alentours. Dans le cadre des projets d'implication, conçus en écho avec le territoire investi, les publics participants sont très divers : amateurs (conservatoires et écoles d'art, de danse, de musique, harmonies municipales, sportifs, etc.), publics dits empêchés (personnes en difficulté sociale, en situation de handicap, à l'hôpital, etc.), habitants sollicités à titre individuel, scolaires, bénévoles d'associations, salariés d'entreprises, etc. La dimension fortement contextuelle de l'action culturelle mise en œuvre par Excentrique conduit à une approche elle aussi contextuelle de la médiation et des relations publiques : chaque étape et, en son sein, les projets d'implication et les publics visés, sont pensés en fonction du territoire investi, de ses caractéristiques et du vivier local.

Les partenaires varient fortement d'une étape à l'autre, en fonction du terrain. Le festival Excentrique est amené à collaborer avec une grande variété de partenaires de la société civile. On peut citer, sans exhaustivité : communes, communautés de communes, centres sociaux, scènes nationales, scènes conventionnées, hôpitaux (psychiatrique notamment), monuments historiques, clubs de sports, écoles d'art/danse/musique, associations de pratiques en amateur, centres médico-éducatifs, écoles, collèges, lycées agricoles, etc. À chaque étape, le festival est accueilli par un partenaire principal (une commune, un établissement médical, un monument historique, etc.) et d'autres partenariats s'instaurent en fonction des projets de création *in situ* et d'implication. Ce travail de partenariat, central, occupe une place importante en termes de temps et d'investissement de l'équipe dans la conception et le pilotage de chaque étape.



Le festival Excentrique en 2013

10.1. Description du projet

La démarche contextuelle mise en œuvre par le festival Excentrique et le fait que les communes ou lieux traversés par des « étapes » soient souvent en milieu rural et/ou des lieux non dédiés au spectacle vivant, classent d'emblée le festival dans la catégorie « hors les murs ». Le festival doit donc miser sur un investissement spatial qui signale sa présence sur le terrain. Cette approche matérielle et spatiale ne peut pas être distinguée d'une caractéristique fondamentale du festival : l'éphémère. En effet, les étapes sont souvent très courtes, un week-end, voire une journée seulement. Le « débarquement » du festival constitue un dispositif en soi, un espace-temps éphémère, pendant lequel la rencontre entre artistes et habitants est rendue possible là où, habituellement, elle n'a pas lieu d'être. Cette dynamique est, de fait, moins sensible quand le festival fait étape dans des lieux dédiés au spectacle vivant dans des villes – mais les cas restent peu nombreux et le festival privilégie toujours l'espace public ou le détournement des lieux dédiés (comme la production d'un concert avec le groupe Ez3kiel au Grand Théâtre de Tours, par exemple, qui accueille l'opéra et l'Orchestre symphonique région Centre-Tours).

Trois types de dispositifs matériels et spatiaux sont à distinguer :

- *La signalétique : identifier le festival*

Sur chaque étape, une signalétique composée de flèches, de panneaux comportant les titres des spectacles et des installations et le lieu de convivialité (buvettes, etc.) est installée. Le graphisme de cette signalétique fait écho à la charte graphique du festival ; commune à toutes les étapes, cette identité graphique permet d'identifier le festival Excentrique à travers toute la région. Est par ailleurs installé, à chaque étape, un point d'information du festival qui prend la forme d'une petite cabane en bois, où les spectateurs et habitants peuvent venir s'informer, retirer des billets le cas échéant, auprès des membres de l'équipe du festival. C'est également ici qu'est distribué le programme du festival.

- *Lieux de spectacles et d'expositions (chapiteaux, scènes et agrès) : faire advenir le spectacle*

Pour sa programmation, le festival investit soit des lieux existants, pour la plupart non dédiés au spectacle vivant (chapelle, salle des fêtes, monument, etc.), soit l'espace public (rue, place, lavoir, grange prêtée, etc.). Des dispositifs de spectacles ou d'expositions sont installés dehors, dont certains agissent comme des signes forts de la présence des artistes : ponts lumière, scènes en extérieur, chapiteaux, agrès de cirque (fil tendu, trampoline, mât chinois, etc.), installations plastiques et expositions présentées à chaque étape, etc.

- *Créations plastiques in situ : faire exister les lieux investis*

Les commandes passées à des artistes pour des créations *in situ*, impliquant parfois des habitants, prennent souvent la forme d'installations plastiques. Compte tenu de la dimension contextuelle des créations et de la variété des artistes engagés, il est difficile de généraliser les caractéristiques matérielles et spatiales de ces productions qui font, elles aussi, office de dispositifs d'entrée en contact avec les habitants et spectateurs. On peut cependant noter que ces installations plastiques (jardins et décorations éphémères, installations d'éléments plastiques, etc.) ont pour la plupart pour point de départ une réflexion sur le paysage – bâti ou naturel – et pour point d'arrivée une action de renouvellement et d'interrogation du regard des habitants (plus encore que des spectateurs de passage ne connaissant pas les lieux) sur leur environnement.

Chaque étape est construite en fonction de la programmation, du partenaire et du lieu investi. Une généralisation de l'organisation spatiale du dispositif festival est donc rendue complexe. Ceci étant, il apparaît un point commun à toutes les étapes, c'est l'espace-temps de convivialité. Qu'il soit pris en charge par des associations locales proposant buvette et restauration et/ou qu'il prenne la forme d'un apéro organisé par le festival et son partenaire d'accueil, cet espace-temps fait toujours l'objet d'une attention particulière. Les notions « d'accueil » et « d'hospitalité » sont particulièrement importantes dans la démarche de l'équipe du festival. Cet attachement à l'accueil fait fortement écho à la volonté d'adresse à la population. De grandes tables dressées au verre de l'amitié, du mot du maire aux surprises gastronomiques préparées par des habitants, les dispositifs visant à faciliter l'échange, le partage et la rencontre entre tous sont multiples.

En termes de programmation et d'ordonnement des lieux, une attention est portée à chaque étape à la facilitation de circulation et aux horaires, permettant ainsi aux spectateurs d'enchaîner aisément plusieurs spectacles en un temps relativement réduit. Concernant la relation au public, il semble nécessaire d'établir une distinction entre, d'un côté, le public du festival, c'est-à-dire ceux qui viennent découvrir les installations et spectacles programmés sur les étapes et, de l'autre, les personnes prenant part aux projets d'implication (il peut parfois s'agir des mêmes personnes).

La relation du public au festival s'organise de façon relativement classique. Une partie des spectateurs s'organise à l'avance, en réservant les spectacles qui doivent l'être par exemple. De nombreux autres spectateurs se rendent sur le lieu de l'étape et découvrent sur place les spectacles et installations programmés. Grâce au point d'information du festival (évoqué ci-dessus),

les spectateurs peuvent être renseignés par l'équipe d'Excentrique. Le programme de l'étape et la signalétique permettent également aux spectateurs de naviguer d'un spectacle à un autre. On notera que la plupart des étapes incluent des propositions encourageant le public à participer, par exemple en actionnant des machines, en se faisant prendre en photo, en jouant seul ou en groupe, etc. La dimension ludique et engageante est très présente dans la programmation. Le lieu de convivialité est souvent le cœur névralgique de l'étape, où est positionné le point d'information.



Qui voit le ciel dans l'eau... voit les poissons sur les arbres, Compagnie Entre chien et loup, Néron, 2012 (©Géraldine Aresteanu)

Chaque année, le festival Excentrique engage des projets dits « d'implication », menés par des artistes à qui une commande est passée, embarquant des habitants aux statuts très divers. Ces projets sont toujours uniques. Certains donnent lieu à la création d'un spectacle, d'autres à celle d'une installation plastique – parfois pérenne, pour la plupart éphémères. Certains projets d'implication d'envergure se déroulent sur deux ans. Les modalités de participation varient en fonction du projet artistique et des personnes embarquées. Cette participation à la création a constitué, dès l'origine d'Excentrique, un des axes majeurs d'ancrage du festival dans le territoire. À travers les projets d'implication, le festival interroge le lien à la population et entre les habitants, bien plus qu'il ne tente de convaincre des spectateurs de venir assister aux spectacles sur les étapes.

Les projets d'implication sont complexes à monter et induisent de nombreuses interrogations qui sont au cœur de la réflexion permanente de l'équipe : pourquoi faire participer les personnes ? À quoi ? Quelle différence entre un atelier de loisirs créatifs et un processus de création ? Quelle place pour la direction artistique ? Chaque projet d'implication vient, à sa manière, interroger les expériences précédentes. Pour donner quelques exemples de projets d'implication, on peut citer la construction d'un manège par un groupe d'habitants avec un artiste sculpteur de métal, un parcours d'installations plastiques dans une petite commune avec des habitants et des bénévoles de différentes associations guidés par une plasticienne scénographe ou encore la création d'un spectacle avec composition musicale pour des chorales amateur. Les aboutissements des projets d'implication sont présentés dans le cadre des étapes du festival et ainsi mis en partage avec un public de personnes n'y ayant pas participé.

Les projets d'implication s'adressent parfois aux habitants sollicités à titre individuel (les plus difficiles à toucher d'après les témoignages des personnes en charge de la médiation), parfois à des publics spécifiques touchés via des intermédiaires (établissements scolaires, associations, centres sociaux, hôpital, etc.), parfois à ces deux catégories sur des temps communs ou différenciés.

Des habitants peuvent aussi participer au festival d'une façon plus logistique, par exemple en prêtant leur maison ou leur jardin pour accueillir un spectacle, ou par le biais de leur engagement dans une association locale qui va tenir une buvette. Les deux dynamiques, individuelles et collectives, sont conjointement entretenues.

Le festival s'efforce de multiplier les opportunités d'entrée en participation, et donc en contact, avec l'équipe d'organisation et les artistes. Les figures de mise en relation sont nombreuses : spectateur ; participant à titre individuel à un atelier, ayant une pratique amateur, via une association impliquée dans l'organisation ; habitant facilitant l'accueil d'une proposition artistique, etc. Pour l'équipe du festival, aucune forme de mise en relation n'a plus de valeur qu'une autre. Si la fréquentation des spectacles a bien sûr son importance, le fait de transformer chaque habitant et/ou participant en spectateur ne constitue pas un objectif à poursuivre à tout prix. La rencontre, quelle que soit sa forme, prime.

L'organisation de chaque étape repose sur un trio production/médiation/technique présent de A à Z. Contrairement à de nombreux lieux culturels, la médiation et les relations publiques n'interviennent pas après la phase de programmation et de production, mais sont présentes dès le départ, faisant partie de la programmation et de la production de manière intrinsèque.

La personne en charge de la médiation sur chacune des étapes et, en particulier sur les projets d'implication, assure le lien avec les partenaires locaux « intermédiaires » (associations, centres sociaux, établissements scolaires, etc.) et les publics. C'est elle, par exemple, qui organise et anime, avec les artistes, les réunions de présentation du projet proposé. En fonction des publics touchés, notamment lorsqu'il s'agit de publics dits spécifiques ou empêchés, cette personne est en relation avec un référent qui peut être un travailleur social, un éducateur, un professeur, etc. Chaque projet d'implication est piloté par un(e) artiste, ou plusieurs (compagnie ou collectif). Dès lors, la personne qui, sur le terrain, est le plus au contact des participants, quels qu'ils soient, c'est l'artiste. En effet, il est impossible pour la personne en charge de la médiation du festival d'être présente tous les jours sur les temps de résidence des projets d'implication. L'artiste est donc clairement exposé et mis en situation de porter le projet « au jour le jour », en contact permanent avec les participants impliqués. Si l'équipe du festival a conscience des limites de l'exercice (les artistes se sentent parfois isolés, désappointés ou, au contraire, le projet échappe au festival, pour évoquer les deux configurations les plus radicales), l'un des enjeux des projets d'implication est bien de permettre une mise en proximité et en dialogue et, *in fine*, une rencontre entre artistes et habitants.

10.2. Évaluation du projet

Le festival Excentrique a, dans un premier temps, peiné à être identifié sur le territoire de la région Centre, par les habitants comme par le tissu artistique et culturel. L'orientation forte donnée via les projets d'implication et les commandes *in situ* n'a pas forcément été bien appréhendée de prime abord. L'itinérance du festival et la grande taille de son territoire d'action rendaient la communication globale difficilement lisible. Ceci étant, des étapes et des projets ayant durablement marqué les esprits des populations comme des élus et acteurs culturels y ayant assisté, la manifestation a progressivement obtenu sa reconnaissance. C'est, entre autres exemples, le cas des deux années consécutives dans la commune de Bou ou du manège construit à Châteauneuf-sur-Loire (tous deux évoqués dans un article paru dans *Libération* en 2012⁷²).

L'équipe (élus et agents territoriaux) de la Région Centre reconnaît la capacité de l'équipe du festival à embarquer la population dans des projets atypiques. En partie influencée par la démarche de co-construction et d'implication mise en œuvre par Excentrique, la Région Centre a d'ailleurs été amenée à faire évoluer sa politique culturelle en créant, en 2011, les PACT (Projets artistiques et culturels de territoires⁷³) – qui ont succédé aux saisons culturelles – contrats de développement culturel locaux qui placent la participation et la logique contributive en leur cœur, dépassant ainsi une pure logique de diffusion sur les territoires.

Du point de vue des partenaires de la société civile, ceux qui ont été interrogés font part d'un enthousiasme assez unanime. Des personnes plus sceptiques – notamment suite à des projets s'étant moins bien déroulés – n'ont malheureusement pas souhaité partager leur analyse. C'est sur le terrain de la rencontre humaine et de la capacité des différentes parties à faire coïncider leurs intérêts et enjeux particuliers au cœur d'un projet collectif que tout se joue. Ce pari, la volonté de créer des projets *ex nihilo* et *in situ* fondés sur l'écoute et le partenariat, peut conduire à des réussites inédites ou à de l'incompréhension.

Du côté des artistes, il apparaît que ces projets sont la plupart du temps qualifiés « d'aventures humaines et artistiques » intenses et marquantes, même s'ils interrogent profondément leur statut (positionnement vis-à-vis des participants notamment et problématique de la direction artistique dans un projet qui se veut collectif) et sont chronophages et épuisants.

On remarquera que la démarche particulière mise en œuvre par le festival a trouvé une caisse de résonance à l'échelle nationale du fait de l'attention particulière accordée aux projets participatifs. L'ancien directeur a ainsi été régulièrement invité à participer à des tables rondes dédiées à ces projets participatifs et, plus globalement, aux projets dits « artistiques et culturels de territoire ». L'équipe de Culture 0 Centre s'est aussi montrée proactive en la matière en participant à l'organisation d'une rencontre professionnelle intitulée « Artistes, territoires, habitants : des projets culturels en partage », qui a eu lieu les 24 et 25 juin 2011 en Haute-Garonne.

Comme en atteste l'évolution de la politique culturelle menée par la Région Centre évoquée ci-dessus, le festival Excentrique et l'accompagnement proposé par la mission Réseaux professionnels de Culture 0 Centre ont sans nul

72 http://www.liberation.fr/culture/2012/05/14/excentrique-les-pieds-sur-terre_818735

73 Plus d'informations sur le site de la Région Centre : <http://www.regioncentre.fr/accueil/les-services-en-ligne/la-region-centre-vous-aide/culture/action-territoriale.html>

doute contribué à faire changer les représentations des pouvoirs publics locaux. En témoignent la multiplication des PACT sur le territoire régional, tout comme l'adhésion au dispositif des contrats d'émergence et de développement (CED), piloté par Culture 0 Centre et consistant en un accompagnement d'acteurs du territoire souhaitant développer des PACT. Les éléments de langage mis en avant par le conseil régional en termes de politique culturelle intègrent désormais pleinement l'adresse à la population, la dynamique de participation locale et la construction d'actions et de projets directement inspirés du territoire. Pour autant, on soulignera qu'à la faveur du départ du directeur, la Région Centre a confié à la nouvelle direction de Culture 0 Centre la mission de repenser le festival Excentrique, en interrogeant notamment sa pertinence d'échelle et de temporalité. L'étalement dans le temps, de mai à octobre, et dans l'espace, sur un territoire aussi grand, semble continuer de représenter un obstacle à la lisibilité du projet global.

Pour ce qui concerne les opérateurs et partenaires de terrain, l'analyse mérite d'être nuancée. En effet, si nombre d'entre eux se montrent particulièrement enthousiastes et positifs quand ils évoquent l'expérience de collaboration avec le festival, ils sont aussi nombreux à la présenter comme une « parenthèse enchantée » qui s'est fermée après le départ du festival. C'est bien là toute l'ambiguïté de l'action d'Excentrique : faire émerger ou cultiver un désir d'art et de culture, mais comment l'entretenir à posteriori ? La venue du festival induit la mise à disposition de moyens financiers et humains, d'une ingénierie de projet et d'une compétence de programmation que les acteurs locaux ne peuvent prendre en charge seuls une fois que le festival est parti ensemençer d'autres terrains. Les PACT et les CED prennent le relais, mais ils ne concernent pas tous les lieux et communes traversés par Excentrique. Cette question de l'inscription dans la durée et de l'aménagement en profondeur était présente au cœur des réflexions de l'équipe dès l'origine.

Enfin, pour ce qui concerne les publics, la prudence s'impose. En termes de fréquentation des étapes, le festival a connu des succès comme de grandes déceptions. Une enquête par questionnaire, menée en interne⁷⁴, sur sept étapes en 2011, souligne que le public est majoritairement local – ce qui constitue un élément positif compte tenu de la volonté de s'adresser à la population⁷⁵. 29 % viennent de la localité, 35 % d'un

rayon de moins de 20 kilomètres – soit près des deux tiers, ces deux chiffres cumulés – et 22 % d'un rayon de plus de 20 kilomètres. Les personnes interrogées sont venues avec leur famille (33 %) ou entre amis (30 %) et la palette des générations est plutôt large, même si les 25-49 ans règnent fortement (54 %). Ces résultats soulignent la présence massive du « tout public » sur ces étapes, cette année-là. Autre chiffre éloquent : 66 % des personnes interrogées viennent pour la première fois au festival Excentrique.

Pour ce qui concerne les modifications de représentations des publics, nous ne disposons pas d'éléments nous permettant d'en faire état de façon argumentée. Les récits récoltés attestent certes de l'enthousiasme d'habitants impliqués, de relations amicales nouées entre certains habitants et avec des artistes à posteriori ; mais il ne nous semble pas possible d'en tirer de conclusions étayées concernant une évolution des représentations. À nos yeux, c'est sur ce volet qu'il semble aujourd'hui encore fort difficile de dépasser « la générosité des discours » non pas sur les « finalités » des projets participatifs et culturels de territoire mais, en la matière, sur les « effets et impacts » des nouvelles formes d'action culturelle qu'ils proposent.

Sources :

- Arlet Sibylle, 2012, « Des trinômes d'action sur le territoire pour améliorer la qualité du travail », in *Innovateurs du quotidien, Une mise en valeur de pratiques innovantes en matière d'organisation du travail dans le secteur culturel en Europe*, une publication de l'IETM, recherche menée par La Belle Ouvrage. Cf. http://ietm.org/sites/default/files/innovateurs_du_quotidien_0_0.pdf
- Bordenave Julie, 2013, *Qui voit le ciel dans l'eau... voit les poissons dans les arbres*, Éditions Culture 0 Centre.
- Duthuit Dominique, 2012, *Le Manège*, Éditions Culture 0 Centre.
- Gotman Anne, « Logiques et visages de l'hospitalité », texte rédigé pour la rencontre professionnelle « Je t'accueille, moi non plus ! » organisée par Culture 0 Centre, aux Bains-Douches à Lignières, le 14 mars 2012.
- Henry Philippe, « Quelle production aujourd'hui pour la filière du spectacle vivant ? », texte rédigé pour la première des deux rencontres professionnelles « La production du spectacle vivant », organisées par Culture 0 Centre au Théâtre de la Tête Noire à Saran, le 10 décembre 2009.
- Documents internes et de communication de Culture 0 Centre : Programmes festival Excentrique 2006 à 2013
Revue de presse festival Excentrique 2006 à 2013
Dossiers de presse festival Excentrique 2006 à 2013
Rapports d'activités 2009 à 2012
Comptes rendus Conseil d'orientation 2010, 2011, 2012
Projets d'activité 2008 à 2011 et 2012-2014
Cette étude de cas a été rédigée à partir d'une enquête de terrain réalisée du printemps à l'automne 2012, incluant :

74 L'enquête n'a pas été rendue publique. Nous avons eu accès aux résultats dans le cadre de la commande passée par Culture 0 Centre. Les éléments évoqués ici sont ceux publiés dans l'ouvrage *Bienvenue chez vous ! Culture 0 Centre, aménageur culturel de territoire (op.cit.)*.

75 Les résultats de cette enquête sont à lire avec précaution compte tenu de son périmètre restreint (700 personnes ont été interrogées).

- une série d'entretiens avec l'équipe de direction (directeur, directrice de production, directrice de la communication et des relations publiques, directeur du pôle Réseaux professionnels) de Culture 0 Centre (les 27 janvier, 26 février, 15 avril et 20 juin 2012) ;
- deux temps d'observation d'étapes d'Excentrique les 18 et 19 mai 2012 à Beaulieu-lès-Loches et les 15 et 16 juin 2012 au Plessis-Dorin ;
- une campagne de 27 entretiens avec des artistes, des élus et des acteurs de terrain impliqués dans des étapes d'Excentrique et/ou des actions développées par le pôle Réseaux professionnels de Culture 0 Centre.

Les entretiens suivants ont été particulièrement exploités pour cette étude de cas :

- Georges Buisson, président du conseil d'orientation de Culture 0 Centre de 2006 à 2012 (18 octobre 2012).
- Karine Gloanec-Maurin, vice-présidente de la Région Centre en charge des Relations internationales et de l'Europe (1^{er} mars 2013).
- Gilbert Marois, cadre de santé du centre hospitalier Daumézon à Fleury-les-Aubrais, élu du conseil municipal de Bou (19 février 2013).
- Camille Perreau, artiste plasticienne (14 août 2012).
- Marc Pichelin, artiste sonore, compagnie Ouïe/Dire (7 décembre 2012).

11. Idensitat (Catalogne) : création artistique, participation citoyenne et territoires

Jordi Baltà

Coordinateur de projets, Fondation Interarts

Aurélie Guineberteau

Assistante de projets, Fondation Interarts

Idensitat est une association à but non lucratif qui, depuis 1999, gère un programme d'activités artistiques visant à explorer l'espace public et à y exercer une influence, à travers des projets adaptés à des territoires différents, ruraux et urbains.

L'objectif principal du programme Idensitat est de proposer des initiatives créatives permettant de mettre en lien projets artistiques et territoires, en soulignant l'influence mutuelle de ces deux dimensions. L'idée principale est que la création est un processus intimement lié à un territoire, à un contexte donné, et qu'elle peut stimuler de nouvelles formes d'engagement et de participation sociale au niveau local. L'association souhaite promouvoir notamment des activités de production et de diffusion culturelles sur le territoire.

Créé en 1999 à Calaf (Catalogne), le projet initial s'est appuyé sur un appel à projets de dimension internationale pour mettre en avant un certain nombre d'initiatives créatives démontrant non seulement une capacité d'articulation avec les dynamiques sociales du territoire de Calaf (village d'environ 3500 habitants) mais aussi un engagement dans la recherche et l'expérimentation sur ce thème basé sur des expériences concrètes.

Dans un premier temps, Idensitat a proposé tous les deux ans un nouveau programme avec de nouvelles activités, basées sur un appel à projets, toujours autour de l'articulation entre projets créatifs et territoire (pensé tant au niveau spatial que temporel et social), mais avec une approche thématique spécifique à chaque édition (l'intervention critique et l'interaction sociale dans l'espace public en 2001-2002, la croissance et l'expansion urbaine en 2004-2006, etc.) et une implantation sur de nouveaux territoires avec d'autres enjeux (par exemple : plusieurs quartiers de Barcelone, les villes catalanes de Manresa et Mataró, etc.). Plus récemment, des activités ont eu lieu dans d'autres endroits en Espagne et en Amérique Latine.

Au fil des années, les missions d'Idensitat se sont élargies et le rythme bisannuel des activités a fini par être abandonné à partir de la sixième édition pour laisser place à une

dynamique s'inscrivant davantage dans la continuité et au sein d'un plus grand réseau d'acteurs. Outre la publication d'appels à projets, qui permettent à l'association d'établir des liens avec des créateurs et des opérateurs actifs sur le terrain et qui partagent ses objectifs, Idensitat est également à même de produire elle-même des interventions ou bien d'inviter des créateurs à concevoir des projets pour certains territoires. Dans le cas des appels à projets, des représentants de l'association ainsi que, occasionnellement, des représentants des villes dans lesquelles ceux-ci auront lieu, participent à la sélection des activités.

Aujourd'hui, sous le nom d'*iD Barri* (iD Quartier), Idensitat remplit à la fois un rôle d'observatoire sur différents territoires (en Catalogne, mais aussi dans plusieurs quartiers de grandes villes au Mexique et au Brésil) et également de laboratoire de processus créatifs en lien avec des réalités sociales déterminées inscrites dans les concentrations urbaines contemporaines, avec une composante éducative. Le laboratoire s'attache donc à analyser les dynamiques sociales d'un territoire ou quartier donné, à mettre en lumière les articulations qui structurent les lieux, à proposer des projets et des collaborations permettant de construire de nouvelles dynamiques productives et de multiplier la capacité créative du territoire à court et à long termes.

Idensitat favorise les productions itinérantes qui transitent sur différents territoires et ouvrent la réflexion sur les particularités de chacun. Depuis 2004, Idensitat est, en outre, à l'initiative de diverses actions éducatives auprès des populations locales en lien avec les projets créatifs développés sur un territoire ou un quartier donné.



iD Manresa 2012 : projet *Circulaci3n*. Atelier avec Tanit Plana (©: Idensitat)

La collaboration à divers projets, l'organisation d'expositions et de séminaires ainsi que la publication de livres évoquant les diverses expériences et objets d'études du collectif font également partie des missions actuelles d'Idensitat.

Les activités d'Idensitat se trouvent principalement dans le domaine des arts visuels (photographie, audiovisuel, etc.) et des interventions artistiques éphémères ; très souvent, ils croisent des disciplines et vont au-delà des domaines artistiques les plus traditionnels, en intégrant des approches anthropologiques, le dessin, l'architecture ou la mémoire collective. D'autre part, l'association cherche à promouvoir des actions transversales, en collaboration avec des acteurs d'autres domaines tels que l'éducation, l'inclusion sociale ou le sport.

Bien que chaque activité soit différente, des sous-programmes tels que *iD Barri* ont été développés qui regroupent plusieurs activités partageant une approche commune et dont les enseignements contribuent à enrichir les interventions subséquentes.

11.1. Quels sont les publics visés ?

Plusieurs types de publics sont visés : les habitants des villages ou quartiers des grandes villes (et notamment, dans celles-ci, les quartiers périurbains, c'est-à-dire ceux qui se trouvent à mi-chemin entre l'urbain et le rural) où les activités sont mises en place ; les gens de passage, les visiteurs ; et les collectifs liés aux institutions avec lesquelles des projets sont conçus (par exemple avec les personnes âgées, les lycéens, etc.).

La diversité des activités et l'objectif d'adapter les interventions à divers contextes territoriaux supposent une vision diverse et « fluide » des publics et des groupes de référence : comme l'indique une des publications d'Idensitat, « un individu peut appartenir simultanément à plusieurs collectifs et être membre de plusieurs communautés, pour certaines de manière volontaire et pour d'autres parce qu'elles représentent des catégories qui prédéfinissent son appartenance. De ce fait, la construction catégorique d'une communauté ou le fait de faire partie d'une communauté ne peuvent être définis par des limites concrètes ; ils évoquent des circonstances perméables, changeantes et interconnectées. Idensitat trouve dans la dissolution de ces limites la possibilité et le souhait de générer des projets culturels, que ce soit à travers la représentation, la participation ou le regard interrogateur. » (Parramon, 2008 : 14 [traduction de l'auteur]).

11.2. Les partenaires mobilisés

Étant donné la dimension collaborative d'Idensitat, de nombreux partenaires sont mobilisés selon les projets et les territoires. Par exemple, Idensitat a collaboré avec le Centre de Création et de Pensée Contemporaine Can Xalant pour les projets menés à Mataró et avec le Centre d'Art du Priorat pour les projets menés dans le canton du Priorat. La collaboration avec les pouvoirs territoriaux est un aspect fréquent.

Idensitat collabore ainsi avec de nombreux artistes et créateurs de diverses disciplines, en les mettant en relation avec des personnes ou collectifs qui travaillent dans des contextes locaux. Enfin, des collaborations ont aussi été établies avec plusieurs établissements culturels (musées, etc.) et avec des associations sociales et culturelles, ce qui permet à Idensitat d'enraciner ses activités dans des dynamiques déjà existantes et contribue à sa pérennisation.

En ce qui concerne les ressources économiques, Idensitat reçoit un soutien du Gouvernement de la Catalogne ainsi que des aides plus modestes des villes dans lesquelles des activités ont lieu, notamment Barcelone et Manresa actuellement. Récemment, des aides de l'Union européenne et des commandes d'autres institutions (universités, fondations, etc.) ont été reçues.

11.3. Description du projet

Caractéristiques matérielles et spatiales du dispositif

L'association Idensitat compte un employé permanent et une équipe de base d'environ six ou sept collaborateurs qui contribuent à la conception et à la mise en œuvre des activités. Plusieurs partenaires, artistes et opérateurs participent aussi aux interventions artistiques sur le terrain, dans le cadre des projets sélectionnés à travers des appels à projet ou bien des activités conçues par l'équipe d'Idensitat.

L'association comprend un espace de travail dans le centre de recherche et de production artistique Hangar, à Barcelone, mais ses membres travaillent généralement dans plusieurs endroits. Des moyens matériels et technologiques permanents existent (outils informatiques, etc.) mais la collaboration avec des partenaires locaux (établissements culturels, services municipaux, etc.) et l'achat ou la location des ressources nécessaires pour des projets concrets (par exemple, des véhicules lorsque

des activités itinérantes sont mises en place dans des territoires ruraux) deviennent fondamentaux pour assurer la réussite des interventions.

Les activités d'Idensitat ont lieu dans plusieurs territoires de façon irrégulière. Alors que dans les premières éditions des territoires précis avaient été privilégiés (Calaf, Manresa, Mataró), actuellement les contextes d'intervention se sont diversifiés. En tout cas, le programme répond à l'objectif d'aller à la rencontre des populations qui souvent ne se sentiraient pas interpellées par les activités culturelles.

Le programme souhaite explorer l'espace public à travers l'art, particulièrement dans des territoires ayant une faible densité de ressources culturelles formelles, par exemple les villages, les villes de taille moyenne et les quartiers périphériques des grandes villes, notamment les « espaces zombies », expression qui fait référence à un projet actuel d'Idensitat dans la zone de Gorg à Badalona (banlieue de Barcelone). Celui-ci vise à susciter la réflexion autour des espaces urbains délaissés pour des raisons diverses (projet de ré-urbanisation inachevé, transformation de l'activité économique, spéculation latente, flux de population, etc.) par le biais de la réalisation d'une vidéo et de sa projection publique dans le quartier, précédée d'une visite commentée des lieux (avec la participation d'un urbaniste et d'un historien, ainsi que des représentants des associations et institutions de la ville) et suivie d'un débat qui a permis d'analyser la configuration historique des lieux, les rapports entre des espaces qui se sont développés séparément, l'existence ou non de lieux qui permettent les liens sociaux et les rapports des habitants avec les pouvoirs publics en ce qui concerne le développement urbanistique de la ville.

Toutefois, il ne s'agit pas de faire circuler des productions mais plutôt de concevoir des interventions adaptées aux « circonstances » des territoires. Par exemple, à l'occasion d'iD#5 Manresa (la cinquième édition d'Idensitat), le projet *Motocarro* a été sélectionné par le comité d'Idensitat. Ainsi, dans le cadre d'un projet de formation et de réinsertion professionnelle des jeunes, l'artiste Domènec a proposé la construction de la réplique du triporteur apparaissant dans le film *Plácido* (1961), de Luis G. Berlanga, tourné en grande partie à Manresa. Au-delà du processus de construction avec les jeunes, l'idée était entre autres que ce triporteur puisse par la suite être utilisé comme un dispositif multimédia mobile permettant de diffuser les activités de différents collectifs locaux (vidéos, bandes sonores, etc.). Étant donné que le film *Plácido* avait, à l'origine, constitué une critique des rapports sociaux sous le franquisme et de l'exclusion sociale subie par les ouvriers dans de petites villes telles

que Manresa, Domènec a souhaité reprendre le *Motocarro* en tant que symbole des mécanismes informels de subsistance, très présents dans l'Espagne franquiste mais qui restent contemporains, y compris dans les vies des immigrés qui sont arrivés à Manresa dans les dernières décennies, dont plusieurs en provenance des pays africains ou latino-américains dans lesquels des véhicules semblables sont très répandus. Le *Motocarro* qui, après Manresa, a été présenté dans plusieurs autres villes en Espagne et ailleurs, offre un espace de diffusion de vidéos et de dialogue autour des questions sociales et politiques de la ville.



iD#5 Manresa 2009/2010 : projet *Motocarro*, par Domènec (©: Idensitat)

La dimension relationnelle du dispositif

Étant donné que l'objectif d'Idensitat est de reconnaître les spécificités des territoires concernés, de dialoguer avec leur environnement humain et naturel, et de contribuer à une transformation de l'espace public, la dimension participative est un élément central du projet de l'association. Il s'agit de « générer des "écologies culturelles" ou d'expérimenter sur leur création [...]. Ces activités ne peuvent pas être réalisées sous un format unique, mais introduisent des notions de proximité par rapport aux personnes qui peuvent participer ou faire partie de certains projets [...], un genre d'activités dans lesquelles l'observation silencieuse est réduite et la distance entre le producteur et le récepteur atténuée. » (Parramon, 2008 : 11 [traduction de l'auteur]).

Comme cette phrase l'indique, la notion de « public » devient ici plutôt nuancée, car Idensitat promeut des processus participatifs auxquels différents acteurs, qu'il s'agisse d'artistes ou de voisins, peuvent contribuer. C'est le cas, par exemple, de plusieurs activités qui ont mis sur la réinterprétation des territoires, à travers la mémoire collective et la redécouverte d'endroits ruraux et périurbains. Pour la plupart, les projets mis en place sous l'égide d'Idensitat promeuvent une approche collective dans les processus de participation.

En même temps, la progressive diversification des interventions a entraîné, à son tour, une diversification des modalités et des niveaux de participation. D'après les responsables d'Idensitat, alors que dans les premières éditions du programme la participation continue des citoyens était un critère clé dans la sélection des interventions, à présent le programme comprend aussi des interventions ponctuelles ayant une composante participative plus réduite, mais qui, par contre, peuvent faciliter des visions plus critiques du territoire et de l'espace public, ainsi que des projets dont la dimension participative est assurée par la nature des partenaires.

C'est le cas, par exemple, des activités d'Idensitat sur le terrain inhabité de Germanetes, à Barcelone, qui ont consisté à apporter des contenus artistiques aux actions des groupes d'habitants du quartier qui développent des activités de réflexion à propos de l'usage de ce terrain et de l'espace public.

La diversification des modalités de participation répond aussi à la réflexion sur les difficultés rencontrées lors de projets participatifs précédents : d'une part, le temps et la continuité nécessaires pour aboutir à des processus réussis et adaptés aux besoins locaux ; de l'autre, le fait que ce sont généralement les acteurs ayant une présence permanente sur le terrain qui peuvent plus aisément assurer des dynamiques durables de participation ; enfin, la perception que, souvent, la négociation nécessaire dans les processus participatifs peut induire des compromis qui réduisent la capacité critique des interventions artistiques sur l'espace public.

L'accompagnement des publics

La médiation ou la facilitation des projets est très importante, étant donné la complexité des sujets proposés dans les activités d'Idensitat et, dans plusieurs cas, le besoin d'assurer un engagement continu de la part des communautés locales. Les médiateurs sont assez différents : lorsque des projets sont conçus en collaboration avec des acteurs locaux (associations, villes, écoles, prisons, musées, etc.) c'est généralement le personnel de ces institutions qui doit s'engager en tant que relais entre la production artistique et les publics ; dans d'autres cas, des membres individuels de la communauté jouent ce rôle ; enfin, il peut aussi appartenir aux artistes de faciliter la compréhension du projet et d'engager les habitants au cours de celui-ci. Par exemple, en 2012, dans le cadre du projet *Manada de Sonido*, l'artiste Alessandra Patrucco a sillonné le territoire de Manresa à la rencontre des gens et des chemins oubliés de la transhumance. Ce faisant, elle a créé un « paysage sonore » à partir d'enregistrements recueillis lors de ses pérégrinations, de rencontres avec des spécialistes du territoire et de son histoire, et d'un atelier d'expérimentation vocale organisé avec la population locale.

11.4. Appréciation et évaluation du projet

Idensitat ne mène pas d'évaluations formelles de ses activités, bien que les artistes et acteurs engagés dans la production artistique remplissent des rapports en décrivant leur expérience. Un rapport général d'activités est élaboré annuellement.

Les pratiques promues dans le cadre d'Idensitat contribuent à la réinterprétation culturelle de plusieurs territoires, notamment dans des environnements éloignés de la production culturelle traditionnelle ; ce qui participe également à un rééquilibrage de la scène culturelle, à un élargissement des opportunités d'accès à la culture pour certains groupes de population et, enfin, à une réappropriation du territoire, de son histoire et de ses espaces rejetés. En même temps, ces actions ont aidé à créer de nouvelles dynamiques de dialogue et de collaboration entre les populations et les acteurs culturels du territoire ou d'ailleurs, ainsi qu'entre ceux-ci et d'autres acteurs locaux qui ne relèvent pas du secteur culturel.

Ces différents aspects ont joué dans l'appréciation favorable des activités d'Idensitat par les institutions publiques et les organismes à but non lucratif, et ont permis la multiplication des territoires dans lesquels l'association intervient. Les pouvoirs territoriaux mettent l'accent quant à eux sur la diversification de l'offre culturelle dans l'espace public, sur la promotion de l'accès à la culture pour la population locale, sur l'élargissement des opportunités pour les artistes locaux et sur leurs rencontres avec des créateurs venant d'ailleurs. En ce qui concerne les acteurs de la société civile, la dimension critique, la réflexion, la participation citoyenne et le débat sont privilégiés dans l'appréciation des projets artistiques, ainsi que les possibilités qu'ils offrent pour repenser l'espace public et les politiques territoriales.

Sources :

- Informations générales sur Idensitat et sur ses activités disponibles sur www.idensitat.net
- Parramon Ramon (dir.), 2008, *Arte, experiencias y territorios en proceso*, Calaf / Manresa: Idensitat.
- Parramon Ramon (dir.), 2009, *Local / Visitante. Arte y creación en el Espacio Social*, Calaf / Manresa: Idensitat.
- Fontdevila Oriol et Ramos Laia, 2010, *IDtv: VideoDiàlegs*, vidéo-documentaire.

Entretien avec :

- Ramon Parramon, directeur d'Idensitat, Barcelone (10 décembre 2013).

12. La Condition publique à Roubaix : un potentiel unique à réenchanter

Thomas Perrin

Maitre de conférences, Université Lille 1, laboratoire TVES

La Condition publique est un équipement culturel pluridisciplinaire implanté à Roubaix, dans la communauté urbaine de Lille Métropole. Il est situé dans une ancienne manufacture de stockage et de conditionnement de la laine, du coton et de la soie, une des nombreuses activités de l'industrie du textile qui a fait la richesse économique de Roubaix entre la fin du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle. Le bâtiment se dresse à la jonction entre le centre-ville et le quartier populaire du Pile qui se caractérise par un entrelacs de bâtiments anciennement industriels et d'habitat ouvrier (petites maisons de rue et courées notamment).

Selon les termes de la présentation officielle de l'établissement sur Internet, il se veut un outil souple et modulable, caractérisé par sa pluridisciplinarité : spectacle vivant, arts de la rue, musiques actuelles, expositions, cinéma, lectures, visites du patrimoine ou conférences...

Un axe majeur d'action repose sur des partenariats forts avec les compagnies, structures et associations métropolitaines, régionales et nationales : ne serait-ce qu'à Roubaix, le centre chorégraphique national Roubaix-Nord-Pas-de-Calais, le centre de développement chorégraphique Le Gymnase, la Cave aux Poètes ou encore l'Oiseau Mouche. Le projet de la Condition publique se nourrit en particulier de l'histoire du territoire et de la vocation industrielle de son architecture.

Lors de sa création en 2004, la Condition publique a bénéficié d'une fenêtre d'opportunité, due à la conjonction de plusieurs tendances et événements de politique culturelle, à différentes échelles :

- Au niveau national, le projet a été initié à partir des années 2000 alors que le ministère de la Culture développait une politique en faveur des « nouveaux territoires de l'art », suite au rapport L'extrait du même nom de 2001⁷⁶ qui identifia l'émergence de « friches culturelles », de collectifs d'artistes dans d'anciens sites industriels désaffectés, inaugurant des pratiques pluridisciplinaires innovantes en lien avec les cultures urbaines. La Condition publique faisait partie des nouveaux territoires de l'art identifiés par le rapport.

- Au niveau régional et local, la Condition publique a été un des jalons dans la politique culturelle de la ville de Roubaix qui, à partir des années 1990, lie sa politique de renouvellement urbain à l'aménagement culturel du territoire, avec l'appui des autres collectivités et de l'État (installation des Archives nationales du monde du travail dans l'usine Motte-Bossut, musée d'art et d'industrie La Piscine, centre chorégraphique national Roubaix-Nord-Pas-de-Calais, développement du « quartier des modes », par exemple). La Condition publique a, de plus, été pleinement associée à l'événement Lille 2004, capitale européenne de la culture : elle est intégrée au réseau de la dizaine de Maisons Folies. Ces équipements phares de la capitale culturelle sont installés dans d'anciennes usines, lieux emblématiques de la région et valorisent la pluridisciplinarité, l'innovation et l'éclectisme.

En 2006, la Condition publique, jusqu'alors propriété de la ville de Roubaix, devient un équipement métropolitain de Lille Métropole et adopte le statut d'établissement public de coopération culturelle (EPCC), dont les membres sont la Région Nord-Pas-de-Calais, la communauté urbaine Lille Métropole et la ville de Roubaix. Le conseil général du Nord soutient également la structure.

En 2010, la Condition publique est intégrée au réseau des fabriques culturelles, porté par Lille Métropole, qui rassemble 11 équipements : les Maisons Folies de Wazemmes, Lille-Moulins, Tourcoing, Lambersart, Villeneuve-d'Ascq, Lomme et Mons-en-Baroeul (ces dernières ayant donc conservé dans leur dénomination le label initié lors de Lille 2004), la Condition publique, les Arcades à Faches-Thumesnil, le Nautilus à Comines et le Vivat à Armentières. D'autres structures peuvent être invitées pour certains dispositifs et événements. Les objectifs du réseau des fabriques culturelles sont de favoriser l'intercommunalité, le travail en commun des structures culturelles, l'accessibilité et la circulation des publics, ainsi que la création, par le biais de résidences d'artistes et de programmations conjointes.

12.1. Présentation du projet

Caractéristiques matérielles et spatiales

Le bâtiment, construit en 1902 et inscrit à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques en 1998, est

⁷⁶ <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/l'extrait/sommaire.htm>

représentatif de l'architecture industrielle régionale de l'époque où le triangle Lille-Roubaix-Tourcoing était un des centres mondiaux de l'industrie textile : hauteur de façade, arcades, décorations de briques vernissées. Il est pourvu de toits végétalisés, dont la fonction originelle est de réguler la température intérieure pour une conservation optimale de la laine. Le programme de réhabilitation de l'édifice afin de le transformer en équipement culturel a été conduit par l'architecte Patrick Bouchain. En 2014, Lille Métropole a conduit une rénovation des façades du bâtiment.



Façade de la Condition publique et entrée de la Rue couverte
(© Pierre Fluck, MédiHAL, 2005)

Une des missions fondatrices de cet établissement est de développer des approches innovantes d'accès à la culture, de valoriser les expressions et disciplines artistiques émergentes et de renouveler les démarches en faveur des publics. L'équipement est pluridisciplinaire et dispose, sur près de 10 000 m², de différents espaces de spectacle, d'exposition, de répétition et de création (accueil d'artistes en résidence, pépinières culturelles – les « laboratoires » – par exemple), d'espace récréatif également avec un café-restaurant. On distingue, en particulier :

- la Salle de spectacle entièrement aménageable (1093 m² – 402 à 800 places assises et jusqu'à 1 200 places debout) ;
- la Verrière (380 m²) ;
- la Halle B (1 490 m²) ;
- le Labo 151 (115 m²) ;
- la Rue couverte de 140 m², clef de voûte du bâtiment à la croisée de tous les espaces.

Le budget pour 2013 et 2014 est de près de 2,4 millions d'euros.

Par ailleurs, la Condition publique accueille dans ses locaux : l'Espace Ville Patrimoine géré par la ville de Roubaix dans le cadre du label Ville d'art et d'histoire, L'Espace Croisé, centre d'art contemporain.

Le projet de la Condition publique s'inscrit dans une politique de requalification urbaine, initiée par la ville de Roubaix à partir des années 1990 par l'aménagement de pôles culturels répartis sur le territoire urbain (Archives nationales du monde du travail, musée d'art et d'industrie La Piscine, centre chorégraphique national Roubaix-Nord-Pas-de-

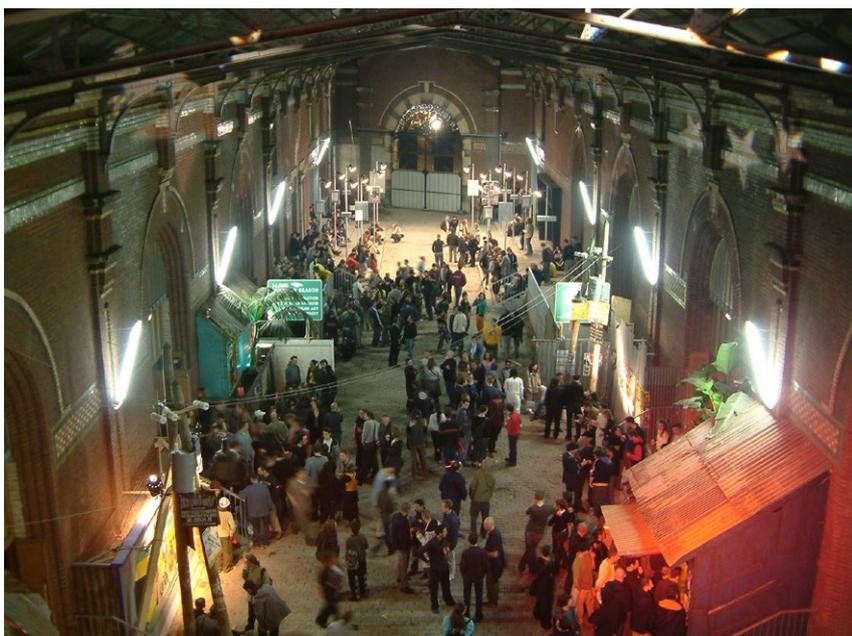
Calais, « quartier des modes », par exemple). L'établissement est situé dans le quartier du Pile, un des quartiers les plus défavorisés et pauvres de Roubaix et de France, qui était dépourvu d'équipement culturel. Ce quartier bénéficie, depuis de nombreuses années, d'actions de la politique de la ville. De par sa position, la Condition publique fait la jonction entre le quartier du Pile et le centre-ville de Roubaix. Une des fonctions premières de cet équipement est de rayonner sur le quartier avoisinant (voire les quartiers avoisinants avec également les Trois Ponts, Sainte-Élisabeth et Potonnerie), tout en

étant un lieu ouvert aux habitants, dans une conception élargie des pratiques culturelles. Dans l'idéal, la Condition publique doit tout à la fois accueillir les pratiques et activités culturelles et créatives des habitants, et permettre au public (y compris les habitants du quartier) d'accéder à une offre diverse et de qualité.



Les toits végétalisés (© Edouard Lionet - La Condition publique)

Par ailleurs, le projet prévoit que l'équipement joue un rôle de catalyseur d'une nouvelle aire de centralité dans Roubaix avec, par exemple, l'attraction de nouvelles populations contribuant à la diversité démographique, l'ouverture de gîtes urbains et de logements d'artistes.



La Rue couverte, la nuit (© La Condition publique)

12.2. Relation du public au dispositif

Selon le projet initial : « la Condition publique vise à créer, dans une ancienne friche industrielle au cœur des quartiers populaires de la ville, un vaste lieu à la fois de proximité et international consacré à une fabrique des arts vivants dédiée à la création contemporaine prenant en compte toutes les cultures de la ville »⁷⁷.

La reconnaissance de la Condition publique comme « nouveau territoire de l'art », sa qualification en Maison Folie dès son ouverture, rejoignent le même objectif. Selon le cahier des charges de Lille 2004, une Maison Folie doit disposer, aux côtés des salles spécifiquement dédiées aux pratiques artistiques, d'espaces disponibles pour les habitants et associations locales, et se doit d'être un lieu ouvert et facile d'accès tant sur le plan physique que symbolique. Le label de « fabrique culturelle métropolitaine », mis en œuvre à partir de 2010, illustre aussi l'importance de la participation du public : l'idée de « fabrique » renvoie à un processus interactif et participatif associant les publics et populations. Comme le rappelle le bilan 2012 de l'établissement : « la Condition publique est une manufacture culturelle, c'est-à-dire un lieu de fabrique au service des artistes et de la création artistique, de la production à la diffusion, en lien étroit avec les habitants du territoire »⁷⁸.

Cette conception de la participation du public a été incarnée dès le « chantier participatif » de la Condition publique en 2003-2004, porté par le premier directeur Manu Barron, avec la mise en place d'une « baraque en bois » comme lieu de rencontre entre les habitants, les artistes, les ouvriers et les concepteurs du projet ; comme lieu de préfiguration du projet où les visiteurs pouvaient partager leurs idées et attentes sur le projet. La baraque était tout à la fois le bureau de l'architecte, la cantine des travailleurs du chantier et un espace de concerts, de débats et de conférences. Cette dynamique a perduré lors de l'année 2004 avec, par exemple, des personnes qui ont campé pendant près d'un mois suite à l'inauguration du lieu au cours de

laquelle Manu Chao a donné un concert (il a d'ailleurs été associé de près au démarrage du projet dans son ensemble). Un acteur parle de « période bénie » de la Condition publique pour ces années 2003 et 2004.

Le lien de la Condition publique avec « l'écosystème culturel large »⁷⁹ dans lequel elle s'inscrit est toujours au cœur du projet de l'équipe actuelle, dirigée par Anne-Isabelle Vignaud, qui s'articule autour des axes suivants :

- le spectaculaire et la poésie comme orientations esthétiques majeures ;
- la relation de l'équipement avec son (ses) territoire(s) et avec les habitants et acteurs de ce(s) territoire(s), à travers notamment un réseau de collaboration avec près de 70 partenaires sociaux et culturels de la région ;
- le fait que le processus – culturel, artistique, créatif – soit aussi important que l'événement finalisé ;
- le dialogue constant avec l'architecture du lieu ;
- le soutien à la création contemporaine avec une politique de commande.

Dans l'équipe actuelle (22 salariés permanents), il existe un poste de chargé de développement, ainsi que deux postes dédiés à l'action culturelle (une responsable et une chargée de mission), ce qui fait 3 postes qui peuvent plus spécifiquement être consacrés aux dispositifs d'accès des publics.

Parmi les nombreux dispositifs de participation qui ont été mis en place pour créer du lien entre le(s) public(s), les habitants du quartier et l'équipement et ses propositions, on peut citer :

77 Mission de préfiguration « La Condition publique - Manufacture artistique du Pile », document de présentation du projet, 2002, ville de Roubaix.

78 EPCC La Condition publique, bilan 2012.

79 Cf. le programme de la Condition publique : <http://www.laconditionpublique.com/pdf/2014/09/plaquette-complete.pdf>

- l'organisation des *Bals des beaux dimanches* dans les premières années d'existence, à la manière des bals populaires traditionnels dans l'histoire de la région ;
 - l'accueil de l'Université populaire et citoyenne de Roubaix⁸⁰, dans les premières années d'existence également ;
 - la création, en 2005, de l'émission radiophonique *Les Z'entonnoirs*, animée par des patients des centres médico-psychologiques de Roubaix et enregistrée à la Condition publique (dispositif inspiré de *la Colifata*, une émission argentine animée depuis 15 ans par les patients de l'hôpital Borda de Buenos Aires) ;
 - le festival *Pile au rendez-vous*, annuel depuis 2008, avec une programmation construite de manière participative par lancement d'un appel à projets auprès de la maison des associations de Roubaix, ce qui donne lieu à de nombreuses activités portées par des structures associatives de proximité, des écoles, des centres de loisir, ainsi que la participation de nombreux bénévoles. En 2014, la compagnie régionale de Christophe Piret a, par exemple, installé son *Camping complet* dans le quartier du Pile et avec la collaboration de ses habitants qui ont été invités à présenter leurs récits de vie lors de balades spectaculaires dans le camping ;
 - les interventions, parfois sous le mode du porte-à-porte, des Saprophytes, collectif lillois invité régulièrement depuis 2010 pour animer des activités impliquant le public, en particulier les habitants du quartier : ateliers créatifs de cuisine ou jardinage, projets « agri-culturels » avec, en 2010, la mise en place d'une champignonnière géante (9000 participants et spectateurs), co-construction avec les spectateurs de mobilier recyclé, et d'une Unité mobile de loisirs urbains (UMLU) en 2013, échanges de graines contre poèmes, etc. ;
 - l'exposition *Un visage, des visages* (2012), constituée d'installations multimédias issues d'une résidence d'artistes dans les quartiers du Pile et des Trois Ponts pour illustrer la diversité des visages et des regards de ces territoires, dans la veine des travaux du plasticien JR⁸¹ ;
 - l'organisation de *Pauses sensibles* où les enfants, qui bénéficient de soutien scolaire dans les centres sociaux, sont invités à rencontrer un artiste et à échanger ; un dispositif qui se retrouve de manière plus générale dans les projets que peuvent développer les artistes invités ou en résidence auprès des écoles, des centres sociaux ou d'insertion ;
 - l'accueil, chaque année, de la Braderie de l'Art⁸², événement créé en 1991 et qui attire chaque année près de 15 000 personnes, où des designers, graffeurs, illustrateurs, sculpteurs et autres « bidouilleurs » créent en public à partir d'objets et matériaux de récupération et vendent leurs pièces ; ou plus récemment le *Roubaix Vintage Weekender*, festival dédié à la culture Vintage (musique, mode, art) et coproduit avec le DJ Healer Selecta (16 500 participants en 2014) ;
 - les *Week-ends Conditions Extrêmes*, qui mobilisent 2 000 spectateurs par édition sur un axe sport et culture avec des propositions d'ateliers de pratique, spectacles, performances et promenades architecturales ;
 - la participation au festival de cirque Les Toiles dans la Ville organisé, depuis 2011, par Le Prato, pôle national des arts du cirque, et qui met en œuvre des espaces ouverts et participatifs. À cette occasion, la place Carnot dans le Pile a été investie avec possibilité de dormir dans une caravane, yourte aux contes, chapiteau pédagogique pour atelier de cirque, etc. ;
 - la possibilité d'adhérer à la carte Condition publique pour 1 euro par an, pour bénéficier du tarif réduit sur les spectacles de l'équipement et de plusieurs partenaires, obtenir une information privilégiée, un accès à des performances collectives, ateliers, rencontres avec les artistes, des goodies et des invitations ponctuelles.
- En 2014, l'équipement a fêté ses dix ans d'existence avec plusieurs manifestations⁸³ :
- *Sheep is more* a célébré l'histoire et la fonction originelle de la Condition publique, avec accueil d'un troupeau de moutons de l'association Clinamen, collectif d'agriculture urbaine venu de Saint-Denis, et mise en place d'une « grande transhumance » à travers les rues de Roubaix ;
 - Deux expositions : *L'Imprimante 3D à Moutons* par le collectif des Saprophytes, *Le Retour des dessiccateurs*, créations autour d'un instrument historique de la Condition publique servant à mesurer le taux d'humidité des laines ;
 - Deux journées d'échanges et d'études sur une décennie de manufacture culturelle à Roubaix.

80 L'Université populaire et citoyenne est une association loi 1901, fondée en 2004 par des militants engagés dans des actions d'éducation populaire sur la ville de Roubaix. Elle s'est donnée pour objet d'organiser des croisements de savoirs entre citoyens sur les questions d'intérêt général (<http://upc-roubaix.org>).

81 <http://www.jr-art.net/fr>

82 <http://www.labraderiedelart.com>

83 Cf. le programme de la Condition publique : <http://www.laconditionpublique.com/pdf/2014/09/plaquette-complete.pdf>

12.3. Évaluation du projet

Dix ans après son ouverture, au regard des activités développées et des opinions exprimées par les différents acteurs rencontrés, on ne peut que souligner le potentiel spatial et créatif de cet équipement, souvent mis en valeur par les programmations successives, ainsi que les résultats parfois inégaux dans la mise en œuvre de « l'écosystème culturel » de la Condition publique.

Sur le plan de l'aménagement urbain, le projet initial d'ouverture vers le quartier du Pile, en particulier depuis l'arrière du bâtiment – avec, par exemple, des propositions d'aménagements, notamment d'un espace vert, ou encore la construction d'une halte-garderie voire d'une maternelle – a été réduit, comme « mis en veilleuse », dès 2005, de sorte que cet équipement peut parfois apparaître comme un marqueur spatial de la limite entre le quartier et le centre-ville : un « grand bâtiment qui fait frontière », qui « tourne le dos au quartier ». Cela s'explique en partie par des changements dans les programmes nationaux de la politique de la ville qui ont écarté des possibilités budgétaires pour développer le projet, mais certains acteurs évoquent aussi un manque de volonté et de conviction des élus locaux dont le soutien est pourtant indispensable pour mener à bien ce type de planification. La mise en œuvre du programme Louvre-Lens à partir de 2005-2006 a aussi amoindri les marges de manœuvre dans les financements culturels à l'échelle régionale, au détriment des autres équipements, dont la Condition publique.

Une problématique d'accès physique à la Condition publique perdure : l'équipement est situé loin du métro et n'a pas été doté d'un parking spécifique. Par exemple, le projet proposé par Didier Fusillier⁸⁴ de construire un téléphérique d'œufs stylisés, partant du métro pour accéder directement sur les toits du bâtiment, qui aurait pu contribuer à souligner l'originalité et la créativité du lieu, n'a pas vu le jour. Les contraintes de budget que fait peser le Grand Stade Pierre Mauroy, récemment construit, sur la politique des équipements métropolitains, risquent encore de bloquer longtemps l'aménagement des abords et de l'accès à la Condition publique. Or, certains riverains – ou les spectateurs et utilisateurs mêmes de la structure – peuvent se plaindre des problèmes causés par la circulation automobile les soirs de spectacle ou des problèmes pour se garer. Alors que la Condition publique dispose d'une des meilleures salles de spectacles de la métropole, celle-ci peut paraître sous-utilisée en raison notamment, mais pas uniquement, des limites à l'accessibilité géographique du lieu.

La ville a par ailleurs autorisé la construction, en mitoyenneté de l'équipement, d'une mosquée, justement du côté du quartier du Pile, ce qui pour certains acteurs comporte un risque de consacrer un peu plus la frontière entre la Condition publique et le quartier. D'autres sont également sceptiques sur le mélange entre culturel et culturel au sein d'un même ensemble architectural. Cependant, d'autres acteurs considèrent que cela peut ouvrir des perspectives stimulantes en termes de diversité d'accès et de relations de proximité, dont pourrait bénéficier la Condition publique.

Enfin, de manière générale, il apparaît que l'ouverture de la Condition publique n'a pas eu l'effet de levier escompté sur l'aménagement et le développement urbain du quartier environnant : nombre limité d'opérations de réhabilitation hormis la requalification de la place Faidherbe adjacente au bâtiment, pas de changement profond non plus dans le profil démographique et résidentiel du quartier.

Sur le plan de la programmation et des activités proposées, la participation des habitants du quartier environnant semble être un des défis majeurs – et un des plus stimulants – dans la feuille de route de cet équipement.

Alors qu'on pouvait constater une fréquentation importante dès la première année d'ouverture, un sondage réalisé en interne en 2005 montrait que seulement 15 % des visiteurs étaient originaires de Roubaix, parmi lesquels une minorité venait de l'environnement immédiat (Colomb, 2011 : 91). Une autre étude de fréquentation, citée par un acteur lors d'un entretien, souligne un profil de public composé principalement de jeunes diplômés. Des habitants du quartier ont aussi organisé une pétition en 2007-2008 à cause des problèmes de bruit tard le soir. Mais cette tension a permis en quelque sorte de créer du lien entre l'équipement et les habitants car elle a été à l'origine de l'organisation du festival Pile au rendez-vous. De plus, la direction actuelle fait état d'une fréquentation de 60 000 personnes par an, et souligne la participation des populations environnantes à plusieurs manifestations, quand il ne s'agit pas de les associer directement à la co-construction de dispositifs.

Certains acteurs pensent que les activités menées à la Condition publique devraient se centrer sur l'animation plutôt que de privilégier la fonction et la dimension artistiques du lieu. Alors que l'adjoint à la culture de la ville de Roubaix précise que la Condition publique n'a vocation à être ni une scène nationale, ni un centre d'art, la directrice rappelle que l'exigence artistique doit rester un des critères phares de la programmation, allée à la relation de proximité. En témoigne la qualité de la programmation en danse qui s'inscrit dans le Pole Danse Roubaisien et associe de nombreux jeunes dont c'est un moyen d'expression privilégié. D'autres éléments viennent questionner le lien entre l'équipement et son environnement : manque d'ouverture du café-restaurant, entrée dans le bâtiment parfois contrôlée en raison de

84 Directeur artistique de Lille 2004 puis coordinateur général de Lille 3000, événement chargé de faire perdurer la dynamique culturelle initiée par la capitale culturelle européenne : <http://www.lille3000.eu>

problèmes de trafic de stupéfiants dans le voisinage, ouverture non permanente de l'accès par la Rue couverte par exemple. Ces derniers éléments peuvent donner à la Condition publique un aspect de « forteresse » alors même que, pour la directrice, cette « forteresse symbole de la puissance industrielle nordiste a aujourd'hui vocation à être ouverte à tous ». Cela pose aussi la question plus large de savoir si un équipement culturel a vocation – ou tout simplement a la capacité – de régler à lui seul les problèmes socio-économiques de son environnement urbain.

Par ailleurs, les dispositifs « classiques » de médiation (visites commentées, rencontres avec les artistes, ateliers, conférences, etc.) sont en général conçus pour le public des manifestations, dans lesquels on ne trouve pas toujours une majorité d'habitants des quartiers environnants. Cependant, des projets d'animation ou de médiation culturelle, d'ateliers ou autres types d'activités (prêts de lieux pour des répétitions par exemple) ont vu le jour en collaboration avec des structures relais au sein du quartier (centres sociaux, commerçants, écoles, etc.), parfois même à la demande de groupes d'habitants. De plus, un certain « effet mémoire », doublé d'un « effet voisinage », commence à se faire ressentir : depuis quelques années, la Condition publique est sollicitée par des habitants qui ont déjà eu une expérience avec le lieu avant qu'il ne devienne un centre culturel : écoles, centres sociaux, foyers, etc.

Le lien entre l'équipement et son quartier, la participation des populations environnantes, prennent une dimension tout à fait spécifique dans le cas de la Condition publique. Si c'est un défi permanent – lié à la nature même des ambitions placées dans cet équipement –, c'est aussi ce qui fait la raison d'être du projet, et les équipes successives ont toujours tâché de construire et de réenchanter la relation de proximité entre les habitants, l'espace public et les créateurs. Ainsi, la Condition publique, de par sa situation, son histoire et les attentes qu'elle suscite, remet en perspective permanente les dispositifs d'accès à la culture, de valorisation de la diversité et d'innovation sociale.

- Gilman Julian, « Roubaix : 10 ans après sa naissance, la Condition publique a-t-elle encore sa place ? », *La Voix du Nord*, 6 octobre 2014.
- Grégoris Marie-Thérèse, « Quelle place pour la Condition publique dans le quartier du Pile ? », in Liefooghe Christine, Mons Dominique, Paris Didier (dir.), *Vivre ensemble dans l'espace métropolitain. Nouveaux liens, nouveaux lieux, nouveaux territoires*, Axe 1 : *Créativité, économie et société de la connaissance*, Plateforme d'Observation des Projets et Stratégies urbaines (POPSU 2), à paraître.
- Guinand Sandra, 2008, « Patrimonialisation dans les projets de régénération : entre intégration et rejet. Les cas des villes de Roubaix et d'Ain Sefra », Actes en ligne du colloque *Penser la ville*, Khenchela (Algérie), 25-26 octobre 2008, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/VILLE/fr>
- Site Internet <http://www.laconditionpublique.com>

Entretiens réalisés avec :

- Jean-François Boudailliez, adjoint à la culture du maire de Roubaix (16 décembre 2013)
- Michel David, ancien directeur général adjoint des services de la ville de Roubaix (26 novembre 2013)
- Annette Groux, professeure à l'Université Lille 1 et ex-directrice de l'aménagement et du renouvellement urbain à la communauté urbaine de Lille Métropole (6 novembre 2013)
- Anne-Isabelle Vignaud, directrice de la Condition publique (24 novembre 2014)

Sources :

- Colomb Claire, 2011, « Culture in the city, culture for the city? The political construction of the trickle-down in cultural regeneration strategies in Roubaix, France », in *Town Planning Review*, 82 (1), p.77-98.

13. La bibliothèque à l'âge de l'industrie des loisirs : l'exemple des Idea Stores (Londres, Grande-Bretagne)

Charles Ambrosino

Maitre de conférences à l'Université Pierre-Mendès-France, PACTE-IUG Grenoble

À l'origine des Idea Stores de l'est londonien trône un constat national : les bibliothèques traditionnelles paraissent obsolètes et souffrent d'une désertification massive qui, à moyen terme, les condamne à disparaître⁸⁵. Faible taux d'emprunt, situation géographique marginale, inadéquation des services aux besoins des usagers, ancrage culturel et social au sein des communautés locales mitigé ; bref un bilan sans nuance formulé à l'égard du modèle des *Libraries* héritées de l'ère victorienne qui invite à imaginer un nouveau mode d'accès au savoir à la fois plus inclusif, participatif et ouvert sur son environnement.

C'est dans ce contexte qu'en 1999, suite à une vaste enquête auprès du public⁸⁶ doublée d'une étude de marché indépendante, le *borough*⁸⁷ londonien de Tower Hamlets imagine un nouveau type d'établissement culturel couplant les services d'une bibliothèque et d'un centre éducatif au

sein d'un édifice attrayant organisé à la manière des grandes chaînes de librairie (House of Commons Culture, Media and Sport Committee, 2005 : 17-18). Ainsi, « bien que le livre reste au centre de l'offre de ces établissements, il apparaît dès le début essentiel aux yeux des initiateurs du projet de se débarrasser du terme jugé désuet de bibliothèque au profit d'un label plus vendeur, une véritable marque : le "magasin d'idées" ou *Idea Store* » (Beudon, 2009 : 61-75). Le premier *Idea Store* ouvre à Bow en mai 2002, le deuxième à Poplar en juillet 2004, le bâtiment mère à Whitechapel – et certainement le plus iconique de tous – est inauguré en septembre 2005, celui de Canary Wharf en mars 2006 et enfin, le dernier en date, l'*Idea Store* de Watney Market, fut inauguré en mai 2013. À terme, ce sont 7 établissements nouveaux qui se substitueront à l'ancien réseau de bibliothèques (ceux de Bethnal Green et d'Isle of Dogs étant actuellement en projet)⁸⁸.

Ce nouveau modèle d'équipement vise à la fois à moderniser les services et l'image des bibliothèques, à assurer la promotion de la formation tout au long de la vie et à mettre en œuvre concrètement l'idée de *street corner university* (« l'université du coin de la rue », variante d'une conception en vogue de la bibliothèque comme université populaire) (Beudon, 2009).

13.1. Description du projet

Regroupant un peu plus de 250 000 habitants, Tower Hamlets présente une réalité sociale contrastée : connu pour être le prestigieux lieu d'implantation du second cœur financier de Londres (autour du quartier d'affaires de Canary Wharf), le *borough* concentre également de nombreux quartiers populaires regroupant des communautés blanches et immigrées, principalement originaires du Bangladesh, de Chine, du Vietnam, d'Afrique et des Caraïbes. Frappés par des taux de chômage et d'illettrisme très élevés, ces quartiers souffrent d'un déficit patent d'équipements publics. C'est pourquoi les missions dévolues aux *Idea Stores* débordent du simple cadre de l'action culturelle pour mieux embrasser de véritables problématiques territoriales : requalification urbaine et changement d'image, renforcement de la cohésion sociale, politique d'éducation et d'aide à l'emploi, etc.

85 Outre l'érosion du taux de fréquentation, « *Framework for the Future* », le programme du ministère de la Culture de 2003 qui définit la politique générale de lecture publique en Grande Bretagne souligne la très forte fragmentation du réseau national, le manque de coordination et de standards communs qui gêne la coopération, le caractère démodé, intimidant ou délabré des bâtiments, l'absence de renouvellement des générations chez les professionnels et le caractère parfois inadapté des fonds (Cf. Servet, 2009 : 14-18 - <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/21206-les-bibliotheques-troisieme-lieu.pdf>).

86 Face au déclin de ses bibliothèques, le *borough* de Tower Hamlets commande, en 1998, la plus vaste enquête de service public jamais menée au Royaume-Uni afin de recenser avec précision ses besoins. L'investissement financier est considérable (20 millions de livres) à l'instar de l'échantillon mobilisé (1 personne sur 10 est consultée à l'échelle du *borough*). Les résultats sont édifiants : bien qu'une majorité des personnes interrogées voit dans la bibliothèque une institution importante, de nombreux non-usagers considèrent ses services dépassés, peu modernes voire médiocres. De même, si les enquêtés réclament un fonds de qualité (consistant mais aussi varié en supports : livres, certes, mais également vidéos, musiques, etc.), ils accordent beaucoup d'importance à l'animation culturelle et à une diversité de services au sein de la bibliothèque comme la formation, l'accès à Internet, la présence d'un café ou d'une crèche, ainsi qu'à l'ambiance. Par ailleurs l'accessibilité (à proximité voire au cœur des rues commerçantes), l'ouverture 7 jours sur 7, l'attention centrée sur les attentes des usagers et la mise en place d'espaces neutres et amènes figurent parmi les principaux facteurs identifiés susceptibles d'attirer résidents locaux, non-usagers et « apprenants » réticents (Cf. Servet, 2009 : 14-18).

87 Le Grand Londres est constitué de 32 *boroughs*, subdivisions administratives chargées notamment des questions d'éducation et des services sociaux.

88 <http://www.ideastore.co.uk/>

Les Idea Stores articulent bibliothèque, centre d'éducation et lieu de formation pour adultes. Outre le croisement et la fidélisation des publics, la mutualisation de l'ensemble des compétences, services et équipements en un lieu unique permet d'améliorer la communication entre les divers types d'apprentissage, formels ou informels, qualifiants ou pas, récréatifs ou studieux, qui ont lieu d'ordinaire dans des sites éloignés, distants sur les plans physique et institutionnel. Cette hybridation invite à dépasser la compétition entre les services publics tout en limitant les dépenses inutiles, et assure auprès des personnes souhaitant étudier et/ou se former une plus grande lisibilité de l'offre de service (Beudon, 2009). L'*Idea Store* se présente volontiers telle une *living room library*, c'est-à-dire un lieu familial où l'on se sent comme chez soi et dans lequel l'on peut se rendre quotidiennement selon ses desiderata (Microtokyo, 2001). De fait, les services proposés sont très diversifiés. Pour ce qui est de la bibliothèque, on retrouve un service de prêt, une section jeunesse, un service de référence et d'information, un service d'archives et d'études patrimoniales. Concernant l'éducation des adultes, les Idea Stores proposent des salles de classe et des espaces de travail, de nombreux ateliers, des cours, des points d'information sur l'emploi et l'orientation professionnelle, des terminaux Internet et des dispositifs d'autoformation ou de formation à distance. Le *Lifelong Learning Service* (formation continue) propose également des cours d'alphabétisation ainsi que des cours de remise à niveau. Les jeunes peuvent bénéficier de soutien scolaire et de services de sensibilisation divers (emploi, culture, civisme). Jeunes et moins jeunes ont accès gratuitement à Internet et, moyennant une participation modeste, à des cours de pratiques artistiques et d'artisanat.

Le principal enjeu consistant à éliminer les barrières à l'apprentissage, ce ne sont pas les collections qui priment, mais bel et bien les publics et leurs modes de vie. Organisés en réseaux, les Idea Stores (il y a actuellement cinq sites et un bus mobile) proposent une bibliothèque de prêt automatique dont les collections sont adaptées aux populations : Tower Hamlets abritant une forte communauté musulmane, beaucoup de documents ont trait aux cultures arabo-musulmanes, sans pourtant s'y limiter (Microtokyo, 2001). Ainsi que le souligne le directeur général des Idea Stores, Sergio Dogliani :

« Nous devons prendre en compte les besoins des communautés nouvelles. Tower Hamlets abrite une très importante communauté musulmane, et nous devons donc créer un lieu où les nouveaux utilisateurs se sentent en sécurité, un lieu neutre et en même temps stimulant pour tous, une sorte de plate-forme communautaire. » (Dogliani, 2008)

La gamme des services ne s'arrête pas là : conçus comme lieux de sociabilité à l'échelle de leur quartier d'implantation, les Idea Stores proposent des activités séduisantes à forte connotation sociale (crèche, cafés, réunions de clubs et d'associations, point d'information sur la santé) ou résolument tournées vers les loisirs (performances artistiques, projections vidéo, expositions et concerts, compétitions de jeux informatiques, séances de yoga ou de *speed dating*, cours de gym, de cuisine, de danse ou de poterie). Ce dernier point est important : l'enquête de publics conduite entre 1998 et 1999 a bien montré que les bibliothèques contemporaines sont soumises à la concurrence des industries du temps libre. Précisément, à l'instar des centres commerciaux – regroupant boutiques, services et loisirs – les Idea Stores se démarquent des autres bibliothèques par leur atmosphère accueillante, la large amplitude de leurs horaires d'ouverture et leur grande accessibilité :

« Les gens n'ont généralement pas envie de se déplacer exclusivement pour aller à la bibliothèque, même si elle est très proche. Si nous voulons faire de la formation continue un élément de la vie quotidienne de tout un chacun, il faut se battre pour obtenir un peu de leur temps et de leur attention [...] Les Idea Stores ont été conçus pour maximiser leur utilisation. C'est un programme agressif qui vise à concurrencer les nombreux passe-temps extrêmement attractifs dont regorge notre monde moderne. » (Tower Hamlets Borough Council, 2002, *A library and lifelong Learning strategy for Tower Hamlets*, cité par Beudon, 2009).



Figure 1 : Façade principale de l'Idea Store de Whitechapel : entre transparence et intimité (Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Idea_store_2.jpg)

C'est également à travers leur architecture que les Idea Stores se singularisent (cf. figure 1). Dans une interview donnée en 2006, David Adjaye, architecte ayant conçu les Idea Stores de Whitechapel et de Poplar, condamne – tout en filant la métaphore commerciale – la médiocre qualité architecturale et plus généralement le design des librairies traditionnelles :

« La qualité est tombée si bas que même un Tesco [enseigne de supermarché très répandue en Grande Bretagne] paraît mieux loti. Je me suis inspiré de l'architecture des commerces. Une bibliothèque se doit d'être aussi bien organisée qu'un centre commercial. Elle devrait afficher les mêmes standards et sembler tout aussi contemporaine. »⁸⁹



Figure 2 : Insertion urbaine de l'Idea Store de Whitechapel : un événement architectural implanté à l'alignement de la rue dont la volumétrie demeure respectueuse des gabarits environnants

(Wikimedia Commons,

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Idea_store_1.jpg)

Situé à proximité de rues commerçantes et passantes, d'un marché et d'un arrêt de métro, le bâtiment de Whitechapel, bien inséré dans son tissu urbain, présente une architecture vouée à la rencontre ainsi qu'à la communication (cf. figures 2 et 3) :

« Afin de favoriser la circulation d'un service à l'autre, le bâtiment joue sur la transparence à tous les niveaux. Depuis la rue, c'est un cube de verre qui semble accueillant, et l'on peut, depuis l'extérieur des salles, depuis le café ou la salle de lecture, observer les cours qui se donnent derrière des cloisons vitrées, ce qui contribue à rendre moins intimidant et énigmatique leur contenu aux yeux des personnes n'en ayant jamais suivi. » (Beudon, 2009 : 6).

Par ailleurs, David Adjaye s'est efforcé de concevoir des espaces conviviaux et appropriables aisément (cf. figure 3). Dénués de compartimentations strictes, les espaces communiquent de façon fluide et s'organisent en zones modulables. Ainsi que l'énonce l'architecte à l'occasion d'une interview donnée à *Chronique ONU* en juin 2006 :

« Dans les Idea Stores, les salles sont conçues de manière à pouvoir être modifiées. Il est intéressant de voir que la communauté a compris qu'elle pouvait les utiliser comme des couloirs modulables ou des lieux d'accueil informels. Rien n'est fixé, on peut reconfigurer librement l'espace. Les seules choses fixes sont à l'extérieur du bâtiment. »⁹⁰

89 « The quality has fallen so far behind that even a Tesco looked nicer. I used retail as a benchmark. The library had to be as easy to navigate as a shopping centre. It had to be contemporary and equivalent to a retailer in standards. » (<http://www.designweek.co.uk/news/a-quiet-revolution/1126384.article>).

90 <http://www.un.org/french/pubs/chronique/2006/numero2/0206p44.htm>.

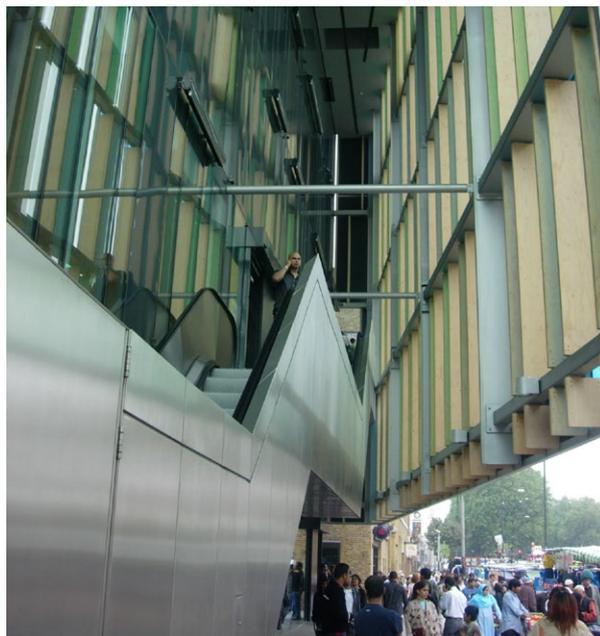


Figure 3 : Avec son escalator, l'entrée de l'Idea Store de Whitechapel reprend la grammaire du centre commercial tout en soignant le rapport à la rue : la façade en verre légèrement en saillie crée une canopée abritant passants et forains

(Wikimedia Commons,

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Idea_store_4.jpg)

Le peu de hiérarchie qu'affiche l'architecture s'accompagne d'un état d'esprit marqué par la tolérance envers certaines pratiques généralement proscrites dans une bibliothèque : il est notamment permis aux usagers de manger dans les salles de lecture ou d'utiliser son téléphone portable.

13.2. Évaluation du projet

Au milieu des années 2000, lorsque les premiers Idea Stores apparaissent, le débat sur le futur des bibliothèques fait rage outre-Manche. Deux visions s'opposent : d'un côté, les partisans d'une certaine tradition plaident pour une meilleure qualité des collections et une offre en livres enrichie, fustigeant les artisans d'une marchandisation des bibliothèques ; de l'autre, les champions de la modernisation n'ont de cesse de promouvoir le bibliothécaire en tant que médiateur, lui refusant son statut de gardien du savoir et, partant, soulignent le rôle éminemment social de ces « troisièmes lieux » dont l'avènement paraît inévitable pour ne pas dire salutaire.

Depuis, dès lors qu'il est question d'exemplarité en matière de bibliothèque contemporaine, les nouveaux équipements de Tower Hamlets tiennent bonne figure. Nombreuses sont les publications, qu'elles soient académiques, professionnelles ou grand public, qui vantent les mérites de ces temples du savoir d'un genre nouveau. Suivant le concept des *Belevenisbibliotheek* (bibliothèques de l'expérience) néerlandaises, les Idea Stores participent aux côtés des *Discovery Centers* implantés dans

le sud de l'Angleterre, au renouvellement des services publics culturels britanniques. Ce qui n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes et d'interrogations :

« Ces nouvelles structures ont complètement revisité le modèle traditionnel de la bibliothèque et cherchent à s'inscrire dans la compétition avec l'industrie de loisirs et des produits culturels, à l'heure où les individus sont confrontés à une offre croissante. Elles travaillent leur pouvoir de séduction et n'hésitent pas à emprunter des stratégies marketing propres à l'univers marchand. Leur architecture (larges surfaces vitrées, présence ponctuelle d'escaliers roulants, écrans, etc.) s'inspire des centres commerciaux. Les Idea Stores – dont les rayures bleues et vertes imprimées sur les façades de verre agissent comme un logo – sont, quant à eux, la première chaîne de bibliothèques au monde. À l'instar des chaînes de librairies anglo-saxonnes ou de Starbucks, la bibliothèque propose une autre image de marque et joue sur les valeurs de convivialité, de communauté, de lien social. Les bibliothèques troisième lieu investissent, tout comme les magasins, l'âge de l'expérience : on ne cherche plus à imposer un produit, mais à comprendre comment le client fonctionne et à lui proposer un style de vie, une ambiance spécifique. [...] Il s'agit avant tout d'amener l'utilisateur à la culture par des voies variées, attrayantes et novatrices, de lui présenter une expérience qui fait sens pour lui, à un niveau émotionnel et intellectuel. [...] On reproche souvent à ces bibliothèques polymorphes de vendre un peu leur âme et d'oublier leur mission première – la diffusion du livre – à vouloir assumer trop de rôles et de missions. On s'interroge sur la légitimité de ces établissements et on pointe du doigt un consumérisme culturel. Mais on oublie trop souvent que ces établissements sont davantage fondés sur les besoins des usagers et qu'en leur sein la démocratisation culturelle a réellement lieu, ce dont attestent leurs taux de fréquentation record. [...] Ces établissements hybrides s'entendent comme des lieux de vie, proposent de nouvelles approches de la culture, testent de nouvelles formules (offre novatrice, colocation d'équipements culturels et/ou de services, etc.), et dépassent le périmètre traditionnellement imparti à la bibliothèque. Ils se muent en centres de culture et d'information communautaires. [...] Le modèle des bibliothèques troisième lieu propose [...] un horizon de possibilités élargi, où missions sociales et culturelles se conjuguent plus étroitement. » (Servet, 2010)

Au demeurant, dès l'ouverture du premier Idea Store, la fréquentation est multipliée par trois et l'augmentation des prêts bondit de 35 %⁹¹. Seulement, si la lecture demeure

centrale⁹², son usage à des fins éducatives peine à concurrencer des pratiques tournées majoritairement vers la distraction :

« En dépit de leurs qualités, les Idea Stores ne sont pas des "machines à apprendre" idéales, elles se heurtent aux tensions peut-être insolubles liées à l'idée d'éducation en bibliothèque. En premier lieu, le primat de l'approche éducative s'intègre dans une perspective générale de services, au détriment relatif des collections. Conséquence logique de cet investissement moindre dans le livre, mais aussi de l'organisation et de la conception de l'espace, l'institution favorise les formes d'apprentissage qui ont lieu dans les salles de classe, au détriment de l'étude individuelle. Les espaces collectifs ne sont pas des lieux d'étude mais de sociabilité ou de loisirs (selon le modèle du café, du forum ou de la librairie). Enfin, étant donné les finalités qui sont les leurs, on peut considérer les Idea Stores comme des instruments de capture et de canalisation de démarches d'apprentissage désintéressées en direction de formations ayant un impact social ou économique plus manifeste. Entre les formations à visée professionnelle et les pratiques purement récréatives, il n'y a pas de moyen terme. L'idée d'un rapport désintéressé au savoir, de la connaissance comme expérience personnelle ou comme moyen d'émancipation est relativement peu mise en avant. Les disciplines scolaires ou universitaires traditionnelles (lettres, sciences humaines, sociales ou politiques, sciences dures) ne figurent pas dans l'offre de formation. » (Beudon, 2009 : 75).

En définitive, le tournant opéré par le service des bibliothèques de Tower Hamlets témoigne de cette tension qui traverse nombre d'équipements culturels à la fois soucieux de se rapprocher des territoires et communautés pour lesquels ils œuvrent et d'envisager de manière plus globale leur rôle social, économique et urbain. Plus que des espaces où l'on stocke le savoir, les Idea Stores tentent d'en organiser la transmission. C'est pourquoi ces établissements misent tant sur le fond que sur la forme : l'apprentissage devient une expérience d'autant plus ludique qu'elle se produit au sein d'une plateforme à la fois neutre, attrayante et accueillante, miroir d'une société où éducation se conjugue avec récréation. S'il subsiste des interrogations quant à l'opportunité d'une telle « marchandisation » du savoir, l'initiative londonienne n'en demeure pas moins pionnière, innovante et, très certainement, prometteuse.

91 Tower Hamlets se fixait pour objectif en 1998 de doubler la fréquentation des bibliothèques en atteignant 2 millions de visites par an, et de doubler le nombre de personnes en formation continue. Ce sont des objectifs largement atteints voire dépassés aujourd'hui, comme en témoignent les statistiques qu'arborent l'*Idea Store Strategy Review* de 2009. Cf. <http://www.ideastore.co.uk/assets/documents/IdeaStoreStrategyAppx1CAB290709%281%29.pdf>

92 De fait, elle occupe une place importante dans les pratiques des usagers, à peu près équivalente à l'usage d'internet : 32 % d'entre eux déclarent venir pour emprunter des livres, 34 % pour consulter Internet.

Sources :

- Beudon Nicolas, 2009, *Apprendre et se former dans les bibliothèques. La mission éducative des bibliothèques municipales*, Mémoire d'étude, Enssib, cf. <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/2040-apprendre-et-se-former-dans-les-bibliotheques.pdf>
- Dogliani Sergio, 2008, « Les Idea Stores », in *Bulletin des bibliothèques de France*, n°1, p.69-72, cf. <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-01-0069-013>
- House of Commons Culture, Media and Sport Committee, 2005, *Public Libraries. Third Report of Session: House of Commons Papers 2004-05*, 81-1, vol. 2, cf. <http://www.parliament.the-stationery-office.co.uk/pa/cm200405/cmselect/cmcmds/81/81i.pdf>
- Microtokyo, 2001, « *Les Idea stores, bibliothèques de l'urbanité post-coloniale ?* ».
- Servet Mathilde, 2010, « Les bibliothèques troisième lieu », in *Bulletin des bibliothèques de France*, n°4, p.57-63, cf. <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-04-0057-001>
- Servet Mathilde, 2009, *Les bibliothèques troisième lieu*, Mémoire d'étude, Enssib, cf. <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/21206-les-bibliotheques-troisieme-lieu.pdf>

La réalisation de cette monographie s'est appuyée sur des sources diverses collectées à la fois sur Internet et *in situ*. C'est à l'occasion de travaux de recherche portant plus généralement sur le rôle de la culture dans la requalification urbaine de l'East End (entre 2005 et 2009) que des entretiens avec des acteurs locaux furent réalisés, notamment avec Munira Mirza, collaboratrice régulière du think tank *Policy exchange* et sociologue très investie dans la vie politique et culturelle de Tower Hamlets récemment nommée « Deputy Mayor for Education and Culture » auprès du maire de Londres.

14. Zinc, un medialab à Marseille

Nadège Pandraud

Chercheuse associée au Lames,
Aix-Marseille Université

Zinc est une association localisée à la Friche la Belle de Mai, lieu culturel accueillant à Marseille une soixantaine de structures artistiques, de production et de diffusion dans tous les domaines des arts visuels et du spectacle vivant.

Zinc existe depuis 1997, à l'initiative au départ d'un collectif « Les internautes associés » qui avait fondé à l'époque, à la Friche, un des premiers cafés internet de France. Cet espace a été très rapidement labellisé ECM (Espace Culture Multimedia), directement financé par le ministère de la Culture dès 1998. À l'heure actuelle relabellisé ERIC (Espace Régional Internet Culturel), il est financé principalement par la région (à 60 %), et pour le reste par l'État (ministère de la Culture et de la Communication, et ministère du Redressement productif pour le LFO – cf. *infra*), la Drac, le conseil général et la ville de Marseille.

Aujourd'hui, Zinc dispose, sur le site de la Friche, de deux espaces animés :

- Le Transistor : dédié au web, au multimedia, à la publication⁹³. L'objectif de l'accompagnement proposé vise spécifiquement l'appropriation des outils pour faire de la publication en ligne : texte, image et vidéo, son et interactivité.
- Le LFO (Lieu de Fabrication Ouvert) ou Fablab propose des activités qui utilisent principalement des machines-outils commandées par ordinateur. Les activités proposées sont de l'ordre du prototypage, du bricolage, de la réparation et de la fabrication d'objets techniques et technologiques fonctionnels.

14.1. Objectifs

Le projet Zinc investit l'articulation entre art et numérique, visant à expérimenter et à faire partager les ressources et les potentialités des pratiques créatives avec les TIC⁹⁴. Le projet se déploie selon plusieurs volets ou logiques : un volet production artistique, une logique de médiation (et non seulement de diffusion) entre un artiste, une œuvre et un public ainsi qu'une logique d'accompagnement pour l'appropriation des outils informatiques, web et multimédia

et des contenus artistiques et/ou culturels véhiculés et élaborés à partir/avec ces outils, pour un public de professionnels, et pour un public élargi.

- **Au Transistor**, le projet mis en œuvre vise la diffusion et le partage des contenus culturels et artistiques déployés à travers les outils du numérique. Dans les ateliers proposés, l'approche privilégiée consiste à partir d'un objectif ou d'un projet de créativité pour faciliter l'appropriation des outils du numérique et du web multimedia par les publics. Par ailleurs, les acteurs de la structure disent s'inscrire dans une approche « horizontale » et « décloisonnée ». En ce qui concerne la partie du projet qui vise à proposer des activités et un accompagnement à un public élargi (et non aux seuls artistes et professionnels du domaine de la culture et du numérique), l'analyse met au jour une tension entre deux logiques de l'action culturelle d'appropriation des NTIC.

Une première logique est qualifiée d'« éducation permanente »⁹⁵ et d'« éducation populaire »⁹⁶ visant à démocratiser l'accès et à initier aux usages des outils numériques et à la maîtrise des TIC, sachant que, selon la directrice de Zinc, la structure ne se définit pas comme un organisme de formation aux NTIC, mais comme un espace de médiation pour les pratiques qui se situent à l'articulation de l'art et du numérique. À l'heure actuelle et depuis quelques années, Zinc n'assure plus un travail « d'alphabétisation » ou d'initiation dans le domaine de l'informatique (savoir se servir d'un ordinateur) et d'Internet, ce qui explique en partie que les publics défavorisés d'un point de vue socio-économique ne fréquentent plus le lieu (ils ont été explicitement redirigés, plusieurs années en arrière, vers l'Association départementale pour l'emploi intérimaire (ADPEI) du quartier qui assure ce type de formation dans le cadre de sa mission d'insertion socioprofessionnelle)⁹⁷.

La deuxième logique à l'œuvre est celle d'un accompagnement de pratiques culturelles numériques qui vise le développement de la créativité, d'une pratique « amateur » des arts numériques et d'un « devenir auteur » de ses propres contenus, artefacts ou objets⁹⁸.

93 Par exemple, pour des personnes qui viennent avec le projet de faire un diaporama interactif, de créer leur blog, ou encore leur site Internet.

94 Technologies de l'information et de la communication.

95 Zinc a le label « Espace ouvert d'éducation permanente ».

96 Selon la directrice actuelle de Zinc et l'une des chargés de projet culturel au Zinc.

97 Sur ce volet « éducation populaire », la directrice parle d'une remise à plat du projet en 2014, précisant : « on repart quasiment de zéro ».

98 « Comment, à partir de nos lieux d'accès public à Internet, dépasser l'usage des services d'information et de communication qu'offrent les machines pour accompagner une pratique amateur (au sens de celui qui aime) de l'art multimedia ? », extrait de petit carnet ZINC #1 « Or not toupie ».

- Au LFO, les personnes à l'origine de cet espace (et qui en sont les animateurs⁹⁹) nous disent orienter les activités dans ce lieu selon les objectifs suivants :
 - Il s'agit d'abord de dépasser la « position du simple utilisateur et consommateur » des procédés techniques et des applications technologiques dans la visée de « se ressaisir des possibilités de la technologie dans une perspective citoyenne », et dans l'objectif également de « démystifier le monde technologique et technique »¹⁰⁰. Cela passe par une « meilleure compréhension et une manipulation concrète des mécanismes de fonctionnement des outils technologiques » que nous utilisons ordinairement.
 - Un autre objectif est celui de rendre les outils techniques et les technologies disponibles pour tous, notamment en usant et en produisant du matériel et des logiciels libres ou à faible coût, et par l'intégration dans le LFO de l'outillage manuel classique (non commandé par ordinateur). Dans cette optique, l'un des lieux d'action stratégique retenu par le LFO « pour faire changer les pratiques », est l'institution scolaire (ateliers dans trois collèges marseillais).
 - Les animateurs de ce lieu sont également animés par le souci de confronter les fonctionnalités des outils manuels/outils commandés par ordinateur, dans le but de réfléchir autant que de tester la valeur ajoutée de ces derniers.
 - Enfin, on peut relever que le collectif qui anime le LFO vise à développer un projet à deux dimensions : 1/ une dimension de transmission-partage des moyens, c'est-à-dire des savoirs, des techniques et des outils technologiques (« intérêt technique » et « intérêt pratique » à la connaissance pour reprendre les catégories d'Habermas [Habermas, 1990]) et 2/ une dimension plus politique de réflexion de type anthropologique et critique sur les objets et les finalités de la technique et des nouvelles technologies. On note une sensibilité des animateurs de LFO et une volonté de sensibilisation du public aux enjeux sociétaux généraux concernés par les développements techniques et technologiques (« intérêt émancipatoire » à la connaissance) : on trouve, sur le blog de Zinc, plusieurs publications et vidéos en ligne qui développent une réflexion sur la consommation, traitent de l'obsolescence programmée, du marché des technologies, de l'enjeu écologique. Pour l'heure, dans la programmation et les animations du LFO, cette sensibilité ne semble pas donner véritablement lieu à la construction d'un espace public de discussion, mais se traduit plutôt et principalement dans le choix des matières utilisées dans les ateliers (enjeu écologique) et par le choix d'utiliser et de rendre disponibles des logiciels libres.

99 Il s'agit des membres du collectif « Réso-nance numérique »

100 Selon Jérôme Abel, membre fondateur du collectif « Réso-nance numérique » et du LFO de la Friche la Belle de Mai, animateur au LFO.

14.2. Les publics visés et attestés

Les activités proposées par Zinc s'adressent à différentes catégories de publics : des artistes et des professionnels du champ artistique et culturel, des enfants (8 ans et plus), des collégiens et des enseignants du secondaire, des étudiants ainsi que la catégorie des « amateurs éclairés »¹⁰¹. Les « ateliers de créativité culturelle » ont été explicitement pensés et mis en place pour cette dernière catégorie de personnes qui sont le plus souvent des retraités ou des étudiants majoritairement inscrits dans des écoles d'art, de design, de communication ou d'audiovisuel, ainsi que quelques actifs des milieux culturels et artistiques et/ou des habitants du quartier la Belle de Mai souvent « investis dans la vie culturelle, associative et commerçante »¹⁰².

Par le passé, d'autres publics, « non captifs » et moins « autonomes » dans la pratique de l'informatique et du numérique, ont fréquenté les lieux (notamment des écoliers, des jeunes de ce quartier très populaire, des adultes en situation de réinsertion socioprofessionnelle) mais ces publics ont été un peu perdus, et ceci est en lien avec des événements et des processus sans doute multiples et entrecroisés (cf. l'encadré suivant).

Actuellement, la structure connaît un redéploiement à partir de la communauté très active des « artistes-ingénieurs, makers, bidouilleurs »¹⁰³ qui constitue le principal public et l'une des forces vives de Zinc selon sa directrice. Ce groupe est à l'origine de l'ouverture du LFO (Lieu de Fabrication Ouvert ou Fablab,) et anime ce nouveau lieu implanté depuis quelques mois à la Friche et intégré au projet Zinc.

L'équipe de Zinc réfléchit en ce moment à l'élaboration de nouvelles propositions visant à répondre au manque de lieux ressources en termes éducatifs et culturels pour les habitants du quartier, des propositions qui visent à « ramener de la diversité (*socioculturelle*) en termes de publics au Transistor ».

101 « Notre public, c'est les amateurs éclairés, des gens curieux, qui ont déjà une pratique, c'est-à-dire qu'on n'est vraiment pas sur de l'alphabétisation, mais sur des gens qui savent déjà un peu se servir d'un ordinateur donc, et qui ont envie d'aller un peu plus loin par rapport à ce qu'ils savent déjà faire. » (extrait d'entretien).

102 Cité dans un document interne de travail concernant l'un des ateliers de créativité, intitulé « Belle de Mai subjective »

103 Termes utilisés par la directrice de Zinc.

Note concernant les événements et les processus impliqués dans les évolutions du public de Zinc depuis sa création, ici en particulier, le phénomène de perte relative au fil du temps (et d'absence actuelle) d'une diversité socioculturelle des publics de Zinc.

Parmi ces événements et ces processus complexes et entrecroisés, la monographie réalisée permet d'identifier les éléments suivants :

1/ L'accent mis sur le volet production artistique et médiation artiste/public ces dernières années à Zinc, non sans lien avec l'événement Marseille Provence 2013 et sa préparation dès 2011.

2/ Un changement dans la division du travail d'éducation/acculturation aux pratiques du numérique, dans le sens d'une complexification et d'une rigidification depuis la fin des années 2000 : la mission de formation des publics dits défavorisés a été confiée au secteur social (organismes dédiés à la réinsertion professionnelle), alors qu'auparavant des lieux comme Zinc assuraient ce type d'initiation et de formation à la pratique de l'informatique et du numérique. Cette nouvelle division s'avère, de fait, socialement excluante, car très concrètement, les personnes venues chercher ce type de formation/accompagnement à Zinc se sont vues redirigées vers d'autres structures. Notons qu'aujourd'hui l'équipe de Zinc s'interroge sur la manière de faire revenir cette catégorie de public, et sur une offre culturelle ajustée à leur proposer.

3/ Une inflexion dans/de la politique de la direction de Zinc dans le sens d'une réorientation de l'action culturelle vers les « amateurs éclairés », qui n'est sans doute pas sans lien avec le processus mentionné précédemment.

4/ L'orientation plus générale de la Friche, dénotant la prédominance au sein de l'association mère de la Friche d'une logique de production et de diffusion de formes contemporaines d'œuvres d'art et de spectacle vivant ; cette orientation, étant en lien également avec la politique de la ville de Marseille.

4/ L'architecture des lieux et les problèmes d'accès et d'accueil dans les lieux, ainsi que de circulation qui traduisent aussi une politique de/dans ce lieu, la Friche.

14.3. Partenaires mobilisés

Outre les partenaires institutionnels déjà mentionnés (*cf. supra*), Zinc collabore étroitement avec « Résonance numérique », un collectif d'artistes ingénieurs qui anime le LFO, également avec une association de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, « Seconde nature », qui fait le lien entre art et culture numérique et produit un festival. Des collaborations existent également avec d'autres structures implantées à la Friche. Zinc travaille par ailleurs avec divers collectifs de professionnels essentiellement du champ culturel et artistique, par exemple « Topoi » (des architectes urbanistes), mais aussi des collectifs d'habitants du quartier la Belle de Mai (tel le collectif « Brouette et Compagnie »). On relève également dans le projet 2014 de Zinc, la programmation d'un temps de discussion et de travail régulier avec les relais sociaux et associations du quartier la Belle de Mai, avec l'objectif d'élaborer, dans le cadre de la programmation et de l'animation de l'espace du Transistor, une offre ajustée aux besoins en termes d'éducation populaire qui existent dans le quartier.

14.4. Caractéristiques matérielles et spatiales

L'espace

Le Transistor et le LFO sont implantés à la Friche la Belle de Mai (anciens bâtiments industriels) située dans un quartier populaire de Marseille, un ancien quartier ouvrier.



Environnement de la Friche, vue de l'intérieur du site
(© Nadège Pandraud)

On constate, par ailleurs, que s'il existe une signalétique pour s'orienter dans les lieux, celle-ci n'est pas toujours très visible et lisible. En outre, l'aménagement de l'espace de la Friche pose la question d'une amélioration de l'accessibilité

des lieux et de l'orientation pour le grand public¹⁰⁴. A pu être mentionnée, à la fois comme un événement et un problème, l'installation, depuis un peu plus d'un an et apparemment à visée pérenne, de grilles et de portes (fermées à clé/à code) qui ferment certains espaces au grand public et produisent une séparation entre dedans et dehors ; ceci au moment précis où une fréquentation accrue était attendue pour l'événement Marseille Provence 2013¹⁰⁵ et où il s'agissait de résoudre des problèmes d'accueil du public et de faire venir/entrer le grand public à la Friche¹⁰⁶. Cet aménagement traduit l'orientation générale du projet de la Friche (cf. le point 4 de la note en encadré) et acte une politique de/dans ces lieux.

Le Transistor

L'aménagement et le design de cet espace invitent à la création et à l'échange humain : l'espace est collectif, ouvert et accessible (cela tous les après-midi du lundi au samedi et l'un des deux chargés de projet de Zinc est présent dans la salle pour accueillir le public), coloré, avec des bureaux équipés d'ordinateurs mais aussi un salon (avec canapés et fauteuils).



Espace transistor, dit « Salle propre » (© Nadège Pandraud)

Le LFO

L'espace du LFO est également collectif (avec, comme au Transistor, une grande table au centre de la salle), accessible au public un après-midi par semaine. Il contraste avec celui du Transistor, ce qui est aussi perçu par les acteurs de Zinc qui désignent chacun de ces espaces respectivement « salle sale » et « salle propre » : le LFO a en effet les qualités d'un espace de fabrication, de bricolage et de « bidouillage »,

contenant une foule d'objets divers. Une partie de l'espace est dédiée au bricolage manuel, une autre comporte trois ordinateurs et plusieurs machines à commande informatique.



Espace LFO (© Nadège Pandraud)

Équipements, ressources et outils mobilisés

Transistor

Cet espace dispose de six ordinateurs, de logiciels dédiés à la publication en ligne (montage et édition texte, image, vidéo, son) parmi lesquels des logiciels libres existants dans ce domaine, d'un réseau Wifi gratuit. Le public peut consulter sur place des ouvrages et revues (50 environ), des ouvrages théoriques sur le multimedia, les NTIC, les arts numériques, et des manuels pratiques et techniques des principaux logiciels pour faire de la publication web.

Notons que certains ateliers programmés au Transistor utilisent aussi les outils classiques de l'écrit (atelier « cartographie » par exemple) : papiers, stylos, calques, etc.

104 « C'est pas simple d'y entrer, il y a des grilles partout, des grilles et des portes qui sont maintenant fermées côté rue X, donc ça c'est une première difficulté bien réelle. » (extrait d'entretien).

105 La Friche la Belle de Mai a été évoquée dans les medias comme la « vitrine culturelle » de Marseille Provence 2013.

106 Avec notamment la mise en place des week-ends « Made in Friche », sortes de week-ends portes ouvertes.

LFO

On y trouve d'abord du petit outillage manuel, non électronique, de bricolage tel qu'une scie à chantourner. La salle est équipée de trois ordinateurs, et de machines commandées par ordinateur : une fraiseuse numérique, une imprimante 3D. Les notices fonctionnelles didactiques de chaque machine sont affichées au mur au-dessus de chacune d'elles. Par ailleurs, on trouve au LFO une petite mallette pédagogique libre, la « malinette », créée par le collectif « Réso-nance numérique » et dédiée à la programmation interactive. Elle regroupe un ensemble logiciel et matériel basé sur les logiciels Pure Data, Arduino, Processing (logiciels libres) pour brancher rapidement des capteurs et actionneurs physiques et multimédias.

Contenu et approche pour les ateliers proposés

Les ateliers proposés au Transistor et au LFO procèdent d'une logique d'accompagnement individuel pour une part (dans le cadre des après-midis « Entrez libres » hebdomadaires) et d'une approche qui vise à inscrire une dynamique plus collective dans les ateliers de créativité culturels à thèmes. Sans une observation minutieuse *in situ*, il est toutefois difficile de savoir ce qui se fait réellement dans ces ateliers qui se veulent « participatifs », ou que leurs programmeurs inscrivent dans l'horizon d'une « co-construction » du lieu et de ses activités entre ses formateurs-accompagnateurs et ses publics¹⁰⁷. Il faudrait arriver à différencier et à typologiser des formats d'activité, en distinguant par exemple ce qui relève de la simple animation, de la participation, ou encore de l'émergence d'un espace cognitif collectif.

Les ateliers du LFO combinent quant à eux une approche « informelle » qui part du concret et du bricolage, où l'apprentissage est vu comme se construisant à partir de l'expérimentation pratique, avec une approche qui se veut formative ou éducative. Parmi les thèmes des ateliers proposés, on peut citer les techniques de transmission sans fil, la modélisation et la fabrication d'objets en 3D, la fabrication d'un instrument de distorsion, l'utilisation/manipulation de l'électronique et des capteurs récepteurs infra-rouge et ultra-sons (avec « la malinette »).

107 Cet horizon est mentionné comme un idéal par l'un des animateurs du LFO : « que les personnes proposent elles-mêmes quelque chose, viennent présenter leurs connaissances et savoir-faire, et parler de ce qu'elles font et savent faire [...], mettre en commun des compétences et des ressources, parce que nous aussi, on a besoin et on a envie de se former continuellement et d'apprendre ».

Fréquence/durée des ateliers

Des ateliers de créativité à thème à destination d'un public d'adultes « d'amateurs éclairés » ont lieu en moyenne, deux après-midis par mois (un samedi au Transistor, un samedi au LFO).

Une demi-journée par semaine (le jeudi de 14h à 20h) au Transistor, et une demi-journée par semaine (le mercredi de 14h à 20h) au LFO, un atelier ouvert (« Entrez libres ») est proposé : ce temps est dédié à l'accompagnement pour les réalisations des projets personnels apportés par les différents membres du public « tout venant ».

Un atelier de créativité à destination des enfants de 8 ans et plus existe depuis janvier 2014 : il est hebdomadaire et se tient le mercredi après-midi, au Transistor.

Des ateliers « numériclubs » sont en place dans trois collèges de Marseille et sa périphérie, et ils ont lieu dans les établissements scolaires, régulièrement, tout au long de l'année scolaire.

14.5. La relation au public, l'accueil et l'accompagnement

L'équipe Zinc a fait le choix de l'atelier comme vecteur d'une relation avec des publics. La programmation régulière des ateliers (un rendez-vous hebdomadaire et un rendez-vous mensuel) a permis, selon les animateurs des ateliers du LFO, de créer « une communauté », un groupe d'une dizaine de personnes avec des compétences avérées, complémentaires et diversifiées. Le Transistor, en revanche, semble actuellement un lieu moins fréquenté que le LFO, en recherche d'une nouvelle dynamique. Il est peu investi¹⁰⁸, en dehors de quelques ateliers qui ont pu trouver leur public (notamment l'atelier cartographie « Belle de Mai subjective »¹⁰⁹), et d'où pourrait naître une nouvelle dynamique pour le lieu.

108 L'une des chargés de projet de Zinc et animatrice des ateliers du Transistor regrette que ce lieu ne soit pas « plus vivant ».

109 L'atelier « Belle de Mai subjective », pensé et coordonné par deux architectes urbanistes (du collectif Topoi) consistait à faire produire à des habitants du quartier la Belle de Mai leur propre carte du quartier. Il a pu donner lieu, à titre d'exemple, à une carte des lieux abandonnés appropriés par les gens du quartier. Des idées concrètes ont émergé de la part des habitants concernant des transformations ou des projets urbains.

Une approche privilégiée dans les ateliers consiste à développer le lien entre création artistique et créativité individuelle de chacun :

- en soutenant des créations artistiques qui intègrent la participation du public dans la phase de création de l'œuvre (exemple du projet *Or not toupie* de Nicolas Klaus, 2010) ;
- en proposant des *workshops* avec des artistes (ouverts au grand public) et des moments de rencontre (les *Nice to meet you* : un artiste présente une œuvre et sa démarche, puis échange avec les personnes présentes) ;
- par des ateliers, soit à thème, soit à partir des projets personnels de membres du public qui ont pour dénominateur commun « de partir d'une pratique ou d'une démarche créative pour amener les usagers à s'approprier les outils que sont les technologies et leurs contenus, et non l'inverse »¹¹⁰.

Concernant les autres actions menées pour favoriser l'appropriation du lieu par les publics, on relève, par le passé, une présence de Zinc et des propositions de rencontres ou d'ateliers hors les murs pour se faire connaître auprès de nouveaux membres du public (exemple : Bibliothèque Alcazar de Marseille) et actuellement le projet d'ouvrir un numériclub au sein de l'espace des 3 bibliothèques municipales de Marseille¹¹¹.

Les ateliers dits « ouverts » du Transistor sont animés par les chargés de projet (formation école d'art, communication, médiation culturelle). Les ateliers de créativité sont régulièrement animés par des artistes (le plus souvent ceux que Zinc produit par ailleurs) en co-animation avec les chargés de projet/animateurs Zinc. On notera la rareté (voire l'absence) des chercheurs et des scientifiques parmi les intervenants extérieurs, et l'absence dans l'équipe de Zinc de personnes issues du secteur social (avec formation de travailleur social, d'éducateur, etc.).

Les trois animateurs du LFO, pour l'ensemble des ateliers du lieu, appartiennent au collectif « Résonance numérique ». Ce sont des artistes-ingénieurs-bricoleurs, formés initialement aux arts graphiques, à la programmation, à l'électronique, ou encore pratiquant la musique expérimentale.

14.6. Les éléments d'évaluation du dispositif

Zinc a réalisé une évaluation¹¹² de ses actions en 2011 (évaluation sur l'année 2010). Celle-ci portait à la fois sur les publics et sur le projet.

Concernant le développement des publics

L'évaluation montrait que l'association avait développé une offre pour les scolaires de 10-14 ans. Rappelons que depuis, début 2014, les enfants de plus de 8 ans sont accueillis au Transistor, dans le cadre d'un atelier qui leur est spécifiquement dédié. Concernant le public adulte, de la tranche des 25-40 ans, les personnes étaient essentiellement des actifs, plutôt du milieu culturel et artistique. Quelques retraités fréquentaient le lieu sur rendez-vous individuel. Le bilan soulignait également la faible fréquentation de la part des publics « éloignés/empêchés/défavorisés ». Comme relevé plus haut, la mise au point d'une offre en collaboration avec les relais sociaux du quartier pour faire venir ces publics est amorcée en 2014. Peu d'étudiants étaient présents à l'époque, à la différence d'aujourd'hui où des visites des lieux et des *workshops* sont mis en place pour des étudiants en audiovisuel, design, communication.

Concernant le projet

On peut relever un souci réel de Zinc de travailler sur les retours d'expériences et de projets/activités déjà réalisés ; souci manifeste dans le fait que l'association s'est dotée d'outils d'évaluation à la fois quantitatifs et qualitatifs de ses projets et de ses ateliers (outils fabriqués par l'équipe de Zinc en collaboration avec une sociologue). On relève l'existence de documents d'évaluation qualitative des projets/ateliers menés au Transistor, comportant une restitution de l'atelier/un retour sur l'expérience des différents animateurs et intervenants, une réflexion sur les pistes de travail pour donner de nouveaux prolongements aux ateliers. Tout ceci atteste d'une cohérence du projet Zinc et de sa construction dans la durée ainsi que d'un souci d'élaborer une cumulativité des expériences et des connaissances.

L'analyse qualitative fiable, robuste et fine de l'adéquation objectifs/projets conduite en 2011 par une sociologue spécialiste des pratiques et de la médiation culturelles

110 Extrait d'un document d'évaluation interne de Zinc de 2011, non publié.

111 Entretien avec Magalie Herbert, chargée de projet à Zinc.

112 Cette évaluation a été réalisée par une sociologue, Claire Duport.

montrait que les propositions et solutions mises en œuvre dans la phase de réalisation des projets avait permis d'atteindre les objectifs (à savoir, à l'époque, « développer les cultures numériques », et « développer les liens entre création et créativité »).

Concernant les retours sur les expériences et les activités menées dans les lieux observés et leurs effets de sens, il est intéressant de remarquer que lorsque les intervenants/animateurs des lieux fonctionnent à partir d'une logique d'expérimentation et d'échange culturel « horizontal », ils ne peuvent savoir par avance ce qui va se passer, et n'identifient pas toujours non plus *a posteriori* ce qui a fait qu'une proposition « a pris » ou non. Dans ces conditions, il apparaît difficile pour les porteurs de projets de déterminer quelle continuité et quels nouveaux prolongements/développements pertinents donner à leurs initiatives et aux actions déjà menées, ainsi que de savoir comment améliorer la participation et/ou l'inclusion des publics, etc.

Sources :

- Documents internes de Zinc
- Habermas Jürgen, 1990, *La technique et la science comme « idéologie »*, [*Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*, 1968, traduction française], Paris, Gallimard (réédition).

Entretiens réalisés avec :

- Jérôme Abel, membre fondateur du collectif « Résonance numérique » et du LFO de la Friche la Belle de Mai, animateur au LFO (13 janvier 2014).
- Céline Berthoumieux, directrice de Zinc (7 janvier 2014).
- Magalie Herbert, chargée de projet à Zinc et animatrice des ateliers du Transistor (8 janvier 2014).

15. 98lab : recherche, production culturelle et éducation élargie à travers les nouveaux médias (Séville)

Jordi Baltà

Coordinateur de projets, Fondation Interarts

Aurélié Guineberteau

Assistante de projets, Fondation Interarts

15.1. Présentation générale

Zemos98 est un collectif créé à la fin des années 1990 à Séville. Établi d'abord en tant qu'association à but non lucratif, il cherchait à promouvoir la diffusion audiovisuelle, notamment à travers l'organisation du festival annuel Zemos98, dont la 15^{ème} édition a eu lieu en avril 2013. Durant ce festival international sont projetées des créations sélectionnées au préalable par le collectif et reflétant les nouvelles tendances de l'art audiovisuel. Petit à petit, les activités du collectif se sont étendues vers d'autres problématiques liées au secteur audiovisuel, notamment en matière d'éducation en ouvrant un espace de réflexion sur la connaissance et les enjeux de la culture numérique dans une dynamique participative.

Quelques années plus tard, alors que ses principaux membres achevaient leurs études universitaires, Zemos98 s'est également constitué en tant qu'entreprise à but lucratif, étant donné que cette formule permettait d'avoir accès à certaines sources de financement. Actuellement, les deux formules juridiques (association et entreprise) coexistent, les activités du collectif répondant à un intérêt commun de contribuer à la « culture libre » et à l'« économie des biens communs ».

D'après ses membres, Zemos98 représente une équipe d'opérateurs créatifs qui travaillent en réseau et sur Internet depuis le sud de l'Europe, ayant pour but l'expérimentation avec la culture et les connaissances ainsi que le partage de cette expérience. Les valeurs centrales de Zemos98 sont l'expérimentation culturelle, l'intelligence collective et le « management créatif » – qui évoque à la fois son rôle d'organisation qui gère des projets entrepreneuriaux et qui a des buts créatifs, de diffusion de connaissances et de fabrication de produits culturels – (Zemos98, 2009).

Le contexte économique actuel de l'Espagne a affecté les activités de Zemos98 : les apports des institutions publiques ont été réduits notablement, par exemple

en ce qui concerne l'organisation du festival annuel, et le collectif a dû avoir recours à un crédit bancaire (à travers la banque éthique) et à des apports à travers le *crowdfunding*. Les aides européennes reçues pour le projet 98lab ont également contribué à sa survie.

Le projet 98lab est une initiative de Zemos98, créée en 2012, en réponse à l'intérêt de la Fondation Européenne de la Culture (ECF, Amsterdam) pour les activités de celui-ci. L'ECF a invité Zemos98 à intégrer le Doc Next Network, un réseau de partenariats stratégiques qui vise à contribuer à la justice sociale et à une opinion publique inclusive en Europe, à travers des méthodologies communes centrées sur les idées d'accès, de culture libre et d'« éducation élargie » (*expanded education*), dans lesquelles les technologies numériques ont un rôle fondamental à jouer. Il rassemble des jeunes producteurs, réalisateurs, éducateurs, programmeurs et chercheurs dans le domaine de la culture et a pour but de donner la parole à la nouvelle génération en ce qui concerne la création audiovisuelle et la culture numérique¹¹³.

98lab est un laboratoire ouvert, conçu comme un espace de recherche, de réflexion et de production dans les domaines de la création culturelle et des nouveaux médias. Il a été conçu par Zemos98 afin de promouvoir un espace d'éducation élargie, de recherche informelle et d'expérimentation pour les jeunes autour des nouveaux médias et des « biens communs », allant au-delà des modèles d'éducation les plus traditionnels.

La première édition de ce projet s'est déroulée de septembre à décembre 2012 (prolongée jusqu'en février 2013). La seconde édition a eu lieu entre juin et décembre 2013, sur la base d'une rencontre de 3 heures par semaine. Afin de pouvoir développer de nouveaux formats d'éducation et de recherche collective, d'autres activités (par exemple les « micro-ateliers » ouverts au public) sont également organisées pendant la durée du projet.

98lab a pour objectif de permettre aux jeunes de construire leur propre parcours de formation en dehors des circuits formels, à travers des sessions de sensibilisation qui vont de la culture numérique et audiovisuelle aux modèles de participation citoyenne, dans le but principal d'encourager

113 Cf. <http://www.docnextnetwork.org/about/>.

la pensée critique et la création de contenus audiovisuels. Il se trouve à la croisée des chemins entre l'innovation sociale, la recherche, les pratiques féministes (un sujet de prédilection pour les promoteurs du projet) et la création audiovisuelle. *98lab* se définit aussi comme un « conteneur de formation propre », un espace et un temps dans lesquels des processus de recherche et de formation élargis peuvent être conçus, et qui va au-delà du temps limité d'un atelier, qui dépasse les contraintes du système éducatif formel mais qui peut conduire en même temps à des résultats précis, notamment des contenus audiovisuels (Jiménez, 2013).



98lab : atelier « Activación Sonora », 2012
(Zemos98 - disponible sous licence Creative Commons CC BY-NC-SA 2.0)

L'idée est également de favoriser la mise en place d'une communauté locale de jeunes ayant des intérêts communs, capables d'offrir des contenus audiovisuels pour venir en appui à des projets en cours sur le territoire.

Les productions et réflexions résultant des rencontres, réalisées exclusivement sous la forme de contenus audiovisuels et multimédias, ont vocation à être diffusées par le biais du Doc Next Network, ainsi qu'à l'occasion du festival Zemos98 qui se déroule chaque année à Séville. Elles sont également intégrées à la collection média du Doc Next Network.

En 2013, la deuxième édition de *98lab* s'est centrée sur la question de la précarité. Outre les retombées sociales et économiques de la crise qui touche la société espagnole, y compris les jeunes générations, les responsables du projet ont voulu réfléchir sur les effets de la précarité dans les rapports avec les autres et sur les modèles souhaitables de création audiovisuelle dans ce contexte, notamment à travers le développement de processus de création collective : « nous sommes d'accord pour dire que ce que nous traversons ces derniers temps, résultant du contexte socio-économique, doit donner lieu à un changement dans la manière dont nous nous situons dans notre rapport aux autres. (...) Ces nouveaux modèles d'organisation de la production audiovisuelle doivent inviter à imaginer de nouvelles manières de raconter, un nouveau cadre esthétique. » (Tello, 2013 [traduction de l'auteur]).

98lab s'adresse à des jeunes qui ont entre 18 et 30 ans (entre 10 et 12 jeunes par édition). Les connaissances techniques en création audiovisuelle et culture numérique ne sont pas indispensables, mais les candidats doivent démontrer une forte motivation pour les thèmes abordés, la capacité à travailler en groupe et la volonté de participer activement aux activités proposées. D'autre part, la connaissance de l'anglais est fortement souhaitée. Suite à un appel public (diffusé principalement à travers les réseaux sociaux, notamment Twitter), les candidats sont invités à un entretien avec les responsables du projet. Ceux qui n'obtiendront pas une place dans le groupe de *98lab* se verront proposer une solution alternative, afin de pouvoir participer à d'autres activités de Zemos98.

Bien que le groupe qui participe aux activités de *98lab* soit assez divers (dans le groupe de 2013 se trouvaient des jeunes ayant étudié les beaux-arts, l'architecture, la communication ou la danse par exemple), la plupart des participants ont un diplôme universitaire et partagent un intérêt pour la recherche non formelle. Une certaine continuité existe entre les participants des deux éditions. Des activités ouvertes à tous sont également organisées en marge des séances hebdomadaires, notamment des sessions de formation où des experts externes sont invités à partager leurs connaissances avec le groupe de *98lab*.

Les deux éditions de *98lab* ont été soutenues par l'ECF et la mairie de Séville, ce qui a permis de garantir la gratuité de l'inscription. Le Centre des Arts de Séville est partenaire du projet. En effet, toutes les rencontres se déroulent au centre qui met également à disposition des jeunes différentes ressources techniques : l'accès à la médiathèque du centre, un espace de travail aménagé avec accès permanent, etc.

Pour animer les sessions de travail, *98lab* fait également appel à des intervenants extérieurs de divers milieux. Par exemple, en 2012 sont notamment intervenus des membres d'El sueño de Tesla (une association basée à Malaga qui travaille dans le domaine de l'activisme sonore), Guillermo Zapata (scénariste, réalisateur, écrivain, enseignant à l'École internationale de cinéma et de télévision de San Antonio de los Baños à Cuba), Olivier Schulbaum (codirecteur de la plateforme de *crowdfunding* Goteo.org), etc.

Le Doc Next Network est également partenaire du projet *98lab*. Il assure la diffusion des contenus audiovisuels produits par les participants en intégrant leurs vidéos à la collection média du réseau. De plus, en tant que membres du Doc Next Network, deux personnes du *98lab* sont mandatées pour participer à certaines activités organisées par le réseau. Lors de ses activités, les participants ont l'occasion de présenter leurs projets, de rencontrer d'autres jeunes Européens, et de mettre en place des coopérations avec d'autres membres du réseau. Ces personnes sont chargées de réaliser des chroniques audiovisuelles de leurs visites et d'assurer la restitution de leurs expériences aux autres membres du groupe *98lab*. Le laboratoire *98lab* a également collaboré avec Wetube qui fait partie du projet *Remapping Europe* (Doc Next Network), pour permettre à de jeunes migrants d'exprimer leurs inquiétudes, leurs critiques, leurs revendications par le biais des nouveaux médias et de la création audiovisuelle.

15.2. Description du projet

Les activités principales du *98lab* se déroulent au Centre des Arts de Séville, à travers des sessions de formation, recherche et débat qui ont lieu chaque semaine. En même temps, l'équipe responsable du projet cherche à rompre les barrières entre l'espace physique et les espaces virtuels et à conserver une philosophie « nomade » : de ce fait, plusieurs sessions ont été filmées et sont mises à disposition du public sur Internet.

D'autre part, des échanges d'information entre les membres du groupe qui participent au laboratoire et d'autres collaborateurs sont promus à travers une liste d'e-mails et un groupe Facebook, entre autres, ce qui permet un travail continu même en dehors des sessions de formation.

Les participants au *98lab* bénéficient de différentes ressources techniques mises à disposition par le laboratoire et par le Centre des Arts de Séville qui héberge les rencontres : l'accès à la médiathèque du centre, un compte de messagerie électronique @98lab.cc, un espace de travail aménagé avec accès illimité (pendant les heures d'ouverture du centre), deux ordinateurs équipés pour

la création audiovisuelle, deux caméras équipées pour l'enregistrement en HD, deux dictaphones numériques avec micro-HF, un accès au matériel de projection et d'éclairage scénique, une assistance technique de la part de Zemos98, la traduction et le sous-titrage des contenus générés.



98lab : session de travail avec Guillermo Zapata, 2012
(Zemos98 - disponible sous licence Creative Commons CC BY-NC-SA 2.0)

Les jeunes sélectionnés pour le *98lab* sont invités à participer activement aux séances hebdomadaires ayant pour finalité concrète la production d'une dizaine de vidéos par les participants. Même si Zemos98 met à disposition deux facilitateurs pour le développement des activités, la nature du projet entraîne une méthodologie ouverte, dans laquelle des hiérarchies classiques du genre « formateur-élève » sont abolies, dans le but de créer des espaces de connaissance horizontaux et libres. Cela peut générer, cependant, des difficultés quant à la prise de décisions et à la représentativité des résultats finaux : quelques membres du groupe ne se sont pas reconnus dans quelques-uns des contenus audiovisuels créés en leur nom.

Les membres du groupe sont responsables non seulement de la conception et de la mise en œuvre de leurs créations audiovisuelles, mais ils doivent aussi réfléchir à plusieurs aspects liés à leur processus de recherche, par exemple les besoins de formation qu'ils identifient ou les sujets sur lesquels un débat en groupe est souhaité, ce qui implique un processus de négociation permanente au sein du groupe. Des activités ouvertes au public sont par ailleurs organisées en marge des séances hebdomadaires de travail.



98lab : session de travail avec Marta Malo, 2012
(Zemos98 - disponible sous licence Creative Commons CC BY-NC-SA 2.0)

La première édition du *98lab* avait conduit à l'élaboration de créations audiovisuelles individuelles par chacun des jeunes participants, bien que le processus se soit déroulé à travers le travail en groupe. Les responsables du projet ont admis qu'il pourrait y avoir un paradoxe dans le fait de « souhaiter conformer un groupe à partir de travaux individuels » (Jiménez, 2013 [traduction de l'auteur]). Pour la deuxième édition, en 2013, en accord avec la philosophie des « biens communs » (c'est-à-dire l'ensemble des ressources relevant d'une appropriation, d'un usage et d'une exploitation collectifs et qui exigent une gouvernance communautaire, ce qui, dans le contexte des nouvelles technologies, est représenté par exemple par les logiciels libres ou les données ouvertes sous licence copyleft), le but du laboratoire a été d'élaborer ensemble dix contenus audiovisuels, qui seront principalement le résultat des travaux collectifs.

Pour accompagner les jeunes dans leur travail de réflexion et de conception, deux animateurs, membres de Zemos98, sont mobilisés. L'un d'eux s'occupe principalement de la production audiovisuelle, alors que l'autre est responsable de la coordination générale du processus. D'autre part, d'autres formateurs et experts sont mobilisés ponctuellement, selon les besoins de formation et d'accompagnement identifiés par les membres du groupe.

15.3. Appréciation et évaluation du projet

L'équipe de Zemos98 accorde une grande importance à l'évaluation de ses activités : une évaluation quantitative et qualitative, à travers des questionnaires et des sessions de débat, a lieu à la fin du festival annuel Zemos98, par exemple. Pourtant, les difficultés économiques traversées par le collectif ces dernières années ont limité en partie sa capacité à attribuer des ressources et du temps à ces activités.

Dans le cas du *98lab*, un rapport formel a été élaboré pour l'ECF (dans le cadre du projet Doc Next Network) et un rapport interne a été préparé également à la fin de la première édition ; en outre, plusieurs réflexions ont été mises en ligne sur le blog du projet. Les résultats de ces réflexions ont eu un effet sur la conception de la deuxième édition, par exemple en ce qui concerne la durée de l'exercice (qui est passé de trois à six mois) et la méthodologie d'élaboration des créations audiovisuelles (dans la deuxième édition, le travail collectif a été privilégié).

Bien qu'il puisse être trop tôt pour évaluer jusqu'à quel point les résultats du *98lab* ont eu des effets sur les représentations ou les pratiques des opérateurs et des publics, le succès du festival Zemos98 et l'intérêt suscité par les activités du collectif auprès de l'ECF et d'autres acteurs nationaux et internationaux indiqueraient une bonne acceptation des activités de Zemos98 et de ses résultats.

Sources :

- Informations générales sur Zemos98 et sur le *98lab* disponibles sur www.zemos98.org et sur www.98lab.cc.
- Jiménez Pedro, 2013, « ¿Por qué el *98lab* ? Abriendo el melón de la experiencia de 2012 », publié sur le blog de *98lab* (26.03.2013), <http://98lab.cc/abriendo-el-melon-de-2012>
- Tello Lucas, 2013, « Cinco condiciones », publié sur le blog de *98lab* (13.07.2013), <http://www.98lab.cc/cinco-condiciones>
- Zemos98, 2009, *gestión creativo.cultural : zemos98.org*, disponible sur http://www.zemos98.org/IMG/pdf_dossier_marca_ZEMOS98.pdf

Entretien avec :

- Felipe G. Gil, Zemos98 (20 décembre 2013)

16. Une télévision en ligne créée par des jeunes de la Cité de Dieu à Rio de Janeiro

Pierre Le Quéau

Maitre de conférences,

Université Pierre-Mendès-France, Grenoble

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.

16.1. Des cultures digitales

En 2000, le gouvernement fédéral a fait paraître un « livre vert » (Takahashi, 2000) qui, à la fois, pointe les faiblesses de la société et de l'économie brésiliennes en matière d'accès à la société de l'information et de développement technologique, 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 retenir deux types d'enjeux principaux. Les premiers concernent très directement l'économie et, plus particulièrement, la création d'un véritable secteur de production technologique. Les seconds portent davantage 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*¹¹⁴ des individus, le développement de la mobilisation collective et de la participation citoyenne.

L'entrée dans une société de l'information

Concrètement, la première action significative mise en place à la suite de ce rapport a porté sur ce qu'il a été convenu d'appeler le « gouvernement électronique » : c'est donc la modernisation de l'État fédéral qui a tout

d'abord « entraîné » et structuré un vaste mouvement de développement technologique... Nonobstant les actions réalisées dans ce domaine par les États fédérés. La reprise continue de ce programme, depuis, et son amplification à partir de 2003, a notamment constitué un des principaux outils du soutien dédié à la création de logiciels libres qui était déjà identifié comme une des priorités dans le « livre vert ». Mais l'élargissement du champ 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 (zones rurales et forestières, *quilombos*¹¹⁵ et territoires indigènes) d'avoir un accès gratuit aux technologies : équipement informatique des établissements fédéraux de formation, des bibliothèques ou médiathèques ; ouverture de télécentres, etc. En 2006, l'action du GESAC avait 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 digitales

Ces programmes et interventions ont donc concerné les équipements... et les concernent encore tant le territoire est vaste et hétérogène. Il s'est cependant agi, aussi, de favoriser l'expression des individus et des communautés. Différents programmes ont alors également 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 sur les « 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,

114 Il est aussi malaisé de traduire en français 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, de responsabilité, etc.

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

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 : 4). La personnalité et la carrière de l'ancien ministre – acteur engagé des contre-cultures des années 1970 au Brésil – ne sont pas indifférentes à cette reprise de l'argument des mouvements militants et des communautés *hackers* qui, dès la fin des années 1990, au Brésil, tentaient de faire valoir ce qu'il pouvait y avoir d'émergent dans une libération des potentiels artistiques et culturels du développement des technologies.

Les *Points de culture* (cf. chapitre 2 partie 08) ont très largement été l'instrument de ce développement culturel et le programme des cultures numériques n'apparaît en définitive, sous cet angle, que comme une dimension du programme *Cultura Viva*. Quelques actions spécifiques ont toutefois été menées dans le cadre du programme des cultures numériques visant, par exemple, la création d'infrastructures très pointues permettant l'émergence de nouvelles productions artistiques : 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 qui, à l'instar des « Conférences nationales », réunissait un très grand nombre de représentants de la société civile, a débouché sur un vaste programme de résolutions qui a constitué la base d'une institutionnalisation des politiques publiques en matière de soutien aux cultures numériques : aides à la création de logiciels libres, poursuite des politiques d'investissement, soutien au développement culturel, définition des nouveaux cadres juridiques de protection des auteurs et/ou de la vie privée, etc. Il s'agit, en d'autres termes, de la formulation d'une stratégie nationale de développement des cultures numériques en considérant leurs aspects sociaux, techniques, économiques et juridiques. Parmi les résultats de cet effort d'institutionnalisation, on note incidemment la création d'une direction des cultures numériques au sein du Ministère de la culture fédéral (MinC).

La nouvelle stratégie ne propose rien moins que de soutenir la création de ce qui est désormais baptisé « cultures digitales ». Sans renoncer à la poursuite d'un effort pour aider les populations à s'appropriier les nouvelles technologies, il s'agit d'encourager aussi les acteurs qui se situent davantage à la pointe de la production des cybercultures. Un site, par exemple, est mis en place par le MinC et offre un espace de discussions et de débats pour tous les acteurs du développement numérique au Brésil¹¹⁶. Il s'agit concrètement d'un réseau des réseaux

de *Points de culture* numériques, également ouvert à d'autres acteurs de cette avant-garde des cybercultures. Mais toute l'action de « Culture digitale », insérée dans les dispositifs du programme *Cultura Viva*, vise à mettre en lien, pour favoriser le partage d'expériences et la coopération, les individus ou groupes œuvrant dans la droite ligne de la proposition faite par G. Gil, pour créer les « moyens d'une subversion meta-sub-cyber-trans-esthétique ».

16.2. La Cité de Dieu sur la toile

Pour illustrer cette action dans le domaine du développement des cultures numériques, ou digitales, nous avons choisi le projet de WebTV porté par un groupe de jeunes gens dans la *favela* de la « Cité de Dieu »¹¹⁷ à Rio de Janeiro : *CDD na Tela* (Cité de Dieu sur la toile).

Cette action ne s'inscrit pas explicitement dans le cadre des *Points de culture* du Ministère de la culture fédéral : elle émerge, au départ, 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 essentiellement détenu par des institutions publiques et fédérales (l'Union fédérale et la banque brésilienne de développement). Dans le domaine d'activité de sa fondation, comme dans celui de l'entreprise elle-même (en particulier celui de la recherche pour l'extraction et la production pétrolière), on peut assez facilement considérer Petrobras comme un des leviers de la politique publique fédérale. L'intervention de sa fondation 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 : Batan, Cidade de Deus, Borel, Rocinha, Providência, Babilônia/Chapéu Mangueira, Cantagalo/Pavão Pavãozinho, et Núcleo Lapa. Ces quartiers ont en commun d'avoir récemment (et parfois « à nouveau ») fait l'objet de ces opérations controversées de « pacification » visant à restaurer l'état de droit dans des zones auparavant dominées par la criminalité et les narcotrafiquants. Certains avaient déjà fait l'objet des mêmes interventions policières, dans les années

116 www.culturadigital.br

117 *Favela bien connue depuis le film de F. Meirelles sorti en 2003.*

1990, qui s'étaient toutefois soldées par un échec. Cette fois, à l'intervention des forces de l'ordre, succède immédiatement un programme d'occupation des lieux par des services publics et d'intégration urbaine, sociale et économique : c'est donc en appui de ce programme mis en place par la municipalité de Rio (UPP Social ou *Unidades de Policia Pacificadoras*), 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. L'introduction du livret qui le présente est signée par L.-E. Soares qui est présenté comme « anthropologue et écrivain »... et non comme le ministre de la sécurité publique qu'il a pourtant été, aussi bien dans le gouvernement fédéral (en 2003) que dans celui de l'État de Rio de Janeiro (de 1999 à 2000). L'action « privée » vient ici très clairement en soutien de l'action publique.

Objectifs et méthode de l'Agence

L'Agence des réseaux a été fondée en 2011 par un artiste, Marcus Vinicius Faustini : metteur en scène, documentariste et écrivain. Elle est désormais présente dans 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 du processus de sa réalisation. 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 quartier. Ce dispositif n'est toutefois ciblé que sur les jeunes (entre 15 et 29 ans) et plus 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, en 2011, 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 passent alors à exécution, les autres doivent « incuber » encore quelques temps. 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 encore plus importante (jusqu'à 10 000 R\$). D'autres concours peuvent encore intervenir mais c'est précisément un des objets de la formation que d'apprendre à s'inscrire dans des démarches de recherche de financements, aussi bien publics que privés.

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 d'un jeune, de lui apporter des éléments plus fondamentaux. Outre ce qui concerne la définition de ses objectifs et la reconnaissance de l'environnement institutionnel qui peut supporter sa réalisation, 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. Un volet de cette formation porte ainsi, très explicitement, sur le développement de la « culture digitale » des jeunes sélectionnés. La maîtrise des « langages » et, plus globalement, de la communication sont présentées, selon cette méthode, comme le meilleur outil de réalisation d'un projet, de façon autonome.

Les différents volets de la formation sont dispensés par un vaste réseau de collaborateurs constitués par des professionnels (artistes, intervenants culturels, etc.) mais aussi des étudiants inscrits dans différents cursus au sein des universités de la ville de Rio. Au nombre d'une soixantaine, ces « collaborateurs » soutiennent aussi les jeunes porteurs de projets dans leurs démarches et représentent en quelque sorte leur premier réseau d'insertion hors du quartier. Ces collaborateurs constituent également les différents jurys qui sélectionnent les projets aux différentes étapes de leur formation puis réalisation. 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 spectacles (*Conexão cultural*) ; un autre offre un service de soutien scolaire articulé avec différents éléments de valorisation de la culture « afro » ; un autre consiste à créer une marque de vêtements en utilisant les traits d'un style (et d'une histoire) 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 est très vite passé à exécution : 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\$

qui a notamment pu être consacrée à l'achat d'un matériel d'enregistrement audio/vidéo. Un autre projet « incubé » par l'Agence, et porté par d'autres jeunes de la Cité de Dieu, a également été primé par le même concours : il s'agit du projet de création d'un lieu de spectacle (*Conexão cultural*). Ces deux projets sont liés dans la mesure où chacun des événements produits et organisés par *Conexão cultural* est retransmis sur *CDD Na Tela*.

L'objet de *CDD Na Tela* consiste à créer des contenus audiovisuels par et tout d'abord pour les habitants du quartier, mais aussi à les valoriser hors de la communauté, notamment 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. Et une prime est visiblement accordée à toutes les manifestations de la culture hip-hop. Plusieurs vidéoclips ont d'ailleurs été réalisés pour eux. Des documentaires ont aussi été réalisés qui portent notamment sur la biographie de certains habitants détenteurs d'une mémoire du lieu. Le dernier, en phase de montage, mais dont on peut déjà voir un « teaser » sur Youtube, raconte l'histoire de Tony : un bandit « repenté » qui vit encore dans le quartier. Il peut aussi s'agir de personnalités locales comme des artistes dont le documentaire retrace la trajectoire depuis le Nordeste, d'où ils ont immigré, jusqu'à leur vie, compliquée, dans la Cité de Dieu. Parce qu'ils présentent une image sans fard de la vie d'une *favela*, et racontent sa « transition », ces documentaires ont au moins un évident 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 projet¹¹⁸ mais aussi sur son compte Youtube¹¹⁹.

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 aussi porté sur la maîtrise technique des langages audiovisuels (écriture des scénarios), celle des outils multimédias (de la prise de vue et de son jusqu'au montage) 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 largement en cours et les *making off* font clairement apparaître la part que prennent encore les « collaborateurs » dans les phases de réalisation technique, notamment dans

les laboratoires, studios ou régies mis à la disposition des jeunes par leurs partenaires (les universités, en particulier). Mais le projet bénéficie désormais de ses propres réseaux qui lui permettent de développer son action de façon autonome.

16.3. 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 notamment hors du périmètre formel des *Points de culture*, 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... Bien au-delà, en tout cas, des stéréotypes négatifs dont les habitants des *favelas* font encore souvent l'objet. 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* indique encore mal comment elle participe d'une subversion esthétique « meta-sub-cyber-trans », elle montre en revanche comment les nouvelles technologies peuvent être employées au service d'une intégration urbaine et sociale plus complète.

Sources :

- Carvalho Aline, 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 Tadao, 2000, *Sociedade da informação no Brasil. Livro verde*. Brasília, Ministério da Ciência e Tecnologia, Governo Federal.
- Sites :
<http://www.governoeletronico.gov.br/>
<http://www.gesac.gov.br/> (consulté en 2014)
<http://www.culturadigital.br>

Échanges d'informations avec :

- André Lemos, professeur à la Facom de l'Université fédérale de Bahia
- Éliane Costa, ancienne gérante du mécénat de Petrobras à Rio de Janeiro.

118 www.facebook.com/cddnatela

119 www.youtube.com/user/CDDNATELA

17. Les retransmissions au cinéma des spectacles de l'Opéra de Paris : un nouvel horizon de la démocratisation culturelle ?

Vincent Guillon

Politologue, chercheur associé à PACTE IEP de Grenoble

17.1. Une politique audiovisuelle pour la conquête de nouveaux publics

Depuis 2010, l'Opéra national de Paris retransmet dans les salles de cinéma – en direct et en différé – des captations de ses spectacles. Si la France a été pionnière en la matière grâce au réseau VTHR¹²⁰, c'est à la suite du lancement en 2006 du programme *Live in HD* par le Metropolitan Opera de New York (Met) que les grandes scènes européennes commencent à développer de véritables stratégies de diffusion au cinéma de leurs productions lyriques et chorégraphiques (Demonet et Saez, 2013). L'initiative du Met s'apparente surtout à une politique économique à visée mondiale pour imposer une marque et séduire les mécènes indispensables à son financement. Les objectifs généraux de l'Opéra de Paris sont moins économiques : il reçoit en effet la plus importante subvention publique pour une institution de spectacles vivants en France¹²¹. La diffusion de ses spectacles au cinéma est certes un élément de sa politique audiovisuelle, mais elle vise tout autant à toucher un nouveau public, à irriguer le territoire national et à faire rayonner la création française.

Les objectifs de rentabilité économique et de démocratisation culturelle sont poursuivis de front. Ils répondent en cela à un double problème des maisons d'opéra : des coûts de production très élevés et une pratique aujourd'hui perçue comme élitiste. Ce déficit d'image est accentué par la crainte d'une désaffection générationnelle et du non renouvellement de leurs spectateurs. Dans ce contexte, les retransmissions des productions de l'Opéra de Paris dans les cinémas sont

considérées comme une voie possible d'élargissement et de diversification des publics. Trois facteurs joueraient en ce sens : l'attractivité du prix des places, la proximité géographique et la levée des barrières symboliques grâce à des lieux jugés plus familiers et socialement moins marqués que les maisons d'opéra. Autrement dit, il s'agit d'aller vers les publics au moyen d'une diffusion « hors les murs », puis éventuellement d'attirer de nouvelles personnes dans les établissements lyriques eux-mêmes. Il faut ajouter que les taux de fréquentation des salles parisiennes de Bastille et Garnier sont supérieurs à 92 % depuis 2010. Sachant que le nombre de représentations programmées a atteint lui aussi un plafond, l'Opéra de Paris n'a d'autres choix que de diffuser autrement ses productions s'il souhaite conquérir davantage de spectateurs. Quant aux tarifs de l'institution parisienne, ils demeurent discriminants : le prix moyen d'une place est d'environ 100 euros, alors que les entrées pour les retransmissions au cinéma s'échelonnent généralement entre 10 et 28 euros.

Afin de développer son activité de retransmission au cinéma, de détenir les droits des captations de ses spectacles et de les utiliser librement¹²², l'Opéra de Paris a créé sa propre filiale de production audiovisuelle : Opéra de Paris production. Le catalogue des spectacles filmés qu'il peut désormais constituer doit également permettre de réaliser d'autres exploitations commerciales, des projections gratuites en plein air ou des opérations d'éducation artistique et culturelle. Les modalités de financement de captations destinées au cinéma varient selon les configurations partenariales, sachant que le budget de production d'une réalisation est compris entre 500 000 et 1 million d'euros. Lorsqu'une chaîne de télévision est impliquée financièrement – la plupart du temps France Télévision¹²³ –, la captation peut bénéficier du Compte de soutien géré par le CNC, à condition qu'Opéra

120 Lancé en 1990, VTHR (Vidéo Transmission Haute Résolution) est le premier réseau numérique de salles permettant de recevoir en direct et par satellite des captations de spectacles. En 1995, il comptait 300 salles équipées et abonnées.

121 La subvention de l'État attribuée à l'Opéra national de Paris s'élevait en 2012 à 104,5 millions d'euros pour ses deux salles (Garnier et Bastille).

122 Jusqu'en 2010, l'Opéra de Paris sollicitait des producteurs indépendants pour produire les captations de ses spectacles diffusés à la télévision (notamment 5 à 8 œuvres par an sur France Télévision). Dans ce cas, le producteur indépendant détenait les droits du produit audiovisuel réalisé, quand bien même l'Opéra de Paris avait pris en charge la production du spectacle à proprement parler. C'est pour remédier à cette situation que la maison d'opéra a créé sa propre structure de production audiovisuelle, ce qui a suscité l'opposition du CNC et des professionnels de l'audiovisuel.

123 Un accord-cadre signé avec France Télévision prévoit la réalisation d'au moins 6 captations par saison diffusées en direct ou en différé sur une chaîne du groupe d'audiovisuel public.

de Paris production s'associe à un producteur délégué¹²⁴. Dans ce cas, Opéra de Paris production est coproducteur majoritaire et la chaîne de télévision diffusera le spectacle peu de temps après sa retransmission en direct dans les salles de cinéma. Si la captation est effectuée sans partenariat télévisuel, la filiale audiovisuelle de l'Opéra de Paris assure l'intégralité du financement et de la production. Elle ne fait pas non plus appel à un producteur délégué, mais uniquement à un producteur exécutif, puisqu'elle n'a pas la possibilité dans cette configuration de bénéficier du compte de soutien du CNC. Opéra de Paris production utilise alors l'aide de la Fondation Orange qu'il a reçue pour compléter son plan de financement.

Pour la distribution du programme – en direct ou en différé – deux cas de figure se présentent selon qu'il s'agisse de cinémas UGC ou de cinémas indépendants. L'Opéra de Paris et UGC ont signé une convention, en 2012, pour la diffusion en direct dans les salles du groupe d'au moins six titres par saison : cinq opéras et deux ballets ont été retransmis en 2012-2013 dans le cadre du programme Viva l'Opéra¹²⁵ d'UGC et autant sont programmés en 2013-2014. Les directs de l'Opéra de Paris sont diffusés le lundi, mardi ou jeudi pour ne pas interférer avec les pics de fréquentation des films. En outre, tous les cinémas indépendants qui le souhaitent – à condition qu'ils n'aient pas d'accord d'exclusivité préalable avec le Met – peuvent également retransmettre en direct ou en différé les captations des spectacles de l'Opéra de Paris. Ils choisissent autant de titres qu'ils veulent. Dans les deux cas – UGC ou cinémas indépendants – la distribution est assurée par la société Fra Cinéma. Le montage partenarial des retransmissions s'appuie ainsi sur de multiples relations contractuelles bipartites entre Opéra de Paris production et Fra Cinéma ; entre Fra Cinéma et le groupe UGC ; enfin entre Fra Cinéma et l'ensemble des autres cinémas en France et à l'étranger. La recentralisation des recettes de billetterie est effectuée par le distributeur qui les répartit ensuite entre les différents partenaires afin de couvrir leurs frais respectifs¹²⁶.

124 Depuis 2013, Opéra de Paris production n'est pas autorisé à percevoir le Compte du soutien du CNC ; seul un producteur indépendant a cette possibilité, ce qui oblige la filiale audiovisuelle de la maison d'opéra à effectuer une coproduction.

125 Viva l'Opéra est un programme du groupe UGC réalisé par Alain Duault depuis 2010. Il comprend, en plus de la diffusion en direct des productions de l'Opéra de Paris, des spectacles en différé d'autres scènes européennes : Scala de Milan, Opéras de Vienne, de Munich ou de Barcelone, Festivals de Salzbourg ou d'Aix-en-Provence, etc.

126 Chaque partenaire couvre des frais de production spécifiques : droits des artistes, sous-titrage en 5 langues, plateaux de présentation (Opéra de Paris production) ; coûts satellitaires, enregistrement, communication... (Fra Cinéma). Une fois les frais couverts, Opéra de Paris production garde 70 % de la billetterie et Fra Cinéma 30 %.

17.2. Entre spectacle vivant et spectacle médiatisé

Caractéristiques matérielles et spatiales du dispositif

Les retransmissions en direct ou en différé dans les salles de cinéma s'effectuent dans des conditions de projection optimales : en haute définition (HD) et en format audio multicanal 5.1. Les salles qui souhaitent diffuser les spectacles de l'Opéra de Paris doivent donc disposer du matériel numérique adéquat¹²⁷. Elles sélectionnent elles-mêmes la langue pour le sous-titrage. Pour celles qui souhaitent programmer les retransmissions en direct, elles doivent s'équiper d'une parabole et d'un décodeur pour recevoir les captations par satellite. Celles-ci s'effectuent en public dans la salle de l'Opéra Bastille : de six à dix caméras sont nécessaires, ainsi qu'un car vidéo relié à un car satellite. Les caractéristiques matérielles et techniques du dispositif sont donc assez lourdes et impliquent des coûts élevés. Elles permettent néanmoins une qualité de réalisation et de visionnage remarquable. Au croisement entre spectacle vivant et spectacle médiatisé ou enregistré, l'expérience du spectateur de la salle de cinéma est différente de celle du spectateur de la salle de théâtre. L'utilisation de plusieurs caméras permet, par exemple, de proposer des gros plans sur les chanteurs lyriques ou les danseurs, des prises de vue de la scène en plongée ou en contre-plongée, de filmer l'orchestre dans la fosse, etc. Si la retransmission dans la salle de cinéma ne parvient pas à reproduire l'acoustique naturelle et à faire ressentir la présence des artistes – l'écran et le vecteur technologique feront toujours obstacle –, elle offre néanmoins des points de vue inédits et permet au spectateur de « voir autrement » : en cela, elle ne constitue pas forcément un pis-aller de la représentation dans la salle de spectacle. S'agissant des cinémas où sont programmées les retransmissions, il s'agit d'équipements très différents : multiplexes, cinémas municipaux, salles indépendantes classées art et essai ou encore centres culturels. Certaines salles de cinéma mettent en scène l'événement, déroulant pour l'occasion un tapis rouge ou disposant des éléments de décoration qui rappellent l'ambiance d'un théâtre lyrique.

D'un point de vue spatial, l'objectif de l'Opéra de Paris est d'irriguer à court terme l'intégralité des départements français. Actuellement, 9 départements de la France métropolitaine – ainsi que les territoires ultramarins –, ne sont pas encore couverts. Les 27 multiplexes UGC sont principalement situés

127 La France renferme le troisième parc mondial en nombre de salles « numérisées » après les États-Unis et la Chine.

en Île-de-France et dans les grands centres urbains¹²⁸, alors que le réseau des cinémas partenaires touche surtout les moyennes et petites villes de France¹²⁹. Le nombre de salles de cinéma concernées par les retransmissions en direct ou en différé varie en fonction des spectacles et évolue à la hausse rapidement : pour les titres phares comme *Aïda* ou *La Traviata*, une centaine de salles en France participent à l'opération, auxquelles il faut ajouter autour de 150 salles en Europe et autant dans le reste du monde.

La relation au public

Aucune participation directe des publics n'est prévue, ce qui n'empêche pas certaines personnes de reproduire quelques rituels liés à la sortie à l'opéra : par exemple, amener une bouteille de champagne et l'ouvrir entre amis dans la salle à l'entracte. D'autres portent des tenues de circonstance. Pour les moins prévoyants, il n'est pas rare que les salles de cinéma mettent en place un bar réservé aux spectateurs de la retransmission. On est au cinéma, mais le public de la captation du spectacle d'opéra ou du ballet ne se comporte pas tout à fait de la même manière que celui des films projetés dans les salles d'à côté : son attitude imprime davantage le caractère événementiel ou moins ordinaire de la sortie, d'autant plus si le spectacle est retransmis en direct. D'ailleurs, dans les cinémas UGC – et d'autres aussi – l'accompagnement humain des publics cherche la distinction d'avec les autres séances de films. Le public de la retransmission de l'opéra ou du ballet est pris en charge par des hôtes ou des hôtesse dès son arrivée dans l'équipement. L'accueil se fait à part et un livret dans lequel figure une présentation du spectacle lui est remis. Une fois entré dans la salle de projection, d'autres hôtes et hôtesse organisent le placement. Les spectateurs n'hésitent d'ailleurs pas à arriver une heure en avance pour obtenir les meilleures places. L'accueil du public, sa prise en charge et son empressement à arriver très tôt feraient presque oublier qu'on est dans un multiplexe cinématographique.

Une seconde forme d'accompagnement des publics est intégrée au dispositif. Il s'agit des plateaux de présentation animés en direct de l'Opéra Bastille par Alain Duault (France 3 et Radio Classique) pour les spectacles lyriques et Brigitte Lefèvre (Directrice de la danse de l'Opéra de Paris) pour les ballets. Au public des salles de cinéma exclusivement, ils présentent l'œuvre durant 10 à 15 minutes avant le début de la représentation : le compositeur, le livret, les intentions de mise en scène, de chorégraphie et de scénographie, les principaux chanteurs et danseurs, etc. Les réalisateurs du film n'hésitent pas à proposer des images des coulisses et

des interprètes en train de se préparer ou de s'échauffer, important ainsi les codes de l'événement sportif télévisuel pour créer la dramaturgie de l'avant-match. Alain Duault ou Brigitte Lefèvre reprennent l'antenne durant l'entracte, 15 minutes avant la seconde partie du spectacle, pour proposer des commentaires, des explications et des interprétations de l'œuvre en cours, mais aussi des interviews enregistrées préalablement avec le metteur en scène, le chorégraphe, le scénographe, le chef d'orchestre, les artistes de scène, etc. De ce point de vue, l'accompagnement du public dans la découverte de l'œuvre est plus poussé et didactique que lors de la représentation dans la salle de spectacle elle-même. Cette éditorialisation du contenu est une des plus-values significative du dispositif de retransmission, visant à développer une « pédagogie de l'envie ». Par ailleurs, des discussions ont eu lieu avec l'Éducation nationale pour utiliser les enregistrements des captations des spectacles de l'Opéra de Paris et leur éditorialisation dans le cadre de programmes d'éducation artistique et culturelle. Si la mise à disposition gratuite des enregistrements par l'Opéra de Paris – qui dispose désormais des droits – ne semble pas poser de difficulté majeure, la démarche ne pourrait aboutir sans partenariats sur le terrain entre les écoles et les cinémas¹³⁰.

17.3. Impacts et évaluation du projet

On peut d'abord mesurer l'impact du projet en termes de fréquentation dans l'ensemble des cinémas français qui ont retransmis des spectacles de l'Opéra Bastille. Lors de la saison 2012/2013, les 8 spectacles diffusés en direct et en différé ont attiré environ 110 000 spectateurs¹³¹. Le nombre de spectateurs et de salles concernés est, bien entendu, variable d'un titre à l'autre : entre 4 000 et 12 000 personnes dans 45 à 70 salles. Les chiffres de la saison 2012-2013 sont en nette progression¹³². Toutefois, ils ne permettent pas encore d'atteindre le seuil de rentabilité économique¹³³. Pour l'instant l'opération est à perte ; mais si le succès se confirme, elle deviendra rentable prochainement. Qui plus est, rappelons qu'elle s'intègre à une stratégie audiovisuelle plus large fondée sur la constitution et l'exploitation d'un catalogue.

130 À New York, les retransmissions du Met sont déjà associées à un programme pédagogique dans les écoles.

131 Le nombre de spectateurs dans les deux salles (Bastille et Garnier) de l'Opéra de Paris s'élève ces dernières années à environ 800 000.

132 En Europe, les retransmissions des spectacles de l'Opéra Bastille ont touché entre 1 000 et 10 000 personnes dans 20 à 80 salles ; dans le reste du monde, entre 2 000 et 8 000 personnes dans 20 à 90 salles. Par comparaison, les retransmissions du Met ont attiré la même année plus de 3 millions de spectateurs sur 1 600 écrans répartis dans 54 pays.

133 En conséquence, l'aide de la Fondation Orange est utilisée pour combler les pertes des productions, y compris lorsqu'une télévision est impliquée.

128 Paris et région parisienne, Lyon, Bordeaux, Toulouse, Lille, Strasbourg, etc. Cf. <http://www.vivalopera.fr>

129 Cf. <http://www.fraprod.fr>

Les impacts symboliques et médiatiques de ces retransmissions au cinéma sont en revanche déjà tangibles. Jamais la presse n'a autant parlé d'opéra ou de ballet, et les cinémas conduisent des campagnes promotionnelles complémentaires de celles des maisons d'opéra. Par ailleurs, l'Opéra de Paris n'hésite pas à avancer l'argument très symbolique du « retour sur investissement » pour les contribuables de la France entière. « On dit souvent aux gens : vous payez des impôts dont une petite partie va à l'Opéra de Paris. Il est normal que l'Opéra de Paris vous rende vos impôts en venant diffuser des spectacles pas loin de chez vous » avance Christophe Tardieu, directeur adjoint de l'Opéra national de Paris. À travers les retransmissions au cinéma, l'opéra et le ballet apparaissent probablement comme des pratiques moins « réservées » à un public d'initiés des grands centres urbains, ce qui n'est certainement pas non plus sans effet sur leur légitimité aux yeux des financeurs publics. Compte tenu du prix des places, les retransmissions sont l'occasion pour les non-habitués de découvrir une nouvelle forme de spectacle sans grand « risque » financier si elle ne rejoint pas leurs goûts. Les amateurs d'opéra ou de ballet ont quant à eux l'opportunité de voir un spectacle supplémentaire moins cher.

Au niveau de l'expérience vécue par le spectateur, la diffusion au cinéma ne remplace pas le « spectacle vivant », c'est-à-dire le rapport direct et effectif entre le public, les artistes et la scène. Toutefois, elle s'avère beaucoup plus enrichissante que les consommations individuelles de captations de spectacles devant un ordinateur ou une télévision pour lesquelles le temps moyen de visionnage n'excède pas 20 minutes (Demonet et Saez, 2013). La projection en salle de cinéma permet, au contraire, de vivre une expérience collective et de garder la concentration nécessaire pour des spectacles souvent assez longs : cette disponibilité est beaucoup plus difficile à obtenir lorsque la personne est chez elle. En outre, le direct introduit un sentiment inhabituel au cinéma de simultanéité, d'immédiateté et de fragilité du spectacle. De ce point de vue, la situation est proche de celle du théâtre : il n'est pas rare que le public réagisse à chaud et applaudisse à la fin.

Enfin, il n'existe pas actuellement de données permettant d'évaluer les effets réels du dispositif sur l'élargissement et la diversification des publics. L'Opéra de Paris n'a pas encore réalisé d'enquête en ce sens. Or, les éléments avancés dans d'autres circonstances sur les spectateurs d'opéras au cinéma sont contradictoires : certains estiment qu'il s'agit en grande majorité des publics habituels du théâtre lyrique (plus de spectacles pour les mêmes), ce qui pourrait aussi signifier que ces projections représentent une concurrence pour les maisons d'opéra de rang secondaire ; d'autres témoignent à l'inverse d'un renouvellement significatif des publics (Demonet et Saez, 2013). Quoi qu'il en soit, les retransmissions gratuites et en plein air des captations de spectacles constituent un levier de démocratisation complémentaire. L'Opéra national de

Lyon s'est, par exemple, engagé dans cette voie en organisant des projections gratuites des captations de ses productions dans plusieurs villes de la région Rhône-Alpes. Pour sa part, l'Opéra national de Paris étendra en 2014 l'opération « Opéra d'été » expérimentée la saison dernière à La Baule et Bayonne. Dans le cadre de ce programme mené en collaboration avec l'Association des maires de France (AMF), l'Opéra de Paris met à disposition des villes volontaires un enregistrement d'un de ses spectacles afin qu'elles organisent une projection en plein air, sans billetterie et dans un lieu emblématique¹³⁴. De leur côté, les villes doivent assumer les coûts afférents à la location du matériel de diffusion¹³⁵ et à l'organisation de la manifestation. Les choix du lieu de la projection et des prestataires techniques se font en accord avec l'Opéra de Paris. Ces retransmissions en plein air s'attaquent encore davantage aux barrières symboliques et financières associées au spectacle d'opéra que les diffusions dans les salles de cinéma : elles en sont un prolongement logique qui aurait sans doute plus de difficulté à exister sans une exploitation marchande préalable.

Sources :

- Demonet Gilles et Saez Jean-Pierre (dir), 2013, *Opéra à l'écran : opéra pour tous ?*, Paris, L'Harmattan.

Entretiens réalisés avec :

- Christophe Tardieu, directeur adjoint de l'Opéra national de Paris (décembre 2013).
 - Laurent Métivier, directeur général de la filiale Opéra de Paris production (décembre 2013).
- Observation d'une retransmission du spectacle *Les Puritains* à l'UGC Ciné Cité Bercy (Paris).

134 En 2014, les villes volontaires pourront choisir parmi 4 spectacles enregistrés lors de la saison écoulée : deux opéras et deux ballets.

135 Écran gonflable, projecteur HD, système de sonorisation 5.1, etc.

18. L'action culturelle est-elle soluble dans les industries culturelles ? Les soirées Yellow Lounge (Paris, Berlin)

Lionel Arnaud

Professeur de sociologie, Université Paul Sabatier, Toulouse

Le concept de Yellow Lounge a été créé en 2001 dans les clubs berlinois et a depuis essaimé dans plusieurs autres villes dans le monde (Londres, New York, Amsterdam, Salzbourg, Zürich, Vienne, Stockholm, Rio de Janeiro, Singapour, Paris, etc.). L'objectif de ces soirées d'un nouveau genre est de déplacer la musique classique des traditionnelles salles de concert aux clubs les plus branchés, « afin de valoriser une nouvelle génération d'artistes impressionnants, liés à la tradition classique mais qui entendent briser les frontières musicale et culturelle, dans des espaces renouvelés et alternatifs »¹³⁶. Un artiste reconnu est ainsi convié à se produire dans un contexte et face à un public *a priori* atypique. Des DJ se chargent de gérer les entractes en jouant exclusivement de la musique classique remixée avec des boucles électroniques, tandis que des images *live* des artistes invités et des animations visuelles sont projetées.

En l'absence d'interlocuteur clairement identifiable et disponible, il nous a été difficile de savoir dans quelles conditions le concept a été élaboré. C'est d'ailleurs l'une des principales difficultés que nous avons rencontrées pour tenter de mieux comprendre ce dispositif, dans la mesure où, à Berlin comme à Paris, il nous a été impossible d'établir un contact avec les organisateurs de ces soirées dans les délais impartis pour la réalisation de l'étude.

En dehors des lieux qui les accueillent, ces soirées sont organisées sous le patronage de la multinationale culturelle *Universal Music Classic*. L'ambition commerciale semble ici évidente. Les artistes invités font ainsi tous partie du catalogue de *Deutsche Grammophon*, un label centenaire spécialisé dans la musique classique et racheté en 1998 par *Universal Music*. Pour la soirée à laquelle nous avons assisté, le DJ invité, Sven Helbig, a ainsi déclaré dans la vidéo promotionnelle mise en ligne par le Batofar que son objectif était de « présenter certains titres sortis chez *Deutsche Grammophon* cette année (...), en jouant mes morceaux et en ajoutant de l'électronique dessus ».

Afin d'observer le dispositif mis en place lors de ces événements, nous avons assisté à la seconde édition de Yellow Lounge à Paris, organisée au Batofar le 20 novembre 2013.

Créée en 1999, le Batofar est une salle de spectacle construite dans un ancien bateau-feu amarré en bordure de Seine, non loin de la Bibliothèque François Mitterrand dans le 13^e arrondissement de Paris. C'est dans la salle du bas, qui peut contenir environ 250 personnes, que s'est déroulé le concert. Nul décor particulier ce soir-là, hormis quelques jeux de lumières dans une salle d'allure plutôt sombre, d'autant que le « VJ » (Vidéo Jockey) annoncé sur le programme n'était pas présent. Le musicien invité était ce soir-là le jeune violoniste serbe Nemanja Radulovic, âgé de 25 ans, accompagné de son ensemble à cordes, *Les Trilles du Diable*. Constitué de 2 violons, d'un alto, d'un violoncelle et d'une contrebasse, les 6 musiciens ont pris place sur la petite scène qui fait face au bar, devant un parterre de spectateurs d'environ 30 à 35 ans de moyenne d'âge. Tout au long du concert, ces derniers sont restés relativement calmes et attentifs, debout en sirotant leur verre, poussant quelques sifflements et applaudissant à la fin de chaque morceau. De son côté, Nemanja Radulovic n'hésitait pas à dialoguer avec eux, annonçant et expliquant dans un français parfait (il vit en France depuis l'âge de 14 ans) chaque morceau, avec une attitude physique et vestimentaire sans doute plus proche de la rock star que du concertiste. Et de fait, si sa formation a enchaîné plusieurs compositions de Beethoven, Kreisler, Sarasate, Schubert, Wieniawski ou Tartini, ses deux derniers morceaux (exécutés après des « rappels ») furent consacrés à des reprises du compositeur serbe Goran Bregovic (connu notamment pour avoir composé les bandes originales de certains films d'Emir Kusturica) et du groupe de disco-pop suédois Abba, ce qui a immédiatement déclenché l'enthousiasme du public. De façon générale, l'ensemble de son répertoire fut exécuté de façon très dynamique, dégageant une énergie et une ambiance proche d'un concert rock. Une fois le concert achevé, vers 22h00, tout le monde a toutefois tranquillement quitté la salle pour laisser la place à une soirée DJ's.

136 « [...] to present a new generation of vibrant artists tied to the classical tradition who break musical and cultural boundaries, in visually innovative and alternative spaces », citation relevée sur <http://www.yellowlounge.com/> le 7 janvier 2014.



Nemanja Radulovic et les Trilles du Diable au Batofar le 22 novembre 2013 (Nemanja Radulovic, label Deutsche Grammophon - scénographie audio-réactive réalisée par Pixel Carré [pixelcarre.fr])

Difficile d'évaluer la portée d'un tel concert. Certes, la diffusion de la musique classique dans un lieu aussi atypique constitue en soi une initiative originale, susceptible de favoriser la « démocratisation ». Notons toutefois qu'elle n'est pas la seule. En Île-de-France, par exemple, l'association « Concerts de poche » propose des concerts ou des opéras dans des lieux où l'on n'a pas l'habitude d'écouter de la « grande musique » (théâtres municipaux, salles des fêtes et même gymnases), le prix des places n'excédant pas le prix d'un ticket de cinéma. Par ailleurs, certains festivals proposent d'assister gratuitement à une grande quantité de récitals, de petits concerts, sur des petites places par exemple, donc en plein air, ce qui permet théoriquement l'accès à ce genre de musique à tout le monde. De ce point de vue, seuls quelques grands concerts et festivals de renommée internationale comme le festival de Bayreuth, le concert de nouvel an à Vienne, le festival de Lucerne participent encore du stéréotype selon lequel la musique classique ne s'apprécierait que dans des lieux richement décorés et en tenue de gala. Reste que, quels que soient les lieux de diffusion, la musique classique continue à attirer très majoritairement des cadres et professions intellectuelles supérieures. C'est encore plus vrai pour la musique contemporaine¹³⁷.

Mais s'il est difficile de tirer des conclusions autour d'une seule soirée, dans la mesure où le concept se développe dans de nombreux autres lieux et beaucoup d'autres villes, nous pouvons toutefois noter qu'aucun dispositif d'accompagnement n'était visible ce soir-là, à part les explications du concertiste, à la manière de ce qui se passe dans n'importe quel concert de rock. En ce sens, cette initiative ne diffère d'un spectacle traditionnel qu'en raison du décalage revendiqué entre les œuvres diffusées

137 En mai 2003, ces catégories représentaient 39 % des publics de musique classique, contre seulement 2 % des agriculteurs et 7 % des ouvriers. Une tendance qui ne cesse de s'accroître avec les années. Cf. l'enquête « Participation culturelle et sportive » de l'Insee de mai 2003.

et le contexte de réception de ces œuvres. Car s'il est courant s'assister à des concerts de musiques rock dans des auditoriums, des opéras ou des églises, il est plus rare de voir et d'entendre de la musique classique dans une boîte de nuit. Dans les deux cas cependant, on peut craindre que ce soient les auditeurs les plus convaincus qui viennent à ces concerts même si, ce soir-là, le public était plutôt jeune au regard des publics traditionnels de

la musique classique – où les plus de 65 ans ont un poids bien supérieur à ce qu'ils représentent dans le public de tous les autres genres de spectacles¹³⁸. Plus largement, il semblerait que l'introduction de la musique classique dans un cadre jusque-là réservé aux musiques actuelles contribue à changer la nature même de cette musique – et non celle du cadre. D'une part, parce que l'acoustique d'un lieu comme le Batofar se prête manifestement mieux aux musiques électroacoustiques ou électroniques qu'aux exigences sonores d'un ensemble à cordes, la sonorité de Nemanja Radulovic ayant ce soir-là été largement desservie par des enceintes manifestement peu performantes sur les aigus. D'autre part, et si l'on considère que la musique classique a construit sa « noblesse » sur sa capacité à produire une certaine distanciation¹³⁹, il n'est pas sûr qu'elle ne perde pas ici sa principale caractéristique pour devenir un simple spectacle de divertissement, parmi d'autres. En ce sens, nous pouvons nous interroger sur les finalités de cette volonté de diffuser « à tout prix » la musique classique, au-delà bien sûr des intérêts bien compris d'une multinationale comme *Universal*.

Sources :

- Levine Lawrence W., 2010, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, La Découverte.
- Site <http://www.yellowlounge.com/>

138 Une caractéristique qui s'accroît : les Français de plus de 60 ans représentaient, en effet, 18 % du public des concerts de musique classique en 1973, contre 26 % en 1997. Cf. <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/tasca-2001/perspectives-dossier3.htm>.

139 L'historien états-unien Lawrence W. Levine a notamment montré que, historiquement, la domestication des plus démunis et des corps, au théâtre ou à l'opéra, a été obtenue par la ségrégation spatiale des salles et la spécialisation de la programmation, par la majesté des établissements culturels, par le service d'ordre, l'interdiction de s'exprimer, de chuchoter, de bouger, de fumer et toutes sortes de contraintes pragmatiques (l'interdiction des grands chapeaux, de la nourriture...) (Levine, 2010).

19. Le projet *Expéditions* (Rennes, Tarragone, Varsovie) : à la recherche des cultures urbaines

Lionel Arnaud

Professeur de sociologie, Université Paul Sabatier, Toulouse

Le projet *Expéditions* est une expérimentation à la croisée des chemins de l'art, de la recherche en sciences sociales et de l'éducation populaire. Une première étape de ce projet a été menée à l'échelle locale (Rennes) en 2012. Elle associait le centre d'art La Criée, l'association L'âge de la tortue, le GRPAS (Groupe rennais de pédagogie et d'animation sociale) et le collectif Le Commun : atelier de recherche-expérimentation, autour d'une proposition artistique du plasticien Romain Louvel, avec l'idée de valoriser les « ressources culturelles invisibles » de certains quartiers stigmatisés. À la suite de cette première phase, une collaboration a été engagée avec des organisations pédagogiques et scientifiques espagnoles et polonaises dans le cadre du programme *L'Europe pour les citoyens*, soutenu par la Commission européenne¹⁴⁰. En janvier 2012, un premier séminaire de partage d'expériences interdisciplinaires (arts plastiques, littérature, photographie, sociologie) organisé à Tarragona a permis de finaliser certains choix en termes de méthodologie d'intervention, de calendrier et d'évaluation des actions à réaliser. Démarrée le 8 décembre 2012, cette deuxième phase se poursuit actuellement jusqu'en mai 2014.

La finalité de ce projet s'inscrit dans un horizon de transformation des regards sur la ville. L'ambition est de réinterroger les idées préconçues sur les quartiers populaires en s'appuyant sur une démarche originale consistant à réinvestir le motif de l'expédition ethnographique pour tenter de le déconstruire. Le dispositif est plus particulièrement axé sur les enfants des quartiers de Maurepas (Rennes), du Ponant (Tarragona) et Praga (Varsovie). Ces derniers doivent avoir la possibilité de participer aux dispositifs d'exploration proposés par tous les membres de l'équipe (sans nécessairement qu'il y ait d'ateliers spécifiques pour les enfants). Les enfants,

accompagnés par les pédagogues de rue du GRPAS ou de la Fundació Casal l'Amic, sont d'ailleurs appelés à former un groupe d'explorateurs à part entière, à inventer et mettre en œuvre leur propre dispositif d'exploration en compagnie des artistes, des animateurs, des chercheurs en sciences sociales qui sont associés au projet. Plus largement, chacun des explorateurs, qu'il soit habitant, artiste, animateur, chercheur, invente son propre dispositif d'exploration de la ville et des représentations qu'en ont les personnes qui y vivent. Celui-ci doit servir ensuite de support à un questionnement central et commun à tous : comment les personnes rencontrées se représentent-elles leur propre quartier ? les quartiers de la ville dans lesquels elles n'habitent pas ? et enfin les deux autres quartiers européens concernés par le projet ?

19.1. Dispositif pédagogique

Du 9 au 18 mars 2012, une équipe d'artistes et de chercheurs est ainsi venue travailler dans le quartier Maurepas avec des enfants et des pédagogues de rue. Ils ont été accueillis dans les familles avec lesquelles travaille habituellement le GRPAS sur la base du volontariat. Depuis leur création en 1980, les Groupes de pédagogie et d'animation sociale¹⁴¹ entendent développer et diffuser la notion de pédagogie sociale, avec l'idée qu'il existe un lien étroit entre l'éducation de l'enfant et la société dans laquelle il vit. En ce sens, le professionnel comme le parent ou le citoyen impliqué dans la vie de sa commune a, pour l'enfant, un projet éducatif qui se réfère consciemment ou non à un projet de société. Cette pédagogie n'a pas de méthodes spécifiques reproductibles partout. Au contraire, elle est fonction des territoires, de la situation sociale des enfants et de leur famille, de leur histoire, des contextes économiques et culturels singuliers. Il s'agit ici de revendiquer une pédagogie de l'expérience : c'est le territoire d'intervention qui détermine le projet. Les idées sont liées aux contextes qui les produisent et les dynamisent, et les projets se basent sur la mise en valeur des compétences des habitants, et plus particulièrement des enfants, de leur savoir-faire.

¹⁴⁰ Les partenaires associés sont les suivants : le centre d'art La Criée (Rennes) ; la Fundació Casal l'Amic (Tarragona) ; le collectif de recherche Le Commun : atelier de recherche-expérimentation (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 Museu del Port de Tarragone (Espagne) ; le Musée d'Histoire de Varsovie – Muzeum Woli (Varsovie) ; la Galerie Art et Essai (Rennes).

¹⁴¹ Les GPAS sont des organisations non gouvernementales qui entendent lutter de manière originale contre la marginalisation économique, culturelle, géographique et sociale des enfants. Il existe actuellement cinq GPAS, concentrés principalement en Bretagne – deux dans le Finistère (Brest, Cap Sizun), deux en Ille-et-Vilaine (Rennes, Val d'Ille) – ainsi qu'une antenne en Pologne (Varsovie). Cf. <http://www.gpas.infini.fr/v2/index.html>.

19.2. Modalités d'intervention

Des équipes d'« explorateurs »

À l'occasion des activités pédagogiques menées au quotidien par le GRPAS, des petits groupes d'enfants de 6 à 12 ans vivant à Maurepas ont rencontré les artistes et chercheurs associés au projet. Ensemble, ils ont formé des équipes d'« explorateurs » et sont partis à la (re)découverte de leur quartier et de la ville de Rennes. Les explorateurs (enfants, pédagogues, artistes et chercheurs) ont observé, décrit et collecté des éléments du quotidien à Maurepas et ailleurs en utilisant divers procédés (peinture, photographie, dessin, journal de bord, cartographie, enregistrement sonore ou vidéo). La collecte s'est ainsi faite en interviewant les professionnels du quartier (éducateurs, commerçants, agents municipaux), en allant à la rencontre des personnes qui y habitent, en diffusant des productions graphiques ou visuelles, en cartographiant les déambulations, en réalisant des photographies argentiques à la chambre, en rejouant des scènes observées de la vie quotidienne avec des Playmobil. La particularité de leur démarche tenait au fait qu'ils cherchaient à mettre en pratique un même principe d'exploration : ils agissaient comme s'ils observaient une société étrangère à la société dans laquelle ils vivent et dans laquelle leur esprit s'est formé. Comme s'ils étaient des explorateurs du XVIII^e siècle découvrant une ville inconnue. Cette règle du jeu constituait le point de départ d'un regard porté, par renversement, sur notre propre société. À titre d'exemple : lors des ateliers d'exploration urbaine, l'exploration du quartier est menée tour à tour par un enfant qui pioche un lieu (où il fait du vélo, où vit un membre de sa famille, où on peut trouver une œuvre d'art...) vers lequel il va emmener le groupe. Chaque enfant devient tour à tour guide du groupe. Une fois sur le lieu, l'enfant raconte son rapport au lieu à travers un souvenir, une anecdote. De plus, les enfants sont amenés à prendre des photos de ce lieu tel un souvenir de leur passage. La semaine suivante, les cartes postales sont produites à partir des photographies réalisées puis distribuées aux enfants.

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 (Musée de Bretagne) et d'expositions (en particulier le Dockers' Museum d'Allan Sekula qui présentait une collection d'objets personnels de l'artiste), 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). Le jour de la restitution publique du 11 juin, les enfants ont été sollicités pour présenter les productions de l'ensemble des explorateurs et répondre aux questions du public et des journalistes.

Des résidences en immersion

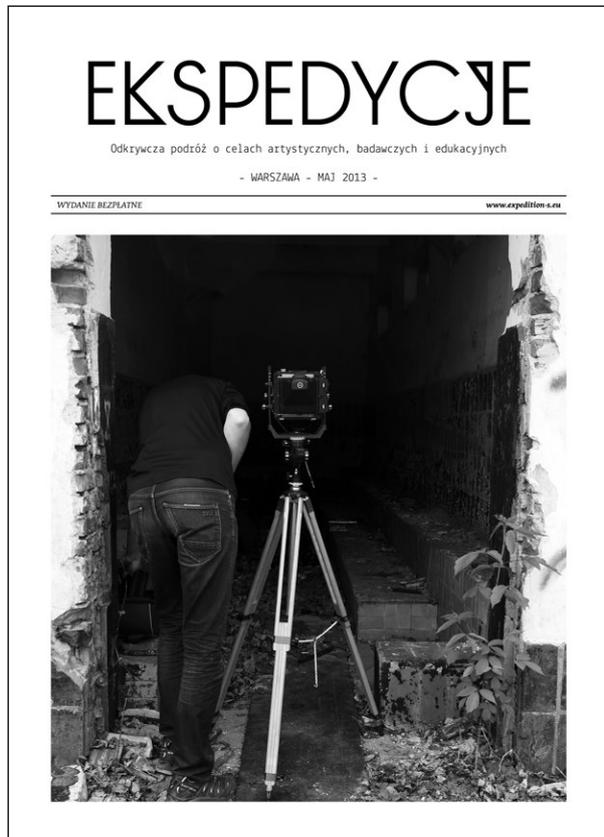
Plus largement, des résidences en immersion ont été organisées dans les quartiers du Ponant à Tarragone du 14 janvier au 3 février 2013 ; dans le quartier de Maurepas à Rennes du 7 au 28 mars 2013 et dans le quartier de Praga à Varsovie du 6 au 26 mai 2013. Lors de ces trois résidences, une équipe d'explorateurs est allée à la rencontre des personnes qui y habitent, des commerçants et autres professionnels du quartier et des décideurs politiques locaux de ces trois villes pour observer, décrire et collecter des éléments du quotidien – objets, situations, discours – concernant leurs représentations et leurs imaginaires relatifs à la vie quotidienne des quartiers dits populaires ; la façon dont les gens de Tarragone imaginent ces quartiers à Varsovie ou à Rennes, et vice versa. Chaque explorateur a développé pendant les résidences un projet dans lequel il a fait appel aux outils, aux méthodes ainsi qu'aux thématiques habituels de son travail.

Parallèlement à ce projet personnel, il a été 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 les villes et leur représentation. C'est l'un des enjeux du projet *Expéditions* : expérimenter les conditions d'un déplacement dans les habitudes de travail de chacun ou comment des personnes qui ont des cultures de métier différentes peuvent imaginer et conduire ensemble des démarches de collaboration. C'est pourquoi la résidence est devenue le lieu de vie commun des différents intervenants, de travail et de rencontres. Ce partage d'une communauté de vie et de travail pendant les résidences est pensé comme un des axes forts du projet, dans la mesure où il permet 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 favorise les collaborations interdisciplinaires. Lors de la résidence rennaise, par exemple, deux appartements ont accueilli deux artistes français, deux chercheurs français, un artiste espagnol et un artiste polonais, un chercheur espagnol et un chercheur polonais, trois animateurs rennais, un documentariste et les coordinateurs du projet. Les équipes pour les résidences de Tarragone et de Varsovie ont été constituées selon le même principe.

19.3. Bilan

Sur le plan quantitatif, les deux phases du projet Expéditions ont donné lieu à de nombreuses productions, depuis la simple animation en tant que telle à l'édition d'ouvrages ou 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 3 résidences en 2012 et 2013.

Selon les deux bilans d'activités réalisés par l'association L'âge de la Tortue, ces résidences ont impliqué environ 40 familles de Maurepas, tandis que l'ensemble des projets auraient touché environ 2 800 personnes, habitants 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. Un groupe de 50 jeunes âgés de 6 à 18 ans issus des mêmes quartiers a participé aux expéditions aux côtés des artistes, des chercheurs et des pédagogues de l'équipe.



Page de couverture du 3^e numéro de la version polonaise du journal *Expéditions* (mai 2013)
© Photographie L'âge de la Tortue

Parmi les très nombreuses actions qui ont été mises en place en 2012 et 2013, nous pouvons retenir le travail du photographe Pierre Grosdemouge *Entre poches vides et interdits : les doublures ?*, qui a édité des textes et des photographies réalisés à l'issue de son travail d'investigation mené avec les enfants de Maurepas sur les objets que ces derniers ont dans leurs poches. L'artiste Richard Louvet a, pour sa part, réalisé une série de photographies avec trois enfants de Maurepas. Après avoir posé l'appareil devant eux, Nourina, Malika et Nathan sont allés chercher eux-mêmes des volontaires pour la prise de vue. À la question « à quoi servent ces photos ? », les enfants ont décidé de répondre « C'est pour prendre les gens du monde ». Richard Louvet a également mené avec d'autres groupes d'enfants une exploration des espaces végétaux bordant les frontières mouvantes du quartier de Maurepas. À partir de prises de vues à la chambre photographique, les enfants ont colorisé l'image de leur choix pour donner leur propre vision de leur espace de vie. Les résultats ont pris la forme d'une nouvelle série de photographies sur lesquelles se superposent les dessins des enfants. L'artiste Paloma Fernandez Sobrino a, pour sa part, choisi de porter son regard sur le projet lui-même. Pour cela, elle a réalisé, avec les enfants du quartier de Maurepas, des films Super 8 et des vidéos sur tout ce qui constitue le projet : les acteurs (artistes, chercheurs, enfants, pédagogues de rue, organisateurs, etc.), leurs projets personnels, leurs échanges et leurs réflexions. Le sociolinguiste Thierry Deshayes a, lui, exploré le quartier de Maurepas en compagnie des enfants et a construit avec eux des cartes reflétant leurs visions du quartier. Il s'est aussi intéressé à leurs pratiques langagières et aux tactiques qu'ils mettent en œuvre dans leur vie quotidienne. Ce travail a été édité sous la forme d'un texte, de cartes subjectives et de cartes postales.

Lors des deux phases du projet, le retour des explorateurs s'est manifesté sous différentes formes, telles que l'organisation de discussion/débats sur la vision des quartiers dits populaires et leur place au sein de la cité pour les jeunes et les familles fréquentant les centres sociaux et les maisons de quartier, 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... Afin de contribuer à la restitution de tous ces projets auprès de l'ensemble des habitants du quartier, une exposition a par ailleurs été organisée en avant-première sur le quartier de Maurepas le 25 mai 2012, puis au centre d'art contemporain La Criée du 15 juin au 12 août, situé dans le centre-ville de Rennes. Il s'agissait de mettre en tension les subjectivités des participants et des personnes rencontrées lors des premières résidences, 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 pour agir sur ces territoires. Par cette

mise en scène, l'objectif était également de questionner le dispositif d'exposition des arts, des traditions et des cultures tel que les expositions ethnographiques nous le proposent souvent, depuis les premières expéditions coloniales jusqu'aux travaux actuels de l'ethnologie urbaine.

De façon générale, des présentations publiques des résultats ont été organisées à Tarragone, Rennes et Varsovie. 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 tous pour l'exposition itinérante qui voyagera dans les trois villes du projet. Des restitutions publiques ont été organisées depuis janvier 2013 à Tarragone (à la Fundació Casal l'Amic le 19 janvier, sur la Place Major le 2 février, au Punt de Trobada le 11 juin suivi d'une exposition), à Rennes (Allée de Brno le 15 mars, Square Hyppolite Dayot le 23 mars, aux abords de l'école Trégain le 26 mars, au Pôle associatif de la Marbaudais le 11 juin) et à Varsovie (au Parc Skaryszewski le 14 mai, dans les rues du quartier de Praga le 25 mai).

En dehors de ces événements, il faut toutefois noter que 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. L'idée, chère au

GPAS, est de les encourager à utiliser les transports en commun, les vélos, pour aller à la découverte des innombrables ressources culturelles, sportives et sociales disponibles dans les rues de leur quartier ou à celles auxquelles ils ne pourraient accéder sans la médiation de pédagogues. Par ailleurs, les projets se font toujours sur la base d'une dynamique sociale ou la cogestion et la recherche participative sont des axes majeurs du travail pédagogique, consistant à construire pour les habitants et avec les habitants des dispositifs qui leur permettent concrètement de voir la réalité dans sa complexité et aussi 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, ce projet entendait participer à la formation sociale de l'enfant en l'aidant à grandir et à exercer son esprit critique et ses capacités de discernement.

Sources :

- *Expéditions*, descriptif du projet 2012-2014
- *L'âge de la Tortue*, bilan d'activités 2012
- *L'âge de la Tortue*, bilan d'activités 2013
- Site www.expedition-s.eu : plurilingue (français, espagnol, polonais et anglais), ce site présente les travaux des explorateurs, leurs réalisations comme leurs processus de travail, ainsi que les temps forts qui jalonnent le projet.

Entretien avec :

- Céline Laflute, coordinatrice de *L'âge de la Tortue* (14 novembre 2013).

20. Le Heidelberg Project (Detroit, États-Unis) ou l'art du rebut au cœur d'un quartier défavorisé

Flaminia Paddeu

Doctorante au laboratoire ENeC (Espaces, Nature et Culture), ATER à l'Université Paris IV Sorbonne et ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon



Figure 1 : *The People's House* et *The Animal Farm Tree* sur la Heidelberg Street
(© Flaminia Paddeu, 2012)

« C'est un espace d'art vivant en plein air, ça a toujours été un espace en plein air. Et en interagissant avec lui, vous rencontrez des gens. » (Jenene Whithfield, directrice exécutive du Heidelberg Project [2012]).

20.1. Le Heidelberg Project (1986-2014)

Le Heidelberg Project (figure 1) est une organisation à but non lucratif qui se présente comme un « Environnement Artistique » (*Art Environment*) situé au 3600 Heidelberg Street à Detroit dans le Michigan. C'est un musée à ciel ouvert qui est né en 1986, à l'initiative du plasticien Tyree Guyton. Il tire son nom de la rue où il a été établi – la Heidelberg Street – et où l'artiste a grandi, dans le quartier résidentiel de McDougall Hunt dans l'East Side de la ville (figure 2). À l'âge de 31 ans, lorsque T. Guyton retourne dans sa maison d'origine, il est frappé par le délabrement qui touche la rue et le quartier de son enfance. Ce qui était

auparavant un quartier animé, celui d'une communauté modeste d'ouvriers afro-américains de l'industrie automobile, apparaît désormais comme un quartier sinistre, vidé de sa population. Suite à l'effondrement du secteur automobile, la ville a subi une hémorragie démographique sans précédent laissant le quartier dans un état dramatique. Le nouveau paysage urbain du quartier, caractérisé par la présence de maisons abandonnées (figure 2), de parcelles en friche et de débris, est un reflet des conditions socio-économiques des habitants.

C'est à partir de ce contexte que le récit de la genèse du Heidelberg Project est mis en scène de manière quelque peu mythifiée, aussi bien dans les discours des collaborateurs du projet que dans les informations disponibles sur le site internet. T. Guyton, ayant dû

faire face au décès de ses frères et inspiré par son grand-père Sam Mackey, son mentor artistique, aurait décidé de choisir l'art comme catalyseur du changement social. Il commença à nettoyer son quartier en ramassant des objets trouvés dans la rue et à les utiliser pour construire des œuvres d'art, s'apparentant à des installations ou à des sculptures conçues à partir des maisons abandonnées de la Heidelberg Street. Ce fut aussi l'occasion pour l'artiste, en récupérant, déblayant et bricolant ces maisons, d'en faire déguerpir de fait les dealers qui les occupaient selon Jenene Whithfield, directrice exécutive du Heidelberg Project. Cela empêchait de même de futurs squatts de ce type, comme c'était fréquemment le cas à Detroit dans les années 1980 lorsque les *drug houses* (maisons abandonnées occupées par des dealers) pullulèrent (Sugrue, 2005). L'ensemble de ces initiatives « fit de lui un héros » pour un certain nombre d'habitants du quartier.

L'artiste, qui reste un enfant du quartier même s'il n'y habite plus, est encore fréquemment présent sur le site, en train de travailler à l'une de ses œuvres. Il est aujourd'hui entouré d'une équipe permanente de neuf membres salariés, dirigée par Jenene Whithfield (épouse de T. Guyton et directrice exécutive du projet). Les membres de l'organisation assurent les fonctions de coordination

des différents projets, de visite et de maintien du site, d'organisation des relations publiques, de gestion du site Internet, etc. Comme toute organisation à but non lucratif, elle dispose d'un conseil d'administration, composé de T. Guyton, J. Withfield et de représentants d'un certain nombre d'entreprises soutenant financièrement le projet. Si le Heidelberg Project est majoritairement l'œuvre de T. Guyton, des œuvres d'artistes du quartier comme Ernie Warwick et d'un artiste en résidence, Tim Burke, sont aussi exposées.

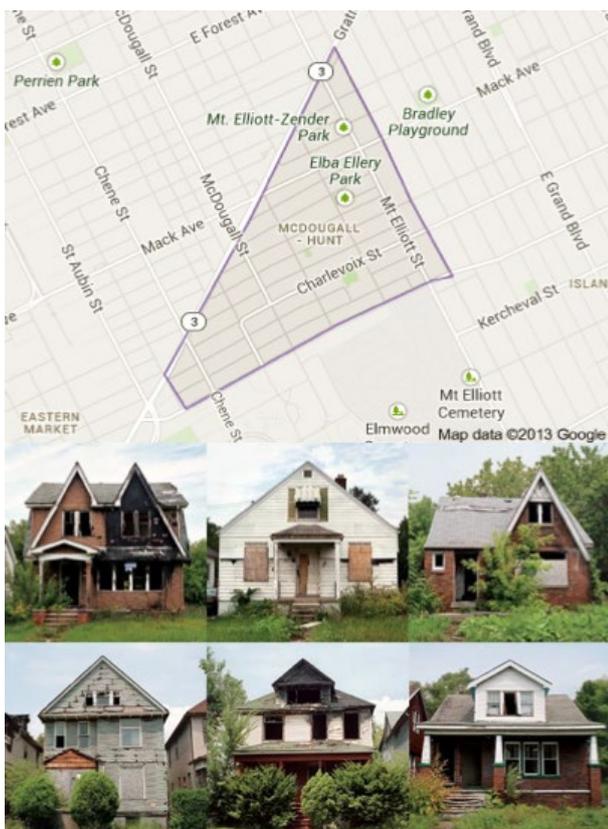


Figure 2 : Quartier de Mc Dougall-Hunt et ses maisons abandonnées (documents du Heidelberg Project).

Pérennité et vulnérabilité du projet

Le Heidelberg Project existe maintenant depuis plus de 25 ans. Les maisons constituent le point d'ancrage fixe du projet, mais leurs ornements ainsi que les installations périphériques évoluent constamment. Des références aux événements politiques contemporains (la guerre en Irak, la faillite de la municipalité de Detroit, etc.) témoignent de l'actualisation des œuvres du Heidelberg Project.

Malgré cette pérennité, le Heidelberg Project est vulnérable à plusieurs égards. D'une part, il est exposé aux intempéries, ainsi qu'aux agressions et aux détériorations provoquées par des individus ou groupes d'individus, puisqu'il est en plein air. Tout récemment, depuis mai 2013 et avec une recrudescence en novembre et décembre

2013, quatre maisons ont été totalement ou partiellement détruites suite à des incendies criminels (figure 3). L'enquête est actuellement en cours – les soupçons se portent sur les actes d'un individu isolé. L'accessibilité ainsi que le caractère public et gratuit de l'espace, intrinsèques au projet, constituent donc un risque à prendre qui a rendu possibles les incendies criminels de 2013. Ce genre d'événements particulièrement dramatique a au moins eu le mérite de provoquer des débats, d'ouvrir la discussion sur la réception du projet et d'inciter à communiquer avec la communauté locale.

Le projet est également fragile sur un plan juridique, et ceci est dû à l'usage non conventionnel d'un espace que l'organisation occupe mais ne possède pas. Ainsi, en cas de litiges, les installations artistiques pâtissent-elles de cette situation précaire : par deux fois, en 1991 et en 1999, les œuvres furent détruites par la municipalité de Detroit suite à une plainte déposée par une association de voisinage. C'est un projet qui s'apparente donc à un squatt artistique (Herscher, 2012) dans le cadre d'une occupation illégale de l'espace, malgré une acceptation aujourd'hui tacite de la municipalité.



Figure 3 : Affiche de promesse de récompense en cas d'arrestation du responsable des incendies criminels intentés au Heidelberg Project en 2013 (document du Heidelberg Project, <http://www.heidelberg.org/>).

Une créativité qui prend source dans le déclin et qui attire l'attention sur les quartiers marginalisés

Il s'agit d'un projet emblématique d'une créativité artistique qui prend source dans le déclin et qui en utilise le potentiel matériel (les objets et maisons délaissés) et symbolique (le déclin peut susciter la création). L'objectif pragmatique premier du projet est de débarrasser le quartier des objets abandonnés et des débris qui encombrerent ses rues et ses terrains vagues ; mais il s'agit aussi de recycler artistiquement ces objets. D'où une dimension à la fois environnementale et paysagère très nette dès le départ, puisqu'il s'agit de nettoyer tout en embellissant le quartier. Mais à l'origine de cette initiative, un objectif social et politique préside à cette « incroyable prise de position dans le champ social, comme moyen d'attirer l'attention sur un quartier délaissé ». L'idée est de créer un projet dans un quartier marginalisé, en espérant qu'il créera une synergie au sein de la communauté locale. Le slogan du Heidelberg Project est le suivant : « se servir de l'art pour susciter la pensée, promouvoir la discussion, inspirer des actes et soigner les communautés ». Ce slogan programmatique sous-tend l'un des buts de l'organisation, celui de militer pour le sauvetage des quartiers délaissés.

Un lien originel avec une communauté locale, mais de plus en plus de visiteurs internationaux

C'est avant tout la communauté locale vulnérable, celle du quartier, qui est visée par les porteurs du Heidelberg Project. Ce sont aussi les enfants qu'ils ont toujours particulièrement cherché à atteindre. En effet, le style naïf des peintures, les couleurs vives utilisées ont à l'origine pour ambition de rendre plus riant le chemin de l'école pour les enfants du quartier, dont le trajet quotidien est déjà de plus en plus lugubre dans les années 1980. Mais c'est aussi un projet qui attire aujourd'hui des visiteurs internationaux, qui par ailleurs ne se rendraient jamais dans ce quartier. Fort de ses 275 000 visiteurs annuels, selon le site du Heidelberg Project, c'est désormais un projet que des gens du monde entier viennent spécifiquement voir. Un membre de l'équipe est là en permanence sur le site pour répondre aux questions des visiteurs et s'occuper de la boutique souvenir.

De moyens modestes à des partenariats prestigieux

Les moyens, modestes au départ, ont été enrichis par le recours à des fondations philanthropiques locales et nationales (Kresge Foundation, Knight Foundation). Plus récemment, et notamment pour mettre sur pied une équipe de surveillance des installations suite à la multiplication des incendies criminels, la finance participative (*crowdfunding*) a été utilisée comme moyen de récolter des fonds. La participation de bénévoles a aussi été encouragée, pour nettoyer les sites incendiés. Le Heidelberg Project est relativement indépendant aussi bien de la municipalité – avec laquelle il entretient des relations ambiguës, et pour laquelle ses membres pensent « avoir fait davantage qu'elle n'a jamais fait pour nous » (selon la directrice du projet) – que des autres projets artistiques de la ville, même s'il y a des partenariats privilégiés avec certaines institutions comme le Museum of African American History. Le Heidelberg Project peut, dans une certaine mesure, se permettre de faire cavalier seul, à l'aune de son succès et de sa renommée affirmés depuis plusieurs années. Il a d'ailleurs été sélectionné pour faire partie des seize projets artistiques représentant les États-Unis à la Biennale de l'Architecture de Venise en 2008. Des photographies du Heidelberg Project ainsi qu'une présentation de sa boutique en ligne The Dot Shop (dont les revenus permettent de financer en partie l'organisation) étaient abritées au sein du pavillon américain, intitulé *Into the Open: Positioning Practice*.

20.2. Le motif de la maison abandonnée au cœur des dispositifs artistiques du Heidelberg Project

Des installations en plein air faites d'objets trouvés, recyclés et détournés

Les supports matériels et techniques (notamment les objets abandonnés) utilisés dans le Heidelberg Project constituent en quelque sorte un symbole idéologique. C'est un type de création artistique que T. Guyton appelle l'« Art de l'Objet Trouvé » (*Found Object Art*) et que David Herscher décrit comme le « patrimoine de ce qui n'est pas perdu » (*Patrimony of the Unlost*) (Herscher, 2012), autrement dit une valeur patrimoniale accordée à des objets usagés et récupérés. La plupart des œuvres sont basées sur la structure extérieure de maisons

abandonnées – dont le nombre s'élevé à environ 80 000 à Detroit (Detroit Future City, 2012) –, pavillons individuels datant de la première moitié du XX^e siècle. Elles sont ensuite ornées et décorées d'objets trouvés, par exemple des horloges, des vélos, etc. ou des poupées et des peluches comme dans la Party Animal House (figure 4).



Figure 4 : *The Party Animal House* (© Flaminia Paddeu, 2013).

D'autres maisons, plus ou moins riantes ou grinçantes, mais aussi des carcasses de voitures, sont décorées de pneus, de caddies, etc. Enfin, de la peinture acrylique est utilisée, travaillée à l'aide de larges pinceaux et de rouleaux. Le motif du « pois » (*polka dot*) est par exemple un motif peint récurrent du Heidelberg Project (figure 1). Ainsi, au lieu des planches habituelles condamnant portes et fenêtres des maisons vides de la ville, les ouvertures des propriétés délaissées sont bouchées par des panneaux peints, devenus tableaux aux visages naïfs et aux couleurs vives comme sur l'Obstruction of Justice House. L'éclat des couleurs choisies, les dessins enfantins, contrastent avec le sinistre de pans entiers de bâtisses effondrées, et des poupées salies, la tête manquante. Il s'agit ainsi d'une reconfiguration, d'un recyclage, voire d'un détournement de maisons et d'objets abandonnés.



Figure 5 : *The Motor City Lot* [document du Heidelberg Project, <http://www.heidelberg.org/>].

Une organisation spatiale singulière et une situation géographique cruciale

Le Heidelberg Project est un espace artistique qui occupe, à partir d'une rue principale, deux *blocks* (pâtés de maisons). Il prend place dans l'East Side de Detroit, l'une des parties de la ville qui a été le plus touché par la crise urbaine et par le déclin démographique. Cela se traduit dans le paysage par l'abondance des propriétés vides et d'espaces en friche. Le taux de vacance peut facilement y atteindre 80 % (Detroit Future City, 2012) : le territoire y apparaît donc comme perforé par des terrains vagues ou inoccupés. Aujourd'hui, près de 90 % de ses habitants vivent sous le seuil de pauvreté et 75 % sont au

chômage. Le Heidelberg Project s'inscrit dans ces creux de l'espace urbain. Il s'agit en tout d'environ huit maisons, ainsi qu'une dizaine d'installations comme le *Motor City Lot* (figure 5) ou l'*Animal Farm Tree* (figure 1). Les visiteurs déambulent alors dans ces rues, sur les pelouses, autour des maisons comme *The People's House*, *The Number House*, *The Obstruction of Justice House*, *The Party Animal House* ou *The Penny House*, entre les installations, pour changer de point de vue, pour s'approcher et apprécier un détail, pour découvrir une texture, etc.

20.3. Faire participer le public ? Participation éducative organisée et participation communautaire informelle

Le Heidelberg Project est un projet participatif au sens où le public est un collaborateur régulier dans le processus de création artistique. Une participation encouragée du public s'effectue selon deux modalités différentes : une participation éducative *organisée* à travers des ateliers et des projets artistiques menés avec des enfants, et une participation *informelle* de la communauté locale.

La participation éducative organisée est menée au sein du programme ACE2 (*Art, Community and Environmental Education*), lancé en 2010 et coordonné par Margaret Grace, membre permanent de l'équipe du Heidelberg Project. Son travail est soutenu par sept ou huit jeunes artistes associés annuellement, formés par la coordinatrice du programme ACE2 à dispenser des cours. Il s'agit de travailler avec les écoles élémentaires publiques et privées de la ville. Chaque année, un partenariat est passé avec une ou deux écoles dans lesquelles sont organisés des cours artistiques hebdomadaires, des visites au Heidelberg Project, une rencontre avec T. Guyton, un projet et un spectacle de fin d'année qui se tient habituellement en mai à la *Number House*. Les cours d'art plastique sont pensés en coopération avec les instituteurs et les programmes de sciences afin d'intégrer l'éducation artistique dans les enjeux pédagogiques obligatoires. Il y a aussi des programmes estivaux pour les enfants, et la *Penny House*, avant qu'elle ait brûlé dans les incendies criminels de 2013, devait abriter des cours du soir.

L'un des enjeux de ce programme est de combler le vide artistique éducatif dans les écoles de la ville créé par les coupes budgétaires municipales. L'enjeu est aussi de montrer aux enfants qu'il n'existe pas seulement un art institutionnel et académique – celui des musées –, raffiné, sophistiqué dont rend compte la notion de « beaux-arts », mais qu'il existe aussi la possibilité de faire un art utile et engagé, et de « se servir de l'art pour améliorer le sort de sa communauté », comme l'indique la coordinatrice du programme ACE2. C'est aussi suggérer aux écoliers que l'art est un pan de la vie important, voire une option

de vie possible : il y a des artistes vivants, tels que Tyree Guyton, connaissant un succès international, qu'ils ont la possibilité de rencontrer. L'art peut alors apparaître pour eux comme un moyen d'aborder des problèmes difficiles auxquels ils sont, habitant la ville de Detroit, plus ou moins directement confrontés au quotidien comme la drogue (évoquée par l'œuvre *Memorial*, qui met en scène des seringues géantes et des veines irriguées de sang) ou la misère économique. La question des récents incendies criminels a été abordée avec les enfants qui, attristés par les dommages causés aux œuvres, évoquent néanmoins la banalité des incendies criminels à Detroit, d'autant que beaucoup en ont été témoins dans leurs quartiers. Un projet régulièrement mené avec les élèves est celui intitulé *Walking in the shoes of others* (« Se glisser dans les chaussures des autres »). La chaussure représente l'un des besoins fondamentaux matériels de l'être humain. Chaque enfant récupère une chaussure abîmée et utilisée puis la transforme en œuvre d'art qu'il accompagne d'une histoire inventée, tout en réfléchissant au symbolisme de l'objet qui pose des questions telles que : où est-on déjà allé ? vers où se dirige-t-on ? etc. Les enfants sont ensuite invités à marcher dans les chaussures des autres, pour les inciter à se mettre à la place d'autrui.



Figure 6 : *Street Folk* (document du Heidelberg Project, 2010).

La participation *informelle* de la communauté locale passe soit par des services rendus par des voisins ou membres de la communauté, soit par l'intégration de projets artistiques mineurs adjacents. Ainsi, certaines personnes du quartier, sans domicile ou connaissant des problèmes d'addictions à certaines substances, ont l'habitude d'aider à balayer, à nettoyer le site, à bricoler ainsi qu'à ramasser quelques objets pour Tyree Guyton. Ils participent, en ce sens, à la dimension plastique de

la création artistique du Heidelberg Project. De même, des riverains aux faibles revenus et dont la maison est adjacente au projet tirent parti de la situation en s'impliquant dans le développement d'un projet artistique annexe. L'une deux, dont la maison est sur la Heidelberg Street, fait par exemple payer les visiteurs 1\$ pour signer et écrire au feutre de couleur sur sa maison, désormais couverte d'écritures colorées. Enfin, tout au long de l'année, il y a des événements organisés auxquels sont conviés les habitants du quartier comme le Summer Festival ou le Winter Solstice. En plein air, ouverts à tous, avec buffet, feu de joie, et musique *live*, ce sont des événements qui comptent dans la vie sociale du quartier. De nombreux autres événements invitent les habitants et visiteurs, transformés en bénévoles pour l'occasion, à participer au processus de création en peignant par exemple un pois coloré (*polka dot*) sur le sol ou en aidant Tyree Guyton à orner une maison.

20.4. Un projet pionnier controversé dès l'origine

Le Heidelberg Project a été un projet controversé dès l'origine : « c'était vraiment une situation amour/haine, ça pouvait mettre les gens tellement en colère ». C'est le projet artistique à Detroit qui a connu, précocement, la plus grande renommée internationale. Il fait figure aujourd'hui de vitrine artistique de la ville. Outre sa récente sélection à la Biennale de Venise, le projet a été mentionné dans l'émission télévisée d'Oprah Winfrey en 1991 et bénéficie d'une couverture médiatique internationale. C'est aussi un projet qui bénéficie depuis longtemps du soutien de fondations philanthropiques majeures.

Mais c'est un projet qui n'a cessé – et qui continue actuellement – de susciter des conflits. Sa relation avec la communauté locale et le voisinage a suivi un cheminement complexe et a abouti à des événements paroxystiques violents comme la destruction à coup de bulldozers par la municipalité ou la mise à feu des œuvres lors d'incendies criminels (figure 7). Le projet n'a pas toujours été pleinement accepté par les habitants du quartier. Parmi les motifs invoqués, créer des œuvres à partir d'objets usagés et de maisons inoccupées a pu être interprété comme l'acceptation d'un *statu quo*, celui du déclin, plutôt que comme une lutte contre celui-ci.

Autrement dit, dans ce quartier anciennement ouvrier, à la vie dense autrefois et aujourd'hui massivement désinvesti, le Heidelberg Project ne mime pas la restauration du passé en réparant, ni même en embellissant – au sens classique du terme – les quelques *blocks* concernés. Au contraire, le projet souhaite questionner la définition de l'Art et du Beau : « Est-ce de l'art ? Est-ce du rebut ? » (site Internet). Selon Jenenne Whitfield, pour certains résidents et notamment les résidents âgés qui ont connu l'âge d'or de Detroit, décorer son quartier avec des objets sales, trouvés dans la rue, est avant tout une déchéance esthétique, et par conséquent synonyme de déchéance sociale. Elle suggère que c'est comme si les habitants de ce quartier ouvrier n'avaient pas encore mis derrière eux le « rêve américain » et ses symboles, que la vie à Detroit dans les années 1930 a pleinement incarné : des pavillons propres à la pelouse tondue et aux barrières de bois blanc. Seul ce modèle semblait constituer pour eux un horizon d'attente et une perspective d'amélioration pour leur quartier. Elle rapporte des propos qui, en substance, refusent ce mélange impur entre la forme classique ou attendue du quartier, dont l'aspect esthétique constitue le visage de sa communauté – une pelouse bien tondue et une maison bien entretenue sont souvent aux États-Unis l'apanage des bons citoyens – et un projet artistique alternatif par sa forme qui se refuse au « Beau » et au principe de « restauration » : « non, ce n'est pas de l'art et vous faites de notre communauté un sujet de raillerie, nous ne l'aimons pas, ce sont des déchets ». Ce sont en écho les propos d'une association de voisinage, qui a obtenu par deux fois dans les années 1990 la destruction des œuvres d'art du Heidelberg Project par la municipalité de Detroit.



Figure 7 : Destruction partielle de l'*Obstruction of Justice House* (© Flaminia Paddeu, 2013).

En revanche – et notamment pour beaucoup des membres plus jeunes de la communauté locale et urbaine de Detroit, par exemple parmi la scène musicale techno – le Heidelberg Project symbolise l'engagement des artistes pour le sort

de la ville de Detroit. Pour eux, l'art est conçu comme l'un des maillons possibles de reconstruction de la ville : d'où l'émergence à Detroit de formes de plus en plus hybrides, à la limite entre l'œuvre d'art et le projet communautaire. Dans une ville aussi sinistrée que Detroit, il ne suffit donc pas d'être créatif à partir de son environnement urbain, il y aurait un impératif moral à ce que cette créativité aide à s'en sortir, soit porteuse de solutions *innovantes* anti-crise ou de sortie de crise. Il en est ainsi du Heidelberg Project qui, en faisant de l'art, nettoie le quartier de ses débris, organise des projets éducatifs avec les écoles locales et crée des liens dans la communauté locale. « Cela a donné à d'autres gens le courage de s'atteler à ce qu'ils peuvent faire d'original avec tout cet espace vacant qu'il y a à Detroit : des jardins, des parcs de sculptures et beaucoup d'autres idées neuves »¹⁴².

Sources :

- The Detroit Works project long-term planning steering committee, 2012, *Detroit Future City, Detroit Strategic Framework Plan*.
- Herscher David, 2012, *The unreal estate guide to Detroit*, The University of Michigan Press.
- Sugrue Thomas, 2005, *The Origins of the Urban Crisis : Race and Inequality in Postwar Detroit*, Princeton University Press (2^e édition).
- Sites :
<http://www.heidelberg.org/>
<http://www.tyreeguyton.com/>

Entretiens réalisés avec :

- Jenenne Whithfield, directrice exécutive du Heidelberg Projet (mai 2012)
- Margaret Grace, coordinatrice du programme éducatif ACE2 du Heidelberg Projet, (décembre 2013)

142 Entretien avec la directrice exécutive du Heidelberg Projet.

#03.

Une multiplicité de « points d'accès » : l'action culturelle comme réinvention permanente



Les projets que nous venons de présenter se réfèrent à de multiples registres d'action culturelle dont nombre de fondements sont déjà présents, dès les années 1970, en France (cf. chapitre 1). De ce point de vue, le premier constat que nous pouvons faire est que le domaine de l'action culturelle évolue davantage dans le sens d'un empilement des approches – potentiellement contradictoires entre elles – que dans celui de la substitution d'un objectif par un autre. Cette caractéristique, bien connue pour la France, semble également s'appliquer aux autres pays ; c'est en tout cas ce qui ressort des monographies où démocratisation et démocratie culturelles, prosélytisme et expressivisme, doivent composer ensemble. Cela ne revient pas à dire que les arbitrages sont identiques dans tous les pays, ni que les clivages entre cultures minoritaires, cultures populaires et cultures savantes sont les mêmes.

Ainsi, en reprenant les grands objectifs et registres de légitimation de l'action culturelle exposés dans le chapitre 1, on peut regrouper les projets étudiés en différentes catégories, sachant qu'un même projet peut s'inscrire simultanément dans plusieurs d'entre elles ; ce qui peut créer des tensions comme le montre, par exemple, *Per Mangset* pour le *Cartable culturel* (Norvège).

- Des projets ou programmes qui poursuivent explicitement un objectif de démocratisation culturelle en mobilisant d'autres secteurs d'activité – surtout le domaine de l'éducation –, en usant des possibilités offertes par les technologies de l'information et de la communication, ou en agissant sur les formes conventionnelles de la diffusion culturelle : par exemple, le *Passeport pour l'art* (France), *Démos* (France), le *Cartable culturel* (Norvège), les retransmissions des spectacles de l'Opéra de Paris au cinéma (France), *Yellow Lounge* (France, Allemagne) ou encore *Alimentation générale culturelle* (France).
- Des initiatives soucieuses des identités locales et régionales, des cultures minoritaires et des traditions populaires, qui cherchent à revendiquer et promouvoir la reconnaissance des particularités de certains groupes sociaux tels que le *Ballhaus Naunynstraße* (Allemagne), les expositions sur les communautés culturelles du Musée dauphinois (France), *Tambo Bô Kannal* (France), *City Lore* (États-Unis) et les *Idea Stores* (Grande-Bretagne).
- Des projets orientés vers les populations en difficulté et les territoires fragilisés et/ou périphériques, et qui visent à susciter une prise de parole, une diversité d'expériences esthétiques, une transformation des formes de la vie sensible commune ou encore une identification des habitants à leur lieu de vie : le Point de culture JAMAC (Brésil), le festival *Excentrique* (France), *Idensitat* (Espagne), *Expéditions* (France), *Heidelberg Project* (États-Unis).
- Des projets qui entendent accompagner et encourager les transformations culturelles, sociales, démocratiques et productives engendrées par le développement des technologies numériques, du réseau internet et des outils informatiques : par exemple, les ateliers de *Zinc* (France), le « lab » de *Zemos98* (Espagne) et la *WebTV Cité de Dieu sur la Toile* (Brésil).

Ces projets renvoient à des conceptions plus ou moins extensives de l'art et de la culture fondées – selon les cas – sur la promotion des « grandes œuvres du répertoire », de la création contemporaine reconnue, des arts minorisés, des traditions « encadrées » dans la vie sociale, ou encore de nouvelles pratiques liées au numérique. Ce dernier point constitue d'ailleurs l'un des fronts avancés de l'action culturelle qui apparaît de manière éloquent dans plusieurs études de cas. Les initiatives menées dans ce domaine – par exemple, *Zinc* (France) et *Zemos98* (Espagne) – rendent compte de la diffusion d'un mouvement culturel dit « du libre » ou « hacker », dont les implications se situent au croisement de l'art, de la technoscience, du bricolage créatif et de la lutte politique (Ambrosino et Guillon, 2013). L'activité individuelle de « faire soi-même » – par opposition à « faire faire par » – s'applique ici à des domaines jusque-là réservés à l'ingénieur et au spécialiste : la programmation informatique, le multimédia, le design et la fabrication d'objets manufacturés. C'est en cela que la prise en charge de ce mouvement par l'action culturelle laisse entrevoir de nouvelles possibilités d'accès et de participation des publics, voire – à terme – de transformation sociale. Enfin, les 20 projets analysés se distinguent par des visions tantôt centrées sur la qualité esthétique et intrinsèque des contenus culturels et des œuvres proposés, tantôt sur la valeur extrinsèque de ces productions – autrement dit, sur les vertus territoriales, sociales et économiques de la culture. Certains relèvent d'une logique plutôt descendante et d'une gestion par les autorités publiques ; d'autres procèdent à l'inverse d'une logique ascendante, étant initiés par la « base », la société civile organisée. Mais nombre d'entre eux se situent à l'intersection de ces deux approches puisqu'ils impliquent à la fois une gestion par les pouvoirs publics (locaux ou nationaux) et leurs institutions, tout en sollicitant des initiatives des opérateurs culturels indépendants et privés : notamment les programmes d'éducation artistique et culturelle. Ces différentes approches impactent directement les modes de relation aux publics et les dispositifs mis en œuvre en ce sens.

Dans ce chapitre, nous mettons en évidence les tendances qui se dégagent selon nous de ces différentes approches, principalement à partir de l'analyse des expériences étudiées (cf. chapitre 2) : en premier lieu, le recul de plus en plus marqué d'une quelconque spécificité nationale dans la conception et la mise en œuvre de ces projets, au profit d'une forme d'internationalisation des démarches et des « bonnes pratiques ». De ce point de vue, la tendance est plutôt à l'expérimentation

tous azimuts, comme en témoigne la variété des dispositifs mis en place qui n'hésitent pas à s'inspirer de ce qui « marche » ici ou ailleurs. À ce niveau, les 20 projets que nous avons étudiés témoignent le plus souvent d'une sorte de fascination pour les outils technologiques et les configurations jugées originales, au détriment parfois d'une réflexion pédagogique susceptible d'éclairer les modalités de transmission et d'acquisition des formes culturelles que les initiateurs de ces projets entendent diffuser. Enfin, une dernière partie abordera les problématiques de réception et d'évaluation des dispositifs.

01. La « dénationalisation » de l'action culturelle

Les 20 études de cas réalisées dans 7 pays d'Europe et d'Amérique permettent d'identifier plusieurs tendances internationales et contemporaines de l'action culturelle. Elles concernent autant les multiples registres de politique culturelle auxquels ces projets font référence que leurs modes de financement. Or ces derniers répondent de moins à moins à des supposés « modèles nationaux » en la matière mais à des exigences de plus en plus pragmatiques, marquées par la nécessité de développer de nouveaux montages financiers et de créer de nouveaux partenariats, notamment avec le secteur marchand.

équilibrés variant ensuite selon l'échelle de référence du projet (locale, nationale ou européenne), la nature de celui-ci et surtout l'organisation territoriale du système politique : État unitaire plus ou moins décentralisé, État régional ou État fédéral. Néanmoins, d'un pays à l'autre, la part très variable des fondations et du mécénat dans le financement des projets est révélatrice de situations nationales contrastées en la matière : poids historique du système philanthropique états-unien dans le soutien à la vie culturelle, rôle du secteur privé dans les favelas brésiliennes, sponsoring des entreprises privées orienté vers les grandes institutions culturelles en France, etc.

1.1. Des tendances nationales ?

S'il n'est pas possible de dégager, à partir des études de cas, des modèles nationaux d'action culturelle – en existe-t-il d'ailleurs ? –, des tendances caractéristiques de certains pays affleurent néanmoins. C'est le cas, par exemple, de la démocratie culturelle locale et des expériences participatives brésiliennes, de la rhétorique communautaire aux États-Unis (au double sens de communautés locales¹ et ethnoculturelles), de l'idée des fondements multiculturels de la créativité économique et sociale en Grande-Bretagne, et – malgré tout – de l'orientation, encore dominante en France, de l'action culturelle en faveur des formes institutionnelles.

La majorité des projets font appel à des financements croisés et des partenariats multiples, ce qui semble confirmer, pour l'ensemble des pays, le caractère très collectif de l'action culturelle déjà bien connu en France (Saez, 1995). Les sources de subventionnement proviennent, dans pratiquement tous les cas, de plusieurs niveaux d'intervention publique ; les

1.2. Internationalisation et « marchandisation » de l'action culturelle

Ce qui frappe également lorsque l'on croise les études de cas, c'est une tendance à s'inspirer des démarches marketing en vigueur dans le secteur marchand. Si les phénomènes d'« économicisation » de la culture et de réorientation des politiques culturelles vers l'économie créative sont bien connus, le « mélange des genres » prend ici des formes très concrètes et parfois inattendues : collaborations entre l'Opéra de Paris et les exploitants privés de cinémas à la suite du Metropolitan Opera de New York ; organisation des soirées Yellow Lounge sous le patronage de la multinationale Universal Music ; transformation des bibliothèques publiques de Londres en « magasins d'idées » rappelant les grandes chaînes de librairies ; ou encore adaptations commerciales du travail artistique réalisé dans les ateliers de formation du JAMAC (Brésil). Une seconde évolution de l'action culturelle réside au niveau de son internationalisation. Dans les cas étudiés, elle prend principalement quatre aspects : la coopération européenne et les échanges internationaux (*Expéditions*, Zemos98, la Condition publique) ; la concurrence et l'impératif de rayonnement au niveau mondial (Opéra au cinéma) ; la circulation de modèles et de concepts au-delà des frontières nationales (Yellow Lounge, Idea Store, Heidelberg Project) ; l'intégration des questions migratoires et géopolitiques (Ballhaus Naunynstraße, expositions du Musée dauphinois, City Lore).

¹ Dans son discours du 29 septembre 1965 pour la création du *National Endowment for the Arts*, le président Lyndon Johnson faisait référence à l'importance de la démocratie culturelle locale en ces termes : « c'est dans les quartiers de chacune de nos villes qu'un art de notre nation est né. Dans le nombre infini de nos villages vivent des milliers de talents méconnus et obscurs. » (Martel, 2011 : 239).

02. Une multiplicité d'outils et de configurations spatiales au service d'une action culturelle décloisonnée

Les enquêtes de terrain, centrées sur les dispositifs, visaient à identifier, décrire et analyser des politiques et des situations innovantes d'accès et de participation à la vie culturelle. Elles ont cherché à faire ressortir l'ensemble des moyens, techniques et environnements qui permettent de comprendre concrètement la manière dont s'organisent l'action et la relation aux publics. Parmi les caractéristiques des dispositifs mis en œuvre, leur dimension spatiale et leur plus ou moins grande territorialisation constituent un premier niveau d'analyse. Un second niveau de comparaison, étroitement lié au premier, est consacré aux supports matériels de ces dispositifs d'action culturelle, s'échelonnant des objets ordinaires et recyclés aux technologies les plus avancées. Il va sans dire que la configuration matérielle et spatiale de chaque dispositif renferme son efficacité propre, difficilement reproductible indépendamment du contexte où il a pris forme.

2.1. Des dispositifs marqués par l'emprise des territoires

Les études de cas montrent qu'en dépit de situations nationales variées, la plupart des projets culturels s'organisent territoire par territoire. Si le développement de la démocratie culturelle locale est constitutif de l'intervention publique dans ce domaine pour des pays comme les États-Unis ou l'Allemagne, même au sein d'états historiquement plus centralisés comme la France, l'action culturelle est de moins en moins marquée par un pilotage et des enjeux nationaux, nourrissant ainsi les craintes ou au contraire les espérances de la différenciation territoriale. En quoi cette montée en puissance des logiques des territoires impacte-t-elle concrètement les dispositifs d'action culturelle ? C'est à cette question que nous tenterons d'apporter quelques éclaircissements. Mais il n'est pas inutile préalablement de préciser ce qu'on entend généralement par « territorialisation » de l'action culturelle.

La territorialisation en quelques mots

Il y a une trentaine d'années encore, le territoire était pensé à partir d'une vision assez homogène et centraliste : une conception verticale des problématiques territoriales qui irrigue les politiques de démocratisation et d'équipement culturels de la France de l'époque. L'approche des territoires s'inverse progressivement à la fin des années 1980, privilégiant une perception à dominante horizontale provoquant plusieurs petites révolutions lexicales : on parle moins de gouvernement des territoires et de politique publique, mais davantage de gouvernance territoriale et d'action publique pour signifier à la fois le changement de centre de gravité de l'intervention publique et son aspect plus partenarial. Territorialiser c'est quoi ? C'est donner un sens politique à l'espace, le rendre spécifique, s'appuyer sur ce qui le caractérise dans le but de produire des biens publics et d'atteindre des buts collectifs (Négrier et Teillet, 2008). C'est faire différemment ici qu'ailleurs parce qu'ici c'est différent d'ailleurs. C'est enfin construire une identité territoriale ; voire, dans les cas les plus extrêmes, « anthropomorphiser » le territoire : dans les pays anglo-saxons ne parle-t-on pas de *sense of place*, dans les pays latins de *genius loci*² ? La territorialisation de l'action publique peut être envisagée à travers un double processus (Douillet, 2005) : d'une part, une définition territoriale et locale des problèmes publics et des mesures adoptées ; d'autre part, une prise en compte des territoires comme objet des politiques publiques, favorisant la généralisation des logiques transversales. Dans le champ de l'action culturelle, cette territorialisation se traduit par une valorisation parfois excessive des vertus territoriales de la culture et sa dissolution plus ou moins prononcée dans une vaste notion de développement.

Comment ces évolutions impactent-elles la mise en œuvre des projets étudiés ? Nous aborderons successivement trois niveaux qui nous semblent rendre compte des caractéristiques spatiales et territoriales des différents dispositifs : les formes de la territorialisation des équipements culturels ; les alternatives au rapport centre-périphérie ; enfin, l'espace organisé par le partenariat.

2 C'est-à-dire « l'esprit d'un lieu ».

Les formes de la territorialisation des équipements culturels

Jusqu'aux années 1980, les politiques culturelles municipales en France consistaient surtout à disposer de la gamme la plus large possible d'équipements en fonction d'un catalogue virtuel auquel les villes devaient se conformer (Friedberg et Urfalino, 1989) ; de là, une relative homogénéité territoriale étroitement liée à la tutelle de l'État, son projet de démocratisation et sa politique de labellisation. La montée en puissance des logiques territoriales tend à rompre avec ce mode d'intervention basé sur un catalogue d'équipements plus ou moins identiques d'un endroit à l'autre. Aujourd'hui, de quelle manière les nouveaux équipements culturels, en tant qu'instruments de l'action culturelle, sont-ils impactés par sa territorialisation ? Deux tendances se dessinent à partir des études de cas.

L'équipement inséré dans son environnement.

Les équipements de notre échantillon sont tous situés dans des grandes villes. On peut d'abord remarquer l'attention portée à leur insertion urbaine. Adossé au concept d'« université de coin de rue », l'Idea Store de Whitechapel se distingue, par exemple, par sa situation stratégique dans un quartier populaire et multiethnique de Londres faiblement doté en équipements publics : sa bonne insertion dans le tissu urbain (volumétrie, mais aussi proximité des commerces, du marché, du métro) se double d'une adaptation des activités particulièrement poussée aux caractéristiques et aux modes de vie de ce territoire (collections de documents, services, etc.). Se substituant aux bibliothèques publiques, les Idea Stores se présentent comme des « living room library », c'est-à-dire des endroits familiers dans lesquels on se sent comme chez soi, des « troisièmes lieux » où on se rend quotidiennement entre le lieu d'habitation et celui du travail. On retrouve cette volonté d'insertion urbaine – bien qu'imparfaitement réalisée – pour la Condition publique à Roubaix, équipement culturel configuré en lien avec l'histoire de son territoire, la vocation industrielle initiale de son bâtiment et sa situation de jonction entre le centre-ville et un quartier fragilisé dépourvu d'infrastructures culturelles. Toutefois, le rôle joué par ce marqueur spatial demeure ambigu : comme le montre l'étude de cas, les frontières symboliques, sociales et territoriales qu'il était censé lever – du fait même des qualités de son implantation – sont encore bien visibles. Enfin, le Ballhaus Naunynstraße constitue un autre exemple d'équipement qui se développe à travers un lien fort avec son environnement urbain : théâtre « post-migrant » au cœur d'un quartier marqué par plusieurs vagues successives d'immigration, il occupe un ancien bâtiment qui servit tour à tour de salle de bal, de centre pour travailleurs étrangers puis de centre culturel de quartier. Les activités qui y sont proposées entendent valoriser la pluralité culturelle, religieuse et ethnique des habitants de Berlin.

De la spécialisation monofonctionnelle à la diversification des usages.

On l'a dit, la territorialisation de l'action culturelle se définit aussi par un glissement plus ou moins prononcé depuis des logiques sectorielles vers des logiques de plus en plus transversales. Du point de vue de son instrumentation à travers les équipements, ce processus se traduit par une déspecialisation et une multiplication des usages. À côté des activités artistiques et culturelles, plusieurs équipements culturels – notamment les Idea Stores, la Condition publique et Zinc – diversifient leurs fonctions en proposant de nombreux services à la population. Ainsi, aux traditionnels cafés et espaces de restauration, s'ajoutent selon les cas des centres d'éducation et de formation, des points sur l'emploi, l'orientation professionnelle ou la santé, des espaces de loisirs (activités physiques, jeux vidéo, cuisine), des crèches, des jardins cultivés, des locaux associatifs et des incubateurs d'entreprises, des ateliers de fabrication d'objets... et même des projets de lieux de culte (la Condition publique). Cette plurifonctionnalité présente au moins trois avantages. D'une part, l'équipement culturel multiplie les motifs de sa fréquentation : il augmente du même coup les opportunités de toucher des publics variés. Il donne la possibilité d'accéder à son offre culturelle « par la bande » et d'agir sur la circulation entre les usages, déjouant ainsi les *a priori* ou les effets intimidants qu'il peut susciter (les fameux « temples de la culture »). Enfin, comme le souligne Charles Ambrosino dans sa monographie sur les Idea Stores, « la mutualisation de l'ensemble des compétences, services et équipements en un lieu unique permet d'améliorer la communication entre les divers types d'apprentissages, formels ou informels, qualifiants ou pas, récréatifs ou studieux, qui ont lieu d'ordinaire dans des sites éloignés, distants sur les plans physique et institutionnel ». Si cette multifonctionnalité des équipements – comme un prolongement de la vie sociale – rappelle dans une certaine mesure l'ambition initiale des infrastructures socioculturelles en France, elle concerne ici les domaines les plus reconnus de la culture.

Hormis les équipements, de nombreux projets culturels de notre échantillon déploient des dispositifs qui mettent la question spatiale et territoriale – c'est-à-dire un espace aménagé et approprié – au centre de la relation avec les publics visés. C'est le cas notamment des initiatives qui accouchent de propositions culturelles « hors les murs », itinérantes ou dans des lieux habituellement dédiés à d'autres types d'activités.

L'itinérance et le « hors les murs » comme alternative aux rapports centre-périphérie

Plusieurs projets s'emparent des déséquilibres territoriaux qui affectent certains quartiers périphériques des villes, zones périurbaines ou espaces ruraux pour organiser une circulation et une diffusion itinérante des activités culturelles : par exemple, *l'Alimentation générale culturelle*, le festival Excentrique, Idensitat, *Expéditions*, POEMobile (City Lore)... D'autres initiatives – non itinérantes cette fois – tentent de formuler des réponses à la marginalisation spatiale et sociale de quartiers à travers la réalisation d'espaces artistiques « hors-norme » et en plein air (Heidelberg Project) ou une revitalisation de leurs traditions populaires (Tanbo Bô Kannal, JAMAC) ; traditions étroitement liées à la proximité socio-spatiale du quartier en question et qui trouvent à s'exprimer dans ses rues ou sur ses murs.

Le jargon des milieux culturels est florissant pour désigner les expériences qui cherchent à établir une relation au plus près des territoires et à tester des alternatives aux rapports centre-périphérie qui structurent la vie culturelle : créations artistiques *in situ*, spectacles « hors les murs », équipements mobiles de diffusion, etc. Ces projets s'appuient généralement sur un diagnostic précis de la situation locale et une valorisation des ressources territoriales, qu'elles soient culturelles, économiques, démographiques, sociales ou paysagères : par exemple, le modèle du commerce ambulancier de *l'Alimentation générale culturelle*, le projet Motocarro d'Idensitat, les installations paysagères d'Excentrique, l'art de l'objet trouvé du Heidelberg Project, l'inscription socio-spatiale des communautés ethnoculturelles dans les *boroughs* new-yorkais (City Lore) ou encore la culture de rue de Bô Kannal. Aller à la rencontre des populations en sortant de l'équipement, c'est aussi rendre perméable le projet culturel ou artistique aux caractéristiques du lieu, l'adapter en fonction des étapes de sa circulation, établir un lien direct avec les sites investis.

L'articulation étroite entre projets créatifs et problématiques territoriales – au niveau spatial, temporel, social et identitaire – rend compte d'une dimension fortement contextuelle de l'action culturelle, cherchant à stimuler des formes nouvelles ou enracinées d'engagement et de participation sociale à la vie locale. Plusieurs projets culturels de ce type s'inscrivent dans la continuité de la vie sociale des territoires : l'accent est mis sur le plaisir de se retrouver, de partager de bons moments avec les autres. Ils constituent une occasion de prolonger des relations sociales préexistantes : voisinage, relations amicales et familiales, communauté locale ou ethnique, etc. On notera d'ailleurs l'importance accordée à l'espace-temps de la convivialité et de la sociabilité, qu'il prenne la forme du verre de l'amitié, de l'échange gastronomique ou encore de fêtes patronales et « folkloriques ».

Les dispositifs déployés sont pensés en fonction des territoires investis, ce qui rend difficile la généralisation de l'analyse spatiale. C'est le territoire d'intervention qui détermine le dispositif. L'échelle du projet peut être corrélée à celle d'une région administrative (Excentrique), d'une région géographique (*Alimentation générale culturelle*), d'une sphère d'influence métropolitaine (Idensitat) ou encore d'un quartier (Heidelberg Project, *Expéditions*). L'emprise sur le territoire peut prendre la forme d'un investissement de lieux existants non dédiés à l'art et à la culture (chapelle, monument, grange, habitation privée, cour de ferme, etc.) ou de l'espace public (rue, place, parvis, jardin, etc.) : la culture à tout moment et en tous lieux. Comme le souligne Anne Gonon dans le cas d'Excentrique, « le "débarquement" du festival constitue un dispositif en soi, un espace-temps éphémère, pendant lequel la rencontre entre artistes et habitants est rendue possible là où, habituellement, elle n'a pas lieu d'être ». Il convient néanmoins de distinguer deux types de dispositifs dans notre échantillon de projets :

- d'une part, ceux qui visent à faire circuler des productions/propositions culturelles en créant des espaces de diffusion non conventionnels, des scènes provisoires et délimitées par la configuration des sites extérieurs d'implantation : *Alimentation générale culturelle*, POEMobile (City Lore), Excentrique ;
- d'autre part, ceux qui reposent sur la conception d'interventions adaptées aux traits distinctifs d'un territoire, en engageant des disciplines qui outrepassent les domaines artistiques traditionnels et s'étendent à une conception très anthropologique de la culture comme mode de vie : urbanisme, explorations ethnographiques, architecture et décoration, jardinage ou peinture murale. Ces interventions ou activités peuvent être éphémères (Idensitat, Excentrique, *Expéditions*, etc.) ou plus pérennes (Heidelberg Project, atelier de fresques du JAMAC, etc.).

En délaissant les circuits habituels de l'offre culturelle, ces projets modifient en même temps les cadres conventionnels de la représentation artistique (la scène de spectacle, la salle d'exposition, etc.). L'accessibilité et le caractère public, gratuit et/ou encore familier de l'espace y sont déterminants.

Le maillage territorial et le jeu des échelles

Plusieurs projets se distinguent par la mise en place de dispositifs moins localisés, visant une couverture spatiale de grande échelle (Opéra de Paris) ou le maillage exhaustif d'un territoire (programmes d'éducation artistique et culturelle). Grâce aux retransmissions en direct ou en différé de ses spectacles dans les cinémas, l'Opéra de Paris irriguera bientôt l'intégralité des départements français. La distribution de ces programmes en France et à l'international s'appuie sur une politique partenariale avec le groupe UGC et la société à qui a été confiée la contractualisation avec les

cinémas indépendants ou étrangers. Les retransmissions satellitaires des captations ou leur rediffusion permettent ainsi à la Maison d'Opéra parisienne de couvrir le territoire national – des espaces les plus périphériques aux centres-villes des métropoles régionales – et de proposer ses productions dans plus de 400 cinémas dans le monde ; ce qui reste malgré tout très confidentiel par rapport au Met de New York. Le développement du projet d'éducation musicale Démos (Cité de la musique) dans plusieurs départements d'Île-de-France et plus récemment dans d'autres régions (Isère, agglomération soissonnaise) illustre également la volonté d'institutions nationales d'engager des partenariats en dehors de leur site parisien d'implantation. Cette logique de déploiement spatial et d'action « décentralisée » d'un établissement, indexée sur son échelle de rayonnement, se retrouve au niveau départemental dans le cas des expositions itinérantes du Musée dauphinois (Isère). Enfin, des dispositifs d'éducation artistique et culturelle comme le *Cartable culturel* en Norvège et le *Passeport pour l'art* à Toulouse affichent d'emblée une ambition de maillage de l'espace qui induit un système de coopération élaboré entre échelles et domaines d'intervention. La forte préoccupation d'équité territoriale qui caractérise le dispositif toulousain se double d'une prise en charge gratuite des mobilités des élèves pour se rendre sur les lieux de culture (transports publics et bus scolaires).

2.2. Les supports matériels de l'action culturelle : du recyclage à l'hyper-technologique

Directement liée à leurs caractéristiques spatiales, territoriales et pédagogiques (abordées ci-après), les dispositifs étudiés font appel à une large gamme d'objets et de supports matériels. Les études de cas ont cherché à mettre en évidence ces outils et moyens techniques ou technologiques qui contribuent à configurer les situations d'accès et de participation à la vie culturelle. Nous en identifions quatre types.

Le recours aux supports ordinaires et structures légères de diffusion

Plusieurs dispositifs de notre échantillon font appel à un usage d'objets quotidiens ou ordinaires comme support de l'action culturelle et de la relation avec les publics. Parmi ceux-là, on peut mentionner le cas du Heidelberg Project, dont le processus de création et d'implication des habitants du quartier est entièrement tourné vers le ramassage et le

recyclage des objets trouvés dans la rue et des débris qui encombrer les terrains, qui sont utilisés pour construire des installations et orner les maisons abandonnées de ce secteur sinistré de la ville de Detroit. Comme le remarque Flaminia Paddeu, les objets et techniques employés dans le Heidelberg Project constituent un symbole idéologique, de même qu'un support relationnel, collaboratif et pédagogique. À des degrés moindres, on retrouve cette mobilisation d'objets et de structures physiques intrinsèquement liés au territoire dans des projets « hors les murs » aussi divers qu'Idensitat, Excentrique et *Expéditions*. Détournés de leurs usages premiers ou « patrimonialisés », ils servent de supports à l'acte créatif, à une interpellation des populations sur un lieu de vie ou une société, et à une contribution des publics.

D'autres dispositifs itinérants se démarquent par un recours à des structures mobiles et légères de diffusion et d'information. C'est le cas notamment des véhicules qui sont utilisés par *l'Alimentation générale culturelle* et POEMobile de City Lore. Pour le premier, il s'agit d'un camion à auvent aménagé en fonction des besoins spécifiques des intervenants et qui assure un parcours de « livraison culturelle » suivant le modèle du commerce ambulant de ce territoire rural. Pour le second, un bus équipé d'appareils de sonorisation et de vidéo-projection s'installe pour une soirée dans un lieu culturellement signifiant au regard de la communauté visée. On comprend facilement l'intérêt de ce matériel mobile et itinérant pour créer un espace événementiel provisoire ; et par là même se rapprocher de populations qui n'ont pas forcément l'opportunité ou l'habitude d'accéder à ce genre de proposition culturelle. Dans un même ordre d'idée, d'autres types de mobiliers légers sont utilisés dans plusieurs projets pour diffuser de l'information : par exemple, les plaques émaillées indiquant les lieux de passage du camion de *l'Alimentation générale culturelle* ou encore la signalétique et la cabane d'information positionnées à chaque étape du festival Excentrique.

Les impacts symboliques et relationnels des espaces bâtis et des architectures

Parmi les dimensions matérielles et physiques des dispositifs, la configuration des espaces bâtis et des architectures des bâtiments apparaît à la lecture transversale des études de cas comme un élément à ne pas négliger. L'exemple de Tanbô Bo Kannal à Fort-de-France est particulièrement éloquent. La trame urbaine particulière du quartier, la grande proximité des maisons et la disposition des rues, expliquent en grande partie les modes d'apprentissage, de recrutement et de diffusion – voire l'évolution de la forme artistique elle-même – qui caractérisent la pratique du *bèlè* et du *danmyé* promue

par TBK. Dans d'autres projets de notre échantillon, la forme et la nature architecturales des équipements ont aussi un fort impact symbolique et relationnel. Pensons à la Condition publique dont la vocation industrielle et commerciale initiale du bâtiment l'ancre dans l'histoire de la cité roubaisienne, tout en signifiant symboliquement le passage à un nouveau cycle du développement économique, urbain et culturel de la ville. L'architecture du bâtiment renferme aussi des qualités remarquables comme la « grande rue couverte » qui le traverse et dessert tous ses espaces de travail : elle invite à la flânerie et accueille diverses manifestations festives et populaires. Dans un autre esprit, les architectures des Idea Stores constituent une dimension importante du dispositif et de la relation aux publics qu'il instaure. Ces édifices sont inspirés dans leur ordonnancement des grandes chaînes de librairies et des centres commerciaux aux atmosphères familières pour la population. L'accessibilité des publics liée à la large amplitude de leurs horaires d'ouverture est appuyée par des architectures qui jouent sur la transparence. Sans compartimentation stricte, les espaces communiquent entre eux et s'organisent en plusieurs zones modulables. D'autres monographies témoignent encore de l'impact de la conception des bâtiments : par exemple, la Friche la Belle de Mai où est implanté Zinc. Mais dans ce cas, c'est pour mettre en avant les contraintes de l'aménagement de l'espace sur l'accessibilité des publics.

Les nouveaux horizons « hackers » des technologies numériques

Au-delà des nouvelles possibilités de retransmission en direct de spectacles dans les cinémas (Opéra de Paris), plusieurs études de cas illustrent les effets du développement des technologies numériques sur la formation d'un véritable mouvement culturel. Nées au milieu des années 1980 aux États-Unis, les mobilisations en faveur du *free software* et de l'*open source* ont suscité un vaste mouvement international qui a dépassé le strict champ de l'informatique pour embrasser ce que certains auteurs désignent comme une « éthique hacker » (Himanen, 2001). À ce niveau, le hacking peut s'appliquer à n'importe quel domaine, même s'il touche particulièrement à la technique et au code informatique. Il poursuit un objectif de généralisation de l'accès libre à la technologie, à l'information et au savoir, dans toutes les sphères de l'activité humaine. Les Fablabs et autres *makerspaces* sont autant de manifestations de la diffusion dans le monde physique d'une logique qui puise ses origines dans celui de la microinformatique libre. On retrouve une même volonté de réhabiliter la posture de « bricoleur » que la microinformatique, loin de faire disparaître, tend au contraire à susciter. À travers l'expérimentation de formes collaboratives de fabrication de produits manufacturés ou de contenus pour les nouveaux médias, il s'agit de mettre en

commun le « code source » des objets ou des programmes informatiques, de donner accès à leurs modalités de conceptions et de production.

Au moins trois dispositifs de notre échantillon participent de ce mouvement fondé sur une appropriation des outils, des techniques et des technologies : le Transistor et le Lieu de Fabrication Ouvert (LFO) de Zinc, le lab de Zemos98 ou encore la WebTV *CCD Na Tela*. Il en découle, d'une part, un modèle particulier de formation : l'apprentissage d'un individu sert de base à l'enseignement des autres. Dans le cas du LFO, le dispositif porte aussi une alternative aux processus fermés de fabrication impliquant de laisser librement sa production à la disposition des autres pour qu'ils l'utilisent, la testent et la développent. Toutes ces initiatives liées au numérique donnent accès à un ensemble de logiciels libres, d'outils informatiques et audiovisuels dédiés au web, au multimédia, à la publication de contenus et à la commande de machines-outils. Ils servent de supports techniques et technologiques à des dispositifs d'acquisition et de partage de connaissances, élaborés dans une perspective démocratique et d'exercice de la citoyenneté.

Les outils pédagogiques

On peut identifier un dernier type de supports qui contribue au premier plan à orienter les actions individuelles et la relation avec les publics dans plusieurs projets : les outils pédagogiques. Nous ne nous étendrons pas sur cet aspect qui sera abordé en détail dans la partie suivante ; nous nous contenterons ici d'en faire un premier inventaire. On peut distinguer deux sortes d'outils pédagogiques. Un premier groupe est principalement destiné aux enseignants dans le cadre de programmes d'éducation artistique et culturelle : on peut citer, par exemple, les dossiers pédagogiques des structures culturelles, les valises thématiques proposées par les bibliothèques de Toulouse, les catalogues de parcours culturels réalisés par les chargés de mission du *Passeport pour l'art* (PPA), etc. Une seconde catégorie de supports pédagogiques s'adresse directement aux publics visés : notamment les « passeports culturels » remis à chaque élève à Toulouse, les instruments confiés aux enfants qui participent au projet Démon, la mallette pédagogique libre de Zinc, les plateaux de présentation des retransmissions au cinéma de l'Opéra de Paris, etc. Ces outils, documents et matériels ont vocation à expliquer un contenu, à faciliter son appropriation ou plus simplement à permettre une pratique artistique.

03. Mobiliser et impliquer les publics : entre idéal participatif et pratiques de convivialité

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, la critique de l'action culturelle « classique » s'est fondée en grande partie sur l'idée qu'elle ne parvenait pas à toucher tous les publics. Dès lors, un certain nombre d'initiatives se sont développées à partir des années 1970 pour tenter de toucher ces publics dits « empêchés », mais aussi de favoriser la prise de parole et la créativité de toutes les populations, en tentant de prendre en compte leurs diversités, au risque parfois de la segmentation identitaire (les « jeunes », les « femmes », les « immigrés », les personnes « handicapées », etc.). Inspirés parfois par les nouvelles pédagogies (comme dans le cadre du projet *Expéditions*), revisitant les principes des premières troupes de la décentralisation théâtrale (comme le TéATr'éPROUVèTe), ou misant sur le pouvoir de l'architecture et de l'agencement (à l'image des « nouveaux équipements » tel Idea Store ou la Condition publique), tous les projets que nous avons étudiés dans cette enquête entendent ainsi réinventer la manière de promouvoir et de développer la culture pour le plus grand nombre, tout en manifestant leur désir d'impliquer les publics dans la production ou l'appréciation des œuvres.

3.1. La participation des publics, nouveau mot d'ordre de l'action culturelle

À ce niveau, et à de rares exceptions près (tel le *Cartable culturel*, qui privilégie une approche beaucoup plus classique), la volonté de favoriser la « participation des publics » apparaît comme le point commun des différents projets que nous avons sélectionnés. À vrai dire, cette notion est tellement devenue un critère de « bonne pratique » en matière d'action culturelle qu'elle nous a sans doute influencés, au point de déterminer de façon plus ou moins implicite le choix de nos terrains d'étude qui se caractérisent pour la plupart par leur volonté d'ouverture et d'adaptation à différents publics, et qui se fondent le plus souvent sur une grande souplesse voire une certaine mobilité. Aussi diffusée soit-elle toutefois, ou précisément à cause de cela, la notion de participation n'en demeure pas moins floue, le mot étant mobilisé pour décrire tout autant « l'implication » du spectateur que la

coproduction d'une œuvre avec des habitants, en passant par la collaboration ou le simple recueil de paroles³.

Face à cette multiplicité d'initiatives qui entendent toutes accorder une place privilégiée au « public », il importe en tout cas de distinguer, parmi les différents projets étudiés, au moins deux types d'approches pédagogiques :

- celles qui entendent mettre en œuvre **une nouvelle manière de faire de l'art**, en utilisant les contraintes et les caractéristiques qui environnent l'artiste au moment où il doit réaliser son travail. C'est évident dans les projets Heidelberg ou JAMAC (arts plastiques), City Lore (poésie), dans l'action de TBK (musique) ou encore dans les différentes interventions qui forment le projet *Expéditions*. À chaque fois, l'artiste (amateur ou professionnel, extérieur ou communautaire) intègre son environnement à son projet, qui devient indissociable des conditions particulières dans lesquelles celui-ci a été créé. Or si le travail *in situ* est, depuis une quarantaine d'années, un des dispositifs phares de l'art contemporain, les projets étudiés ici ne prennent pas seulement en considération les contingences « physiques » (un lieu, une galerie, un extérieur), mais intègrent aussi des caractéristiques sociales, et notamment des personnes. Dès lors, le rendu est éminemment dépendant de la manière dont l'artiste a travaillé avec les participants, ce travail allant de l'association jusqu'à la simple « utilisation » des individus pour la réalisation d'un projet entièrement maîtrisé par l'artiste. Ici, l'art est fait en fonction de l'environnement et du contexte humain et social, ce qui fait que le « réel » est susceptible d'affecter l'art et l'artiste et de les transformer. Un art « contextuel » (Ardenne, 2002) qui est donc intimement lié au terrain sur lequel il se développe. Alors que « l'art pour l'art » est par définition dans « une position d'extra-territorialité », l'art contextuel interroge, déplace et finalement « construit autrement le territoire », mais aussi les personnes ;

- celles qui conduisent à **une nouvelle manière de diffuser certaines propositions culturelles** : que ce soit des livres (Idea Store), du théâtre (Ballhaus Naunynstraße, Alimentation générale), des arts plastiques (Identisat), de la musique classique (Demos, Yellow Lounge), de l'opéra

³ On se reportera ici utilement aux travaux de Sherry Arnstein (1969) qui distingue différentes formes de participation allant de l'information à la cogestion, de la consultation à la décision, voire la gestion partagée.

(Viva l'Opéra), des nouvelles technologies (WebTV *CCD na Tela*, Zemos98) ou un ensemble plus vaste de propositions socioculturelles (La Condition publique), tous entendent adapter leurs modalités d'intervention, non seulement en s'appuyant sur les caractéristiques du public, mais aussi en réinventant les formes de l'action culturelle, notamment sur le plan technique et architectural, en « libérant » le spectateur, le lecteur ou l'auditeur de certaines contraintes matérielles et/ou symboliques. Une façon également de réinterroger la place du « public », désormais « sommé » de prendre une part (inter-)active aux propositions culturelles et artistiques qui lui sont délivrées.

Dans cette diversité d'expériences, les objectifs et les finalités de ces projets sont toutefois peu explicites, en dépit de quelques références désormais quasi-obligées à l'éducation populaire, notion vague dont la portée est discutée en France (cf. Chateigner, 2011), et qui relève en outre d'une histoire souvent bien différente à l'étranger. À ce niveau, force est de constater en tout cas que la mobilisation des « publics » peut, dans le cadre de ces différents projets culturels, tout autant viser la « diffusion » d'une culture qui serait extérieure aux populations visées que la valorisation de leurs cultures réputées singulières. Dans le premier cas, il existerait des œuvres et des artistes qu'il faudrait démocratiser, dans l'autre des objets et des « créateurs » qu'il faudrait reconnaître. Loin d'être dépassé, le vieux clivage entre démocratie culturelle et démocratisation culturelle tend ici à perdurer, au-delà des discours et des postures de principe.

3.2. Au-delà de la pédagogie, une exigence de « mise en relation »

Il n'en demeure pas moins que ce qui fait le caractère innovant, et sans doute « réussi » de toutes ces approches, est qu'elles entendent toutes mettre l'individu ou le groupe au centre de leurs préoccupations. Que ce soit en les confrontant à des univers artistiques qui leur sont étrangers ou, au contraire, en leur donnant les moyens de faire entendre leurs propres créations et initiatives, l'idée est à chaque fois de favoriser l'épanouissement, le bien-être, la reconnaissance des populations, voire de réinventer une sorte d'espace public de discussion susceptible de concurrencer, parfois sur son propre terrain, le développement du secteur marchand et des industries culturelles, voire de contrecarrer les conséquences de la crise économique en proposant un « supplément d'âme » aux populations en difficulté.

Force est cependant de constater la faiblesse voire l'absence de réflexion pédagogique (*i.e.* de réflexion sur l'action éducative en vue de l'améliorer, ce que E. Durkheim appelait « théorie pratique ») des initiateurs de ces projets. Sur la totalité des actions que nous avons étudiées dans cette enquête, et en dehors des projets fortement associés au monde scolaire comme le *Cartable culturel* dont les parcours et les approches restent encore très influencés par la « forme scolaire » (décontextualisation, caractère unilatéral des savoirs dispensés. Cf. Vincent, 1994), seul le Groupement rennais de pédagogie et d'animation sociale (GRPAS) manifeste une réflexion explicite et approfondie à ce sujet, en amont d'ailleurs du projet *Expéditions* auquel il est associé. Les autres affirment des choix, définissent des principes, mais ces derniers demeurent encore très intuitifs, comme si la dimension artistique devait absolument l'emporter sur toute réflexion pédagogique. En ce sens, et comme l'a souligné par ailleurs Nathalie Montoya (2007) à propos de la médiation culturelle, ces projets entretiennent toujours une certaine parenté avec le vieil idéal de la révélation esthétique malrucienne. Certes, leurs initiateurs s'attachent souvent à intégrer des bribes de « culture populaire » dans des démarches de prescription culturelle ou à considérer le public comme partenaire, en permettant par exemple aux habitants d'entrer en scène ou de « co-produire » une œuvre plastique ou musicale. Mais il se développe souvent une autre forme de hiérarchie entre les mondes des cultures institutionnalisées et certains publics, fondée sur la transformation de leurs différences en manques ou déficits que les institutions et les professionnels seraient en droit de combler. Et quand bien même l'artiste ou le médiateur est là pour favoriser l'expression et la « prise de parole » des individus ou des groupes, celle-ci se doit d'être systématiquement retravaillée pour correspondre aux attendus esthétiques des commanditaires.

La plupart du temps toutefois, les initiateurs de ces projets n'entendent pas contrer *directement* les attentes esthétiques du public, mais bien plutôt produire des relations en dehors du champ de l'art (cf. Bourriaud, 1998). À l'opposé d'un art politique, subversif ou même réformateur, ces projets entendent mettre avant tout en avant la « relation », ou plutôt la « convivialité », terme qui revient régulièrement dans nos différents comptes-rendus d'enquête. En fait, tout se passe comme si ces projets faisaient avant tout confiance à la force du dispositif spatial et matériel. Comme cela a été souligné dans la partie précédente, les projets étudiés mettent en effet surtout l'accent sur l'organisation des lieux et sur celle des objets, comme si toute intervention humaine trop marquée courrait le risque d'imposer une sorte de parti pris nuisible au caractère « ouvert » et « divers » de la démarche artistique.

Mais le risque n'est-il pas aussi de détacher le pouvoir et la domination de la personne de l'artiste ou du médiateur pour s'accomplir dans l'organisation matérielle et pédagogique et dans les règles de comportement ? Et de dissimuler finalement un peu plus les rapports de domination, en dépersonnalisant le rapport au savoir et au pouvoir ? Dans ces projets, la personne de l'artiste, de l'animateur ou du médiateur s'estompe, voire disparaît, pour laisser la place à des dispositifs matériels et spatiaux objectivés. Dès lors, l'exercice de l'autorité esthétique se distingue ici de toutes les formes de pouvoir fondées sur la volonté arbitraire d'une personne (Lahire, 2005). À l'image des nouvelles technologies qui entendent favoriser l'interaction, l'intuition et la participation des publics, il n'est pas sûr que l'action culturelle 2.0 ne contribue pas de fait à l'émergence d'un nouveau système d'accès inégalitaire au savoir dans la mesure où, sous prétexte de laisser les groupes ou les individus libres de leurs appréciations, ces projets tendent à se défaire de toute forme d'accompagnement voire de toute forme de réflexion pédagogique, au profit d'une autonomie « cognitive », liée à l'appropriation de savoir ; et au détriment d'une autonomie « politique » associée à l'exercice du débat critique qui s'inscrit toujours, pour sa part, dans une forme de conflit et de dissensus.

Reste que, même dépouillés de toutes finalités éducatives explicites, ces dispositifs techniques et relationnels permettent d'envisager l'action culturelle non (seulement) sous l'angle de la transmission d'une culture ou de savoirs d'une personne à l'autre, mais dans les moyens donnés à une personne de s'approprier, d'investir ou de produire une culture – voire une œuvre d'art. Autrement dit dans la mise en œuvre d'un « dispositif » qui agirait moins par la contrainte et viserait moins le contrôle des corps et des esprits (Foucault, 1975) que par le biais d'un assemblage sociotechnique capable d'introduire de la différence, d'ajouter ou de retirer quelque chose aux actions, et d'en modifier le cours (Hennion et Latour, 1993). L'espace ainsi créé agirait comme un processus constitutif qui fait « être », au sens où Antoine Hennion (1993) entend la médiation qui suppose selon lui de se demander « ce qui fait exister et non ce qui existe ». Dès lors, il ne suffirait pas ici de s'en tenir aux seules conditions sociales de production ou de réception des œuvres, mais de les aborder comme l'activité de mise en relation des divers objets et des différents acteurs qui concourent à la mise en œuvre d'art. La force pédagogique de ces projets apparaîtrait comme une forme dialogique – tout à la fois conceptuelle, médiologique et esthétique – qui ne peut être saisie qu'« en actes » ou « en travail », appréhendée comme un dispositif cognitif *en action*, dont les effets restent toutefois à évaluer.

04. Réception et évaluation des projets

4.1. Les limites de l'évaluation dans le secteur culturel

Le secteur culturel, comme d'autres secteurs de l'action publique avant lui, a été progressivement soumis à une demande croissante de production de données chiffrées et d'indicateurs, d'outils d'aide à la décision et d'instruments d'évaluation. Cette demande reflète l'influence grandissante des théories du *New Public Management* et des traditions anglo-saxonnes de quantification et de rationalisation (véhiculées notamment à travers les normes et méthodes de travail de la Commission européenne⁴). Mais elle est aussi liée à la complexification du champ culturel depuis les années 1980 : au développement important de l'offre artistique et culturelle sur les territoires a correspondu un investissement croissant des pouvoirs publics dans ce domaine (régions, départements, communes, intercommunalités, etc.) et des partenaires privés, ainsi qu'une diversification des modes de financement et de gestion des projets. La demande d'évaluation est également corrélée, dans le même temps, à la reconnaissance de la place des activités culturelles sur le plan économique et du rôle supposé de la culture dans le développement des territoires (ce qui a renforcé les tentatives de quantification de l'impact des activités artistiques et culturelles et de leurs retombées induites, et orienté les évaluations vers des méthodes quantitatives) (Saez, 2004).

Si cette montée de l'évaluation dans le champ culturel a suscité beaucoup de réactions critiques et de polémiques dans les milieux culturels depuis les années 1980 et 1990 (cf. notamment *EspacesTemps Les Cahiers*, 2005), elle est aussi progressivement entrée dans les habitudes et on note aujourd'hui une certaine banalisation des pratiques d'évaluation dans ce secteur (les acteurs étant de plus en plus habitués à produire des bilans, à répondre à des questionnaires ou à accueillir des évaluateurs...) même si les objectifs, les contenus et les usages de ces évaluations sont loin d'être toujours clairement définis (Martin, 2012).

Ainsi le secteur artistique et culturel est-il aujourd'hui confronté à plusieurs « régimes d'évaluation » : un régime « historique » d'expertises et de mesures principalement centrées sur des références endogènes et sur des jugements de valeurs artistiques des projets (voir le rôle des programmeurs, des comités d'expert, etc.), et un régime « où les jugements de valeurs, mais aussi les acteurs et les méthodes deviennent plus hétéronomes, pluridimensionnels et exogènes » (Gaudin, 2008, cité par Langeard, Liot et Rui, 2012). En effet, la multiplicité des enjeux et objectifs attribués au secteur culturel (même s'ils ne sont pas toujours définis précisément) se retrouve dans la diversité des modalités d'évaluation, des critères utilisés et de leurs hiérarchisations, ce qui a pour corollaire une difficulté à appréhender une politique ou une action culturelle dans sa globalité.

Ce travail existe néanmoins de façon ponctuelle, dans le cadre de travaux approfondis, souvent pluridisciplinaires (sociologie, anthropologie, psychologie, sciences de l'éducation...), mis en œuvre à l'initiative d'équipes de recherche indépendantes, portant sur des politiques publiques, des programmes ou des actions précises⁵.

Enfin, pour être interprétées, les données produites lors d'évaluations ont besoin d'être mises en perspectives et confrontées à d'autres travaux réalisés sur des projets ou territoires plus ou moins similaires. Cette difficulté supplémentaire est encore accentuée à l'échelle internationale ou européenne (comme le montre par défaut les travaux d'Eurostat) tant sont différents les périmètres des secteurs artistiques et culturels d'un pays à l'autre et les objectifs poursuivis par les pouvoirs publics ou les promoteurs des différents projets.

4 Cette tendance s'est renforcée en France au niveau des services de l'État depuis le vote de la loi organique relative aux lois de finances d'août 2001 puis du programme de révision générale des politiques publiques engagé en 2007. Elle s'est également développée dans les collectivités territoriales avec la création de nombreux services prospective et évaluation (cf. Martin, 2011).

5 Cf. en particulier « L'évaluation à l'épreuve de l'expérience artistique et culturelle », recherche menée par Chloé Langeard, Françoise Liot et Sandrine Rui, financée dans le cadre d'un appel à projet du conseil régional d'Aquitaine sur l'évaluation dans le domaine du théâtre ; le programme « Valeurs et utilité de la culture » qui réunit une cinquantaine de chercheurs et de professionnels de la région des Pays de la Loire sous la coordination de Dominique Sagot-Duvaurox.

4.2. L'évaluation des projets retenus : des projets « réussis » ?

Les projets que nous avons retenus dans le cadre de cette étude n'ont pas tous fait l'objet d'évaluations formelles, encore moins d'évaluations définies selon les mêmes modalités et critères ou reposant sur des objectifs et questions évaluatives précises. Ils ont en revanche été sélectionnés pour leur caractère emblématique d'une catégorie de projets, pour la résonance qu'ils trouvent dans les secteurs culturels, artistiques, sociaux, ou pour la reconnaissance dont ils bénéficient dans les milieux professionnels.

Certains de ces projets présentent la particularité d'être à la fois relativement confidentiels tout en ayant un impact beaucoup plus important en termes d'appropriation par les professionnels et acteurs concernés, par les participants ou les publics, par les partenaires et pouvoirs publics accompagnateurs... Ces projets qui peuvent sembler parfois « à la marge » sont pourtant ceux qui inspirent d'autres actions, qui renouvellent l'action culturelle territoriale et offrent des perspectives de transformation des politiques culturelles.

Panorama des modalités d'évaluation rencontrées dans les terrains d'étude

Les études de cas montrent une très grande diversité dans les modalités d'évaluation mises en œuvre ainsi que dans les objectifs poursuivis à travers ces évaluations, en fonction notamment des types de porteurs de projets et des contextes de réalisation. Il s'agit, selon les cas, d'évaluer les processus de mise en œuvre des projets et les partenariats, la diversité des thématiques abordées, la qualité artistique, les données de fréquentation ou de participation, plus rarement les résultats en termes d'enjeux sociaux ou de réception qualitative par les participants ou bénéficiaires.

Les projets qui reposent sur une mise en œuvre directe par les pouvoirs publics intègrent généralement des procédures d'évaluation formelle, qu'elles soient réalisées en interne par les services des collectivités concernées (par exemple le *Passeport pour l'art* de la ville de Toulouse) ou qu'elles soient confiées à des experts ou chercheurs. De même, la quasi-totalité des projets est concernée par la production de bilans (souvent même de plusieurs types de bilans demandés par les différents financeurs), bien que les objectifs et les utilisations de ces bilans ne soient pas toujours connus précisément. Ces évaluations portent

le plus souvent sur l'usage des financements publics, et sur le renseignement de nombreux indicateurs chiffrés (nombres de personnes touchées par l'action et évolution dans le temps, nombre d'acteurs et de professionnels impliqués, etc.). Il existe aussi différents exemples d'auto-évaluation ou d'enquêtes directes auprès des participants à travers la remise de questionnaires ou la sollicitation pour faire des commentaires sur les sites ou blogs des projets (*98lab*).

Plus rares sont les projets bénéficiant de travaux de recherche indépendants des financeurs ou des opérateurs. Il peut s'agir de recherches universitaires approfondies qui, le plus souvent, n'ont pas vocation à « vérifier » des objectifs ou à répondre à des questions évaluatives (Tanbo Bô Kannal, Heidelberg Project). Elles peuvent être initiées par les chercheurs eux-mêmes, être commanditées par les opérateurs à des fins plus opérationnelles (Demos, Zinc) ou encore être utilisées *in fine* afin de valoriser le projet dans le cadre d'une publication par exemple (Excentrique).

Par ailleurs, notre panel de terrains montre l'existence de multiples modalités d'appréciation des projets qui constituent des formes d'évaluation plus informelles mais souvent très intéressantes. Il peut s'agir tout simplement de la pérennité du projet dans le temps et de sa survie en dépit de nombreux obstacles (Heidelberg Project), de la reprise d'une expérience arrivée à son terme par un autre opérateur – par exemple une collectivité publique – (*Alimentation générale culturelle*), d'une extension progressive de la démarche sur des territoires limitrophes (Idensitat), d'une demande directe de prise en compte formulée par une communauté auprès d'une institution culturelle (exposition du Musée dauphinois), d'une labellisation d'expériences menées sur le terrain depuis plusieurs années (*Points culture*), ou encore d'une médiatisation dans le cadre d'une cooptation au sein de réseaux internationaux (*98lab*).

Élaborer des indicateurs de réussite ?

Sans surprise, la diversité des formes d'évaluation, d'appréciation et de réception des projets présentée ci-dessus, se traduit par une grande variété des indicateurs utilisés par les évaluateurs et observateurs de ces projets. Il est difficile d'en apprécier la pertinence ici en raison notamment du lien étroit entre les objectifs spécifiques de chaque projet, les objectifs précis de chaque évaluation, et les indicateurs mobilisés pour l'occasion.

Mais au-delà de ces dispositifs évaluatifs *ad hoc*, il semble que de nombreux comptes-rendus d'évaluations se positionnent plus sur le registre de la conviction

que sur celui de l'analyse, comme si ces projets (en particulier ceux impulsés par les pouvoirs publics) étaient des « projets intouchables » se déployant au sein d'un « champ d'enthousiasme »⁶, celui du secteur culturel en général et plus encore celui des projets en faveur de l'élargissement de l'accès à la culture ou de la reconnaissance de nouvelles formes artistiques et culturelles.

Une approche systématique et objective de ces dispositifs semble donc assez largement faire défaut. Elle constitue néanmoins un passage obligé pour pouvoir ensuite développer des analyses critiques et constructives qui permettraient de capitaliser les expériences, d'en mutualiser les enseignements, et d'orienter l'action des pouvoirs publics sur la base de données plus fournies et rationnelles.

6 Citations reprises à Per Mangset, *cf.* chapitre 2, « Le *Cartable culturel*, un programme ambitieux d'accès à la culture dans les écoles norvégiennes ».

#04.

Bilan et propositions prospectives



Les résultats de cette étude, comme d'autres travaux sur le sujet, montrent la réussite locale ou ponctuelle d'expériences artistiques et culturelles (qu'elles soient mises en œuvre par des opérateurs institutionnels ou non), dans la mesure où elles touchent des individus et des groupes traditionnellement éloignés des formes artistiques et culturelles les plus classiques.

Ces dispositifs, souvent novateurs et bien accueillis par les pouvoirs publics, les relais sociaux et les destinataires, se sont multipliés ces dernières années. On ne peut pas en déduire pour autant qu'ils modifient les bases du recrutement social des publics de l'art et de la culture, dans la mesure où les enquêtes globales peinent à capter les effets de mesures et projets aussi ciblés.

Par ailleurs, les exemples étudiés ici rendent compte d'un élargissement de l'accès et de la participation à la vie artistique et culturelle qui passe avant tout par la reconnaissance de nouvelles formes, de nouveaux acteurs, de nouvelles façons d'aborder les questions artistiques et culturelles dans des démarches qui empruntent souvent à la philosophie de la reconnaissance de la diversité et des droits culturels.

Cette ouverture réelle des institutions et des politiques culturelles ne masque toutefois pas la modestie des budgets consacrés à ce type de projet.

Il s'agit donc, dans cette dernière partie de l'étude, de proposer des pistes de réflexion permettant aux pouvoirs publics de développer une capacité à **penser la construction d'une relation aux arts et à la culture d'une manière plus ouverte et dynamique**, en prenant appui sur les capacités d'offres des institutions, sur la créativité des acteurs de terrain, sur les pratiques des populations dans toute leur diversité, tout en envisageant les moyens financiers et humains qui donneront à ces démarches des chances de succès.

Pour autant, la complexité de la problématique, la multiplicité des projets et des stratégies mises en œuvre, de même que les délais réduits impartis pour la réalisation de ce travail, nous conduisent à formuler des pistes de travail assez larges et peu normatives. Nous espérons qu'elles contribueront à faire avancer la réflexion sur ces problématiques et qu'elles trouveront des prolongements.

01. Une action culturelle contextualisée

Il est une tendance actuelle que les études de cas montrent de façon particulièrement parlante : la dimension fortement contextuelle de l'action culturelle. En effet, les dispositifs mis en œuvre sont étroitement liés aux différentes configurations territoriales et aux systèmes de relation qui en découlent. L'action culturelle – quelle que soit sa forme (équipement, création *hors les murs*, programme d'éducation artistique, etc.) – n'est pas (ou plus) déployée indifféremment des contraintes et des ressources des lieux concernés. Dans cette perspective, le territoire n'apparaît pas comme le réceptacle d'interventions standardisées ou de politiques définies à une autre échelle et mises en œuvre au plan local, mais s'impose comme une clef et un facteur explicatif de leurs inventions et développements. Il en résulte une approche de l'action culturelle sensible aux phénomènes de différenciation territoriale alimentés par la multiplicité des modes de gouvernance, des référents culturels locaux, des types d'occupation et d'aménagement de l'espace, des structures économiques et démographiques, etc.

1.1. Principaux constats : des dispositifs en prise directe avec leur environnement

Le retour à une approche « localisée », pragmatique et sociale de l'action culturelle

Les projets de notre échantillon rendent compte – dans la majorité des cas –, d'une action culturelle qui ne procède pas de l'imposition du « haut » vers le « bas », mais qui part de l'expérience du territoire. Elle renoue ainsi avec une approche prônant un renouveau culturel venant de la « base », c'est-à-dire des localités, des communautés

et de la demande sociale. Cette approche est mobilisée parfois en réaction à une vision jugée trop monolithique, uniformisante ou technocratique de l'action culturelle ; d'autres fois pour faire valoir des particularismes locaux ou identitaires. Elle promeut surtout « une méthode » : une manière de faire qui s'ancre dans la pratique de terrain et les relais préexistants, tenant compte également de l'originalité propre de chaque territoire. L'empirisme qui ressort de la plupart des initiatives analysées n'est pas sans rappeler certaines visions militantes de l'action culturelle qui ont pu être expérimentées – au cours des années 1960 et même avant – par les animateurs culturels des mouvements d'éducation populaire et à travers les centres culturels communaux (Dubois, 2012).

À partir d'un diagnostic précis de la situation locale, les porteurs de projet font preuve d'une certaine ingéniosité dans la façon dont ils adaptent leurs propositions aux contraintes locales. Plus qu'une simple adaptation à un contexte, certains placent l'identification de ressources territoriales spécifiques au cœur des dispositifs d'action culturelle mis en œuvre : par exemple, des modes de vie et de déplacement, une trame urbaine ou paysagère, des milieux créatifs, des réseaux d'acteurs, une histoire migratoire, etc. L'emprise des territoires intervient dans la définition même de la forme et des contours de l'action culturelle. Il en ressort une délimitation plus « sociale » qu'esthétique de celle-ci. Au final, les études de cas témoignent souvent d'une recherche maximale d'intégration des équipements, des événements et des créations dans le territoire et le tissu social local. Cette tendance se manifeste notamment à travers un intérêt marqué pour les espaces de plein air, les dispositifs itinérants et les décroissements sectoriels.

Le foisonnement des expériences « hors les murs » et itinérantes

Comment mener des politiques culturelles sans équipements ? À cette question, les études de cas apportent des réponses variées : soit que le territoire concerné ne dispose pas d'équipements culturels, soit que les acteurs souhaitent expérimenter des alternatives aux logiques de concentration spatiale que cet « instrument » implique. Il en découle une vraie originalité de l'action culturelle qui donne matière à réfléchir sur les qualités inhérentes à ces projets : pas nécessairement formalisés ou institutionnalisés, ils se démarquent – selon les cas – par la légèreté des dispositifs techniques mobilisés, leur réactivité ou leur adaptabilité à différents contextes.

Le jargon est florissant pour désigner les expériences qui tentent de proposer des alternatives aux rapports centre-périphérie structurant la vie culturelle : créations artistiques *in situ*, spectacles « hors les murs » ou déambulatoires,

équipements mobiles de diffusion, espaces artistiques de plein air, art contextuel, etc. L'impact des logiques des territoires sur ces projets culturels ou artistiques se manifeste généralement à un double niveau : d'une part, à travers la valorisation de ressources territoriales spécifiques – qu'elles soient culturelles, économiques, démographiques, sociales ou paysagères. D'autre part, sortir de l'équipement, c'est aussi rendre perméable le projet culturel ou artistique aux caractéristiques du lieu, l'adapter en fonction des étapes de sa circulation et établir un lien direct avec les sites investis.

Les supports matériels de la création et de l'action culturelle s'en trouvent aussi modifiés (utilisation de structures mobiles, aménagement provisoire d'espaces publics, recyclage d'objets du quotidien, etc.), de même que les modalités conventionnelles de la représentation artistique, de la circulation des propositions culturelles et de la présence artistique. Aux compétences artistiques ou culturelles requises s'ajoute l'exigence d'une sorte d'expertise territoriale : on demande aux porteurs de projets non seulement de proposer des contenus de qualité, mais aussi d'être capable d'identifier les traits caractéristiques d'un territoire et d'en tirer profit. Les démarches étudiées reflètent aussi une évolution des stratégies de conquête des publics. Il ne s'agit plus tant de faire venir de nouveaux publics dans les institutions culturelles, mais plutôt de déplacer ou de faire émerger des formes artistiques et culturelles là où les individus se trouvent et en interaction avec leur environnement : « aller vers » (stratégie *push*) plutôt que « faire venir ».

Une conception globalisante de l'action culturelle contre la sectorisation

L'histoire des politiques culturelles en France montre que le ministère des Affaires culturelles s'est constitué en se différenciant, d'une part, de l'héritage des Beaux-arts et, d'autre part, des autres types de construction des rapports entre le peuple et la culture : éducation, loisirs, éducation populaire... (Dubois, 2012 ; Poirrier, 2006). Les projets étudiés renouent avec des conceptions globalisantes de l'action culturelle qui s'inspirent plutôt de la seconde catégorie. Dans cette perspective, ils tendent à établir des liens étroits avec d'autres secteurs de l'intervention publique (éducation, sport, urbanisme, santé, etc.) ou à intégrer, au sein d'un même équipement, activités culturelles, espace-temps de sociabilité et services variés à la population (crèches, points d'information, *makerspaces*, Fablab et autres lieux de fabrication...). À travers ces démarches, l'objectif poursuivi est de positionner la culture dans une continuité directe avec la vie des territoires, des relations sociales préexistantes, des préoccupations éducatives,

civiques et d'occupation du temps libre. Toutefois, les efforts réalisés pour sonder les spécificités du local, prendre en compte les demandes sociales et ne pas isoler les activités culturelles se font sans rien céder sur la qualité et la légitimité des contenus produits. En cela, ces initiatives originales tentent de relever un défi qui les distinguent des formes les plus instituées et descendantes de l'action culturelle, mais aussi du domaine de l'animation socioculturelle.

1.2. Enjeux et perspectives : vers des politiques publiques adaptées aux configurations territoriales

L'évolution par les marges

De nombreux travaux ont mis en évidence le « pouvoir culturel » des grandes métropoles internationales, à la fois miroirs et matrices de la création contemporaine, lieux d'émergence et de rencontre des innovations artistiques (Grésillon, 2002). À l'opposé, les territoires ruraux ou périphériques (petites villes, périurbain) ont pu être stigmatisés pour leur conservatisme et leur incapacité à produire des formes culturelles originales. La vie culturelle s'y polariserait ainsi à deux extrémités : d'une part, une tendance à un repli identitaire convoquant une culture folklorique et traditionnelle. D'autre part, une perspective inverse de dilution des cultures locales, voire des valeurs rurales, dans un modèle de développement culturel uniforme, imprégné par le monde urbain et niant toute spécificité territoriale (Cettolo, 2000).

L'étude montre – à la suite d'autres observations convergentes (Guillon et Scherer, 2012) – un visage de ces territoires déconsidérés sensiblement différent et à rebours des idées reçues. En lien avec les caractéristiques et les contraintes (démographiques, économiques, sociales ou spatiales) inhérentes aux espaces investis, les porteurs de projet de notre échantillon se distinguent par une expérimentation tous azimuts et la mise en œuvre de dispositifs souvent originaux. Sous cet angle et au-delà même de leur caractère particulier, ces territoires sont riches d'enseignements et de « ficelles » pour qui s'intéresse aux évolutions de l'action culturelle et à ses transformations les plus stimulantes.

Qui plus est, les articulations observées entre projets culturels et projets de territoire appuient l'hypothèse selon laquelle les stratégies d'action publique se recomposent aussi à partir des marges territoriales et culturelles, mettant ainsi à l'épreuve les modes de gouvernance locaux :

d'une part, au niveau de leur capacité à reconnaître et accompagner certaines initiatives non conventionnelles et leurs logiques propres (temporalité, légitimité artistique, déploiement spatial, dispositif technique, etc.) ; d'autre part, au niveau de l'aptitude des responsables locaux et nationaux à construire les liens entre ces projets expérimentaux et les cadres plus institués de l'action publique, sans pour autant céder à un trop grand formalisme (comme dans certains cas d'anciennes friches artistiques institutionnalisées).

De ce point de vue, on ne saurait que recommander aux décideurs publics d'être particulièrement attentifs à ce qui se joue dans ces territoires ruraux et périphériques, où des acteurs – souvent éloignés des circuits classiques de diffusion et de création – inventent et réinventent des manières de faire pragmatiques, contextualisées et en prise directe avec la réalité.

» **Apporter plus de considération et de soutien aux marges territoriales et culturelles**

Les défis de la gouvernance culturelle et de l'action collective

Dans son éditio du numéro 43 de *L'Observatoire* (Saez, 2014), Jean-Pierre Saez caractérise l'esprit de la décentralisation en trois termes : coopération, contractualisation et expérimentation associant État et collectivités territoriales. Le caractère partenarial de la politique culturelle – permis par la clause générale de compétence – est une des clés du soutien à la vie culturelle en France et dans de nombreux pays étrangers. Le système de coopération financière qui s'est constitué depuis 50 ans entre les autorités publiques n'est pas sans défauts : manque de transparence, fragmentation de l'action culturelle, difficultés à intégrer les nouveaux acteurs et les innovations culturelles, etc. Toutefois, l'articulation des échelles et le principe de solidarité intergouvernementale dans la mise en œuvre des politiques culturelles sont des legs précieux qui doivent être renforcés par **une meilleure coordination des collectivités entre elles**. Du fait même de leur territorialisation, les enjeux changent de nature selon l'échelle à laquelle on les regarde ; autrement dit, selon la focale d'observation. Les politiques patrimoniales fournissent des exemples éloquentes. Sous cet angle, **il semble nécessaire de garder à l'esprit qu'intervenir sur une répartition stricte des compétences en matière culturelle n'est pas sans effets sur la problématisation des enjeux de l'action publique. L'affirmation d'une volonté politique conjointe et multi niveaux reste, de notre point de vue, préférable.**

De grandes incertitudes pèsent actuellement sur les modalités de la gouvernance culturelle qui se dessine pour les années à venir. Les regroupements de collectivités et les délégations de compétences de l'État aux collectivités ou

intercommunalités pourraient bouleverser complètement le système politico-institutionnel français. Dans ce contexte, les conférences territoriales de l'action publique, prévues par les nouvelles lois de décentralisation, pourraient s'affirmer comme un nouvel espace de concertation et de gouvernance réunissant, sous la présidence de la région, collectivités territoriales et acteurs culturels pour coordonner leurs actions et établir des diagnostics précis des situations locales. Quelques expériences en France et à l'étranger témoignent déjà – en dehors du cadre de la loi – de tentatives de formalisation de modes de gouvernance culturelle. On peut penser, par exemple, à la Conférence régionale de la culture des Pays de la Loire où siègent, outre les différents niveaux de collectivités publiques, des représentants des professionnels de la culture, d'organisations syndicales, de réseaux d'action culturelle et économique, etc.¹. Mentionnons également au Canada, « Montréal, métropole culturelle », une structure de gouvernance qui regroupe des représentants des gouvernements du Canada et du Québec, de la ville de Montréal, de la Chambre de commerce et de l'organisation Culture Montréal². Ces deux exemples ne sont pas dénués d'intérêt au regard des débats actuels en France.

Enfin, nous souhaiterions relever l'intérêt des démarches visant à fournir des clés de lecture de la vie culturelle sur un territoire et à accompagner l'émergence d'une action collective en ce sens. L'enjeu est à la fois de rendre compte de la diversité d'une offre culturelle, d'ordonner l'information face au foisonnement et à la fragmentation des initiatives, de proposer aux populations des parcours, de mettre en résonance les actions et projets pour rendre l'ensemble plus lisible, etc. Il s'agit en fin de compte de produire du sens collectif à partir des multiples réalisations d'un territoire. Le champ patrimonial est familier de ce type d'initiatives : par exemple, le réseau *Utopies Réalisées*³ dans la région urbaine de Lyon propose une mise en récit du mouvement moderne architectural et urbain du XX^e siècle, depuis sa phase pionnière à Villeurbanne, jusqu'à son apogée à Firminy, puis sa contestation et son renouvellement à Givors. Une manière de rendre intelligible un processus historique, de valoriser des ressources locales et d'engager plusieurs acteurs culturels et collectivités publiques dans une action collective et concertée.

» **Maintenir la possibilité pour chaque niveau de collectivité de soutenir la vie culturelle tout en améliorant les cadres de la gouvernance culturelle.**

La transversalité de l'action publique : de l'incantation à la réalité opératoire

La référence à la transversalité des politiques culturelles est devenue un passage obligé des discours politiques et des documents programmatiques. Elle nourrit – avec les thèmes de la diversité, de l'innovation et de la participation –, le nouveau champ lexical en vigueur dans les milieux de l'action culturelle. Mais force est de constater qu'au-delà du succès de la formule, les réalisations en ce sens demeurent timides et les contraintes nombreuses. Le renforcement indispensable des collaborations entre les secteurs éducatifs et culturels semble à l'agenda gouvernemental, la question de l'éducation artistique et culturelle ayant fait l'objet d'une consultation nationale fin 2012⁴. Dans une autre perspective, le volet culturel de la politique de la ville a été, en France, un espace privilégié de coopérations intersectorielles, bien que marginal au regard des budgets qui lui sont consacrés et en comparaison au « droit commun ». D'autres conventions de partenariat ou charte d'objectifs – par exemple, « Culture et santé », « Culture et prison », « Culture et éducation populaire » – ont permis des avancées remarquées dans le sens d'un plus grand décloisonnement de l'action culturelle. Au niveau local, notons qu'après Lyon en 2004⁵, la ville de Paris⁶ s'est dotée de sa propre Charte de coopération culturelle afin d'accompagner le rapprochement des institutions culturelles avec les autres acteurs du territoire. Mais les difficultés restent nombreuses : pourquoi ?

La notion de sectorisation renvoie à une organisation de l'action publique en secteurs. Il s'agit d'un mode de catégorisation et de découpage du réel qui apparaît fragilisé, tant au niveau politique que scientifique. Mais **l'action publique est confrontée à un paradoxe qu'elle peine à résoudre, comme si elle ne pouvait pas échapper à la sectorisation pour mettre en œuvre des savoirs et des savoir-faire efficaces, en s'interdisant du même coup de prendre en compte le caractère global des problèmes** (Muller, 2004). Un nombre croissant d'enjeux culturels outrepassent les frontières sectorielles, apparaissant difficilement réductibles aux schémas organisationnels existants. Néanmoins, leur confrontation aux représentations et systèmes d'action « routinisés » pose la difficulté de leur opérationnalisation qui ne peut se faire qu'au travers des

1 <http://www.culture.paysdelaloire.fr/politiques-culturelles/conference-regionale-consultative/>

2 http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=5017,15725604&_dad=portal&_schema=PORTAL

3 <http://www.utopies-realisees.com/>

4 Cf. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Consultation-education-artistique-et-culturelle>

5 Cf. http://www.culture.lyon.fr/culture/sections/fr/menu_droit/la_mairie_et_la_culture/charte_cooperation_culturelle/quest-ce_que_la_cooperation_cultur

6 Cf. http://parismusees.paris.fr/sites/etablissement_public/files/charte_de_cooperation_culturelle_paris_3.pdf

logiques préexistantes et non pas sans elles ou contre elles... (Lascoumes, 1996). **Concrètement, on distingue généralement deux démarches différentes. D'une part, celle qui consiste en une collaboration d'acteurs de différents secteurs (intersectorialité). D'autre part, celle qui recherche une intégration d'un même problème ou enjeu dans l'ensemble des secteurs existants (transectorialité).** Cette seconde approche est d'inspiration plus anglo-saxonne, notamment à travers le modèle du *cultural planning*.

En plaçant les questions culturelles au cœur du processus de planification stratégique des pouvoirs locaux, le *cultural planning* – comme modèle alternatif à celui de politique culturelle – vise à irriguer un grand nombre de domaines d'intervention et d'activité, au-delà des champs habituels de la création artistique et du patrimoine. Il élargit ainsi la « politisation » des enjeux culturels aux sphères de l'éducation, du social, du sport, du développement économique, de l'urbanisme, des loisirs, de l'artisanat, de la vie intellectuelle et scientifique, etc.⁷

On peut mentionner deux exemples pour illustrer ces processus d'intersectorialité et de transectorialité que les pouvoirs publics peuvent impulser afin de concrétiser leurs souhaits de transversalité. Le premier est celui de la Mission de coopération culturelle mise en place par la ville de Lyon avec un double rattachement à la Direction des affaires culturelles et à la Direction du développement territorial. Ce service est chargé de faciliter la coopération entre, d'une part, les mondes institutionnalisés de l'art et de la culture, et d'autre part, les domaines de l'animation socioculturelle, du développement urbain, de l'action sociale, de l'éducation, etc. Il tente, depuis une dizaine d'années, d'opérer des traductions et des médiations, de créer des réseaux et des situations d'apprentissage entre des univers professionnels différents (Guillon, 2011). Il a aussi vocation à accompagner et à évaluer l'engagement de chaque équipement culturel dans le sens d'un plus grand investissement territorial.

Le second exemple est celui des *natural cultural districts*. Cette notion, en provenance des États-Unis, propose d'envisager plus finement et au cas par cas les modalités de soutien à la vie culturelle dans les quartiers des grands centres urbains (Stern et Seifert, 2012). Un *natural cultural district* est un territoire qui a engendré une concentration d'agents culturels selon une configuration particulière.

L'identification des ressources culturelles endogènes et spécifiques à chaque quartier constitue ici un préalable à l'action publique. En conséquence, les leviers les plus pertinents pour accompagner le développement de cette écologie culturelle seront différents d'un endroit à l'autre. L'examen précis de la composition et des caractéristiques d'un *natural cultural district* va déterminer la nature de l'intervention qui y sera menée : équipement collectif, mise en réseau de projets, incitations fiscales, aménagement d'espaces publics, zonage urbain, ou encore accès à la propriété pour des artistes dont la présence dans un quartier est fortement menacée par sa *gentrification*. L'intérêt de cette approche est double : d'une part, une évaluation des projets attentive à la place qu'ils occupent et à leur fonctionnement dans un milieu (un environnement) ; d'autre part, une prise en compte du caractère global des problèmes et des réponses à apporter par l'action publique. On est là dans une approche transectorielle où, à l'instar du *cultural planning*, les questions culturelles sont « saisies » par un large spectre de secteurs d'intervention publique. Alors que l'argument de la transversalité recoupe souvent la crainte d'une instrumentalisation des enjeux culturels à des fins extrinsèques (retombées économiques, tourisme, requalification urbaine, etc.), l'enjeu est ici celui d'une mobilisation élargie des leviers de l'action publique au service du développement culturel.

» **Mettre en œuvre des approches intersectorielles et transectorielles au service du développement culturel**

7 Sur le *cultural planning*, *Report from Conference at Center for Urbanism*, The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture, April 2004 : <http://www.karch.dk/cbp/Materiale/cbp+dokumenter/Forskning/c+plan>

02. Penser la dimension formatrice de l'action culturelle

Traduction concrète de la démocratisation culturelle, l'action culturelle reste marquée par l'idéal malrucien de mise en contact des publics avec les œuvres. Le parti pris de Malraux était de rejeter toute forme de médiation, et plus proprement pédagogique, au risque de conforter une logique de diffusion de la culture des élites, peu en prise avec les pratiques culturelles de la majorité des Français. Or, si aujourd'hui les projets que nous avons étudiés se réclament le plus souvent de « l'éducation populaire », ils n'en tendent pas moins à privilégier une logique fondée en grande partie sur les objets tandis que la réflexion sur l'accompagnement pédagogique, et proprement humain, apparaît comme le parent pauvre de la plupart des démarches observées. Tout se passe dès lors comme si la volonté des différents acteurs de l'action culturelle de favoriser la « participation » et la « diversité des publics » contribuait à évacuer une quelconque réflexion sur les finalités précises et les modalités d'appropriation de leurs propositions culturelles par les publics. Liée ici encore à la territorialisation de la culture et à la question prioritaire des publics, la notion de médiation culturelle est devenue à ce titre une référence obligée d'une action culturelle « renouvelée », envisagée tout autant comme une volonté de démocratiser l'accès inégalitaire à la culture que comme une alternative aux modalités d'enseignement et de valorisation institutionnelle de l'art et de la culture. Un constat qui nous invite à proposer d'encourager et de développer les travaux de recherche sur le sens et les pratiques de l'action culturelle (cf. *infra*), à même de renforcer le contenu pédagogique des formations à la « médiation » culturelle et artistique.

2.1. Principaux constats : une action culturelle prisonnière de la forme scolaire⁸

Une action culturelle réduite aux acquêts

La réflexion sur des modalités pédagogiques qui seraient propres à l'action culturelle et donc détachées de la « forme scolaire » est un angle mort des projets que nous avons étudiés. Sur la quasi-totalité des projets sélectionnés,

seuls les projets *Expéditions* et *Démos* présentaient une réflexion quelque peu approfondie sur les choix et les finalités pédagogiques des intervenants. Plus généralement, si la vision moderne d'un artiste de génie travaillant seul dans son atelier semble largement rejetée, dans la mesure où les intervenants que nous avons rencontrés entendent prendre en compte des attentes et des goûts qui leur sont parfois forts éloignés, les approches et les choix esthétiques de ces intervenants ne peuvent être abolis par un simple effet de nomination verbale et de volonté car leurs goûts et choix esthétiques restent inscrits dans leurs identités et dans l'univers d'où ils tiennent leur force. De la même façon, si la notion de public se trouve complètement métamorphosée par ces démarches, puisque les personnes ne sont plus « passives », « contemplatives », « spectatrices », mais deviennent « actives » et « participantes », cette nouvelle « politique des publics » semble vouloir fonctionner comme un acte de « magie performative » quelque peu vaniteuse tant les rôles et les pratiques de chacun demeurent enracinés dans les habitudes, les choses et les corps. Rappelons, en effet, que si l'art et la culture existent à l'état objectif (à la manière des livres ou des tableaux), à l'état institutionnalisé (c'est-à-dire socialement sanctionnés par des institutions comme les services culturels des municipalités ou les musées), ils existent et perdurent également à l'état incorporé sous la forme de dispositions durables telles que l'aisance sociale, l'*hexis* corporelle, l'expression publique..., ce qui rend relativement vaine la seule mise en place de dispositifs d'action culturelle qui ambitionnent de « conscientiser » les êtres en renommant/requalifiant verbalement les choses et les postures (Bourdieu, 1980). À l'aune des projets que nous avons étudiés ici, tout se passe finalement comme si les différents intervenants trouvaient dans les différents supports matériels, que ce soient des objets ordinaires et recyclés ou des technologies très avancées (comme en témoigne l'engouement pour les technologies numériques), et dans la volonté de favoriser l'interaction, l'intuition et la participation des publics, une façon certes d'éviter l'exercice d'un quelconque magister esthétique, mais sans pour autant bousculer les mécanismes de la socialisation culturelle.

Une action culturelle sans pédagogue

Ce déploiement d'ingéniosité logistique et souvent spatiale (véhicules aménagés, architectures modulables, *makerspaces*, etc.) apparaît d'autant plus illusoire si l'on considère que, comme nous l'avons vu, détacher le pouvoir et la domination de la personne du médiateur et de

⁸ Sur cette problématique, cf. notamment les travaux de Guy Vincent (Vincent, 1994).

sa subjectivité n'interdit pas que ceux-ci s'accomplissent dans l'organisation matérielle et pédagogique et les règles de comportement. De ce point de vue, si la réflexion sur la médiation culturelle a, ces dernières années, largement contribué à produire des discours, des débats, des échanges, des textes, des dossiers pédagogiques et culturels, des bornes interactives, des outils d'aide à l'interprétation, des réseaux d'échanges de pratiques, au point de constituer, comme le souligne Marie-Christine Bordeaux, « un lieu propre », avec des compétences professionnelles qui tendent à devenir spécifiques (Bordeaux, 2008), cette réflexion tend manifestement à délaissier la dimension humaine du travail pédagogique dans la mesure où les démarches étudiées proposent rarement une réflexion poussée sur l'activité *pratique* des médiateurs et, plus largement, des différents acteurs de l'action culturelle. Actuellement, les formations à la médiation culturelle de niveau II s'attachent en effet principalement à former leurs étudiants autour de la démarche de projet, l'élaboration de programme, l'organisation d'événements ou encore la connaissance des publics, mais elles ne prennent que rarement en compte, dans leurs enseignements, la question du positionnement professionnel proprement dit, qu'il soit d'ordre politique ou éthique. Plus spécifiquement encore, la réflexion sur des méthodes pédagogiques qui ne se contenteraient pas de reproduire la forme scolaire et tenteraient au contraire de capitaliser sur les spécificités de l'action culturelle reste balbutiante, si l'on considère en particulier que les travaux en sciences de l'éducation s'intéressent encore presque exclusivement au champ scolaire, voire à la formation des adultes, tandis que les modes d'éducation non formelle demeurent largement délaissés par les chercheurs.

2.2. Enjeux et perspectives : pour une reconnaissance des spécificités pédagogiques de l'action culturelle

Au-delà d'un rapport charismatique à l'œuvre d'art

Tout se passe ainsi aujourd'hui comme si l'action culturelle restait prisonnière de la défiance instituée par André Malraux vis-à-vis de toute approche de type éducative. Comme nous l'avons déjà rappelé dans le chapitre 1, l'ancien ministre des Affaires culturelles envisageait l'art comme participant en soi d'une médiation immédiate.

Dans cette perspective, la tâche de l'action culturelle devait principalement consister à abolir une distance, ou plutôt à rétablir une proximité naturelle entre les hommes et l'art, tandis que le souci de lutter contre l'inégalité d'accès à la culture se fondait sur la confiance en l'universalité de la culture, qu'il s'agissait de faire partager. Cette capacité de l'art à toucher sans intermédiaire les individus n'est évidemment pas sans rapport avec les relations de concurrence qui opposaient alors André Malraux aux autres administrations, dans la mesure où les définitions de la culture ou de l'action culturelle, données à de nombreuses reprises par « l'inventeur » du ministère des Affaires culturelles, correspondaient toujours à des tactiques de démarcation vis-à-vis des autres ministères, et plus particulièrement celui de l'Éducation nationale dont certains services dépendaient jusque-là en grande partie (Urfalino, 2004). Rappelons néanmoins que ce rapport charismatique à l'œuvre d'art dépasse la seule subjectivité et les seules stratégies d'un homme politique, dans la mesure où il intéressait depuis longtemps les militants critiques à l'égard de la pédagogie « traditionnelle » fondée sur l'apprentissage. Des auberges de jeunesse aux centres de reclassement pour chômeurs, des CEMEA (Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active, créés en 1937) aux JAC (Jeunesse agricole catholique, créée en 1929), l'académisme abstrait des modes de transmission des savoirs, le formalisme distant des relations maître-élève et l'inhibition du sensuel ou du corporel constituaient le contre-modèle absolu des militants culturels et des mouvements d'éducation populaire soucieux de favoriser la rencontre entre le « peuple » et la « culture ». Toutefois, et à la différence de Malraux, ces mouvements d'éducation populaire ne faisaient pas pour autant l'économie d'une réflexion sur les modalités pédagogiques de cette mise en relation à l'art. La plupart d'entre eux s'inscrivaient notamment dans le courant pédagogique de l'éducation nouvelle qui défend le principe d'une participation active des individus à leur propre formation. Dans cette optique, il s'agit de partir des centres d'intérêt des individus et tenter de susciter l'esprit d'exploration et de coopération : c'est le principe des méthodes actives prônées notamment par les CEMEA et plus généralement par les animateurs socioculturels à partir des années 1970. À ce niveau, il semble bien que la référence désormais obligée et systématique à la médiation culturelle et artistique en matière d'action culturelle tend aujourd'hui à occulter ces approches pédagogiques qui considèrent que « les conditions d'accès à la culture ne sont pas externes mais se construisent autour de la vie de groupe, ce dernier étant considéré comme le ferment de l'épanouissement de la personne, comme un vécu immédiat de relations interpersonnelles et non pas comme une structure collective organisée, instituée et permanente » (Poujol et Simonot, 2001).

» À la différence de l'École qui est la seule à disposer d'un public captif (par l'obligation scolaire et son système d'évaluation-sanction des produits de son inculcation), mais à la différence également d'une influence diffuse sur les pratiques culturelles que mettent en évidence les travaux sur la socialisation, l'originalité de l'action culturelle est de déployer des stratégies d'intervention plus ou moins volontaire et directe en vue de captiver le public. De ce point de vue, c'est sous l'angle des possibilités sociales et politiques que l'action culturelle favorise qu'il importe de l'apprécier, et non sous l'angle des seuls « savoirs » que celle-ci serait susceptible de diffuser.

Reconnaître la portée formatrice de la médiation culturelle

Objet de nombreuses réticences, liées aux questions de démocratisation culturelle et de mépris des fonctions intermédiaires héritées de l'ère Malraux, les perspectives défendues par la médiation culturelle n'ont été reconnues que récemment. Il faut, en effet, attendre la loi du 4 janvier 2004 relative aux Musées de France pour que la médiation figure parmi les attributions des musées (Bordeaux, 2008). Désormais, les institutions culturelles et artistiques l'envisagent comme une compétence qui ouvre sur le renouvellement des liens entre elles et leurs publics. Mais la notion de médiation culturelle n'en reste pas moins difficile à définir. Au regard de la fiche proposée par le magazine *L'Étudiant* visant à guider les étudiants dans leur cursus scolaire et les aider à la construction de leur projet professionnel, nous apprenons que « derrière ce titre générique se cachent en réalité des dizaines de professions aux profils riches et variés : chargé de l'action culturelle, programmateur de spectacles, animateur culturel, attaché de presse, etc. Toutes ont cependant un objectif commun : assurer au plus grand nombre l'accès à la culture. Cela passe par des activités d'administration, de gestion, de management ou encore de communication. Qu'il exerce dans une bibliothèque, un musée, une galerie d'art... le médiateur culturel travaille toujours en concertation avec une équipe et au contact du public »⁹. Centrés sur le public et ses motivations (dans de nombreux musées, les personnes en charge de la médiation sont d'ailleurs nommées « chargés des publics » et non « médiateurs »), les dispositifs de médiation se déclinent sous plusieurs formes : les visites commentées par des conférenciers spécialisés, des rencontres informelles avec l'artiste lors « d'apéros » en rupture avec les traditionnels vernissages, des « visites ludiques » déplaçant

les manières traditionnelles d'appréhender les œuvres. À ces dispositifs humains s'ajoutent des dispositifs techniques spécifiques : cartels explicatifs, audioguides, dispositifs numériques interactifs. Autant d'approches qui, comme le souligne Vincent Rouzé, tendent à faire de la médiation un outil de communication des institutions. Car de fait, c'est moins le rapport aux œuvres qui est prioritairement visé que la volonté de reconnecter des lieux, des objets et des personnages culturels avec des citoyens qui s'en éloignent : « un hiatus semble s'introduire entre les dispositifs mis en place et les visées éducatives et culturelles qui les sous-tendent. Si les dispositifs de médiation participent d'une autre « démocratisation » de la culture, ils posent de front deux logiques aux finalités opposées : l'une économique et politique, l'autre éducative et esthétique » (Rouzé, 2010 : 41). Pour autant, si la communication s'appuie sur la mise en relation de deux personnes, de deux objets ou de personnes et d'objets et leur communion dans l'échange ainsi créé, la médiation y ajoute un élément tiers, humain ou technique, susceptible d'améliorer, de fluidifier les points de friction et/ou de blocage entre ces deux entités. C'est un « passeur » humain et technique « devenu paradoxalement d'autant plus nécessaire que les thuriféraires de la technique promulguent un discours opposé » (Rouzé, 2010 : 31).

Reste que les médiateurs et la médiation tendent à se complaire dans un discours valorisant leur *neutralité et leur impartialité*, au risque de devenir un instrument politique masquant, derrière la mise en avant du dispositif engagé, une volonté d'imposer de manière consensuelle des considérations politiques au sens large. Bien plus qu'un outil visant à « rapprocher le public des œuvres », la médiation culturelle apparaît de fait comme un opérateur susceptible d'améliorer le vivre ensemble au sein de la cité. C'est ce que souligne en particulier Christian Ruby dans sa notice consacrée à la « médiation culturelle » dans le *Dictionnaire des politiques culturelles* paru en 2001 : « les médiateurs s'attachent à favoriser l'émergence de confrontations et de rencontres efficaces sur le plan artistique et culturel. Le problème n'est plus seulement de sensibiliser des populations à la culture mais de soutenir les mutations du champ culturel (crise des valeurs, conflit des références, coexistence culturelle, etc.). La fonction des médiateurs revient à relier, favoriser des passages ou des liaisons, surtout lorsque des heurts culturels sont prévisibles et qu'il faut renforcer la cohésion du groupe et lui forger une identité » (Ruby, 2001 : 400-401). Une dimension qui confère à la médiation culturelle des responsabilités dans la mesure où toute velléité d'agir sur la culture participe nécessairement d'une volonté de changement social. En ce sens, la médiation culturelle, ou plus généralement ce que l'on appelait autrefois l'animation culturelle, se doit d'affirmer voire de revendiquer son caractère citoyen, moral et surtout son autonomie face à des institutions et des professionnels de l'art et de la culture qui semblent la normaliser tant dans sa dimension juridique que culturelle et sociale. Car en creux de ce recours de plus en plus valorisé, si

9 <http://www.letudiant.fr/metiers/secteur/culture/mediateur-culturel.html>.

ce n'est systématisé, à la médiation culturelle, c'est en fait une institutionnalisation des fonctions et une normalisation des dispositifs à mettre en place, au détriment de la prise en compte de la spécificité de chaque outil, qui *ne vaut que pour un lieu défini et ne s'avère pas universel*.

À l'heure où, paradoxalement, les formations à la médiation culturelle menacent de disparaître des universités¹⁰, il semble dès lors non seulement opportun d'en défendre l'intérêt, mais plus encore d'en renforcer les moyens, notamment en matière de recherche et de développement. Un soutien à la recherche qui devrait dès lors être en mesure de recouvrir plusieurs champs disciplinaires, dans la mesure où la médiation est en soi une opération transdisciplinaire : elle est tout à la fois sociologique, psychosociologique, politique, économique, historique... Plus spécifiquement, la médiation culturelle, et plus largement l'action culturelle doivent se reconnaître avant tout comme une *praxis*, c'est-à-dire une pratique consciente d'elle-même qui cherche à réconcilier la théorie et la pratique dans un processus dialectique et circulaire, dans une mise en tension permanente et créatrice (Gillet, 1998). Ce qui suppose alors de s'en donner les moyens, dans la mesure où cela nécessite une réflexion poussée sur ses modalités d'intervention, sur ses finalités, et plus généralement son positionnement social et politique, étant entendu que le jugement esthétique suppose de voir les « choses de l'art » non seulement d'un point de vue personnel, mais dans la perspective de tous ceux qui s'y trouvent confrontés.

- » **Reconnaître et affirmer la dimension proprement formatrice de l'action culturelle, dans la mesure où cette dernière délivre forcément une direction, un sens qui demeurent le plus souvent implicites (et donc non maîtrisés), tout en restant à ce titre un enjeu pour les pouvoirs (économiques, sociaux, culturels).**
- » **Encourager, soutenir et développer un chantier de recherche (cf. infra) visant à analyser des modalités pédagogiques susceptibles de préserver l'originalité de l'action culturelle, dans la mesure où elle serait précisément apte à accueillir des populations souvent rétives au cadre scolaire traditionnel.**

¹⁰ La liste parue au Journal Officiel du 11 février 2014 (p.2414, texte n° 21, Arrêté du 4 février 2014) ne mentionne plus la médiation culturelle dans les nomenclatures de formation. Cf. la pétition publiée le 14 février 2014 appelant à « reconstruire les Masters de médiation culturelle », disponible sur Avazz.org.

03. Quelles implications pour les politiques publiques ?

3.1. Synthèse des politiques et leviers mobilisés

Des politiques difficilement modélisables

L'analyse des projets étudiés dans cette enquête montre, en creux, la grande diversité du positionnement des pouvoirs publics, qu'il s'agisse des États ou des gouvernements locaux. Ils peuvent ainsi successivement ou simultanément jouer un rôle d'impulsion de politiques et de programmes, un rôle de coordination des structures, acteurs ou projets, ou encore un rôle d'accompagnement et de soutien à des actions portées par des opérateurs institutionnels ou non. Parmi les exemples étudiés, il faut souligner l'importance des projets qui émanent d'initiatives privées (souvent associatives) et qui bénéficient seulement dans un second temps du soutien des pouvoirs publics, celui-ci étant néanmoins une condition de leur déploiement voire de leur simple survie.

Cette multiplicité des positionnements se retrouve dans les « instruments » de politique publique mobilisés : expérimentation, appels à projets, conventionnement, contractualisation, approches intersectorielles, procédures de mise en réseau et d'évaluation, etc.

L'enquête rend également compte de la multiplicité des objectifs (fréquemment contradictoires) assignés aux projets par les pouvoirs publics (objectifs éducatifs, sociaux, artistiques et culturels, touristiques, économiques, etc.), sous l'effet conjugué de plusieurs facteurs : caractère ductile des politiques culturelles, diversité des façons de penser les notions de démocratisation et de démocratie culturelles (aujourd'hui et dans le temps, cf. chapitre 1), construction des politiques culturelles nationales et territoriales par empilement de mesures sans que les valeurs et objectifs de ces politiques aient été clairement fixés...

Les projets étudiés renvoient donc à une abondance d'objectifs, de stratégies, de politiques et de programmes difficilement modélisables pour en tirer des enseignements et des recommandations.

Le repérage des leviers mobilisés dans les dispositifs étudiés

Les recommandations en termes de politiques publiques passent de plus en plus souvent par l'identification de « facteurs clés de succès » ou de « bonnes pratiques » sous l'influence conjuguée des théories du *New Public Management* et des travaux des institutions européennes. En nous pliant à cet exercice, nous avons identifié 8 leviers qui semblent jouer un rôle particulièrement important dans la dynamique des dispositifs analysés dans cette étude.

Certains de ces points ont été abordés dans les paragraphes ci-dessus dans la mesure où ils ne relèvent pas uniquement de l'accompagnement ou de l'intervention publique. Nous les reprenons néanmoins ici de façon synthétique afin d'en proposer une vision d'ensemble, utile pour la réflexion générale sur l'évolution des politiques publiques dans ce domaine.

- **L'investissement humain** : la plupart des projets reposent sur l'engagement voire le militantisme d'acteurs de terrain et de responsables publics. Cet investissement conditionne la capacité à faire émerger des projets aussi bien que le développement et l'ancrage d'un programme à une échelle plus vaste. À chaque étape, chaque échelon d'un projet « réussi », se trouvent des individus engagés personnellement et porteurs d'une capacité d'entraînement et de mobilisation d'une chaîne d'acteurs, de partenaires, de participants...

- **La mobilisation de partenaires multiples** : la conception extensive des notions d'art et de culture rencontrée dans les projets analysés s'accompagne d'une mobilisation et de collaborations avec des partenaires de nombreux secteurs (jeunesse, action sociale, loisirs, environnement, développement urbain ; etc.), la dimension artistique et culturelle n'étant pas toujours au centre de la démarche. Ce **décloisonnement du secteur culturel** se manifeste aussi par la présence d'équipements multifonctionnels, fortement insérés dans leurs territoires, qui ont pour fonction d'accueillir et de prolonger la vie sociale en intégrant des domaines d'activités culturelles et non culturelles.

- **La complémentarité de l'action** entre échelons publics, et dans plusieurs exemples entre partenaires publics et privés, est une condition de plus en plus importante pour le développement des projets qui font appel à une pluralité de modes de financements (publics, privés, culturels, non culturels, ponctuels, de plus long terme, etc.).

- **Une philosophie de la rencontre** : les démarches étudiées reflètent une évolution des stratégies de conquête des publics. Il ne s'agit plus seulement de faire venir de nouveaux publics dans les institutions culturelles, mais plutôt de déplacer ou de faire émerger des formes artistiques et culturelles là où les individus se trouvent, c'est-à-dire au cœur de leur quartier, à l'école, sur leurs lieux de loisirs, dans leur centre commercial, à leur domicile ou chez leurs voisins... Ces projets accordent également une place importante à la **convivialité** et proposent des formes plus directes et plus simples de relations entre artistes, organisateurs, habitants. Ils reposent souvent sur des **dispositifs légers**, hors les murs, assez souvent mobiles (une représentation artistique n'induisant pas forcément des dispositifs techniques lourds).

- **Des modalités d'accès simplifiées** : de nombreux projets proposent des facilités d'accès (gratuité des propositions, horaires élargis, déplacements réduits ou supprimés par la proximité des offres, aides à la mobilité, etc.). Si elles ne suffisent pas à créer de l'appétence pour la participation artistique et culturelle, elles semblent permettre tout au moins de lever certains freins.

. **Une grande diversité de conceptions et de modes de médiation** : la médiation est une notion qui fait encore débat. Les acteurs qui s'en réfèrent, ne partagent pas pour autant tous la même conception de la médiation. Cette notion divise par ailleurs encore ses adversaires et ses partisans.

- **L'inscription dans des temps longs** : la question du temps apparaît de façon récurrente dans les exemples analysés. Qu'il s'agisse de la mise en place d'une politique mobilisant un processus global allant de l'expérimentation à la généralisation (éducation artistique), de la reprise de modes opératoires efficaces dans la conception d'un projet artistique et culturel (mobilisation des communautés locales pour une exposition), ou encore de la répétition de propositions semblables afin de créer des habitudes, lever des timidités et fidéliser un public... tous ces projets s'inscrivent dans des temps longs qui contrastent (et se heurtent parfois) avec l'accélération des rythmes de l'action publique et les logiques de projet. De même, **l'ancrage d'équipes artistiques sur des territoires** dans des dispositifs de résidence, permet une action en profondeur, prenant appui sur des relais sociaux, créant une familiarité avec les usagers et les habitants...

- **Expérimentation, évaluation, capitalisation, valorisation** : même si elle semble encore peu développée, l'évaluation des projets constitue un point important pour tirer des enseignements et faire évoluer les pratiques. Il s'agit ensuite de partager ces évaluations, de valoriser les expériences, de mettre en commun les difficultés. Cette capitalisation va de pair avec la capacité des acteurs à constituer **des réseaux d'échanges et de mutualisation** afin d'échanger sur leurs objectifs, pratiques, méthodes, compétences, résultats, etc.

3.2. Pistes de travail pour la construction de politiques publiques efficaces dans l'accompagnement des projets

Les propositions suivantes sont des pistes de travail qui ont pour objectif d'alimenter la réflexion des pouvoirs publics sur les problématiques abordées dans le cadre de l'étude. Nous espérons qu'elles seront mises en débat auprès de professionnels et de responsables publics des différents milieux concernés afin de saisir l'occasion d'une réflexion sur le sens et les finalités des politiques culturelles, ainsi que d'avancer collectivement vers des prises de positions plus affirmées des pouvoirs publics sur ces champs d'intervention.

Le positionnement des pouvoirs publics

- **Pour un approfondissement de la réflexion sur la prise en compte de la diversité des formes et expressions artistiques et culturelles des populations**

Le thème de la diversité s'est popularisé ces dernières années dans le domaine de l'action publique, se substituant parfois dans le champ culturel à d'autres paradigmes de développement comme nous l'avons vu précédemment. S'il existe bien une prise de conscience progressive de la diversité culturelle de nos sociétés (Wieviorka, 1996 ; Labadie, Lauret, Pignot et Saez, 2009), elle ne conduit pas pour autant à une réelle reconnaissance des apports de chaque composante de la société en matière artistique et culturelle. Cette prise de conscience ne semble pas non plus traduite fréquemment en termes de politiques publiques (à l'échelle nationale et territoriale) visant à inclure ces apports dans la construction d'une culture commune, d'un bien commun.

Sauf à favoriser un éclatement de l'action culturelle en autant de « niches » artistiques ou identitaires à l'usage de tel ou tel groupe social ou de telle ou telle institution, cette thématique de la diversité doit, en matière artistique, être détachée de tout objectif normatif et prédéfini. À l'envers, en effet, d'une certaine tendance à la « fonctionnalisation » de l'action culturelle, qui entend par exemple la mettre au service du travail social ou du développement économique, il nous semble indispensable de rappeler le caractère non maîtrisable de l'art et du processus de création, qui restent nécessairement fondés sur une sorte de sérendipité (*serendipity*), autrement dit un « heureux hasard », rétif à toute entreprise de rationalisation et de formalisation trop poussée.

Piste de travail : il nous semble opportun d'engager aux niveaux national et territorial une vraie réflexion ouverte qui ne se limite pas au seul champ des politiques culturelles, permettant de clarifier les concepts utilisés ainsi que le rôle de l'art et de la culture dans l'enrichissement mutuel des populations, et l'amélioration de la cohésion sociale. Ceci afin d'avancer vers des politiques plus cohérentes et assumées de reconnaissance de la légitimité de formes et expressions artistiques et culturelles nouvelles, ainsi que d'un rééquilibrage des moyens et des soutiens attribués à ces différentes formes et expressions, en gardant à l'esprit que la prise en compte de la diversité peut et doit contribuer à fabriquer de l'unité.

Cette réflexion pourrait notamment prendre appui sur une analyse des expériences menées dans d'autres pays (Québec, Grande-Bretagne, Brésil, etc.) qui dressent dans certains cas aujourd'hui des bilans très mitigés de leurs politiques en la matière.

Elle pourrait être abordée dans le cadre du Conseil des collectivités territoriales pour le développement culturel et des futures conférences territoriales de l'action publique (cf. *infra*). La mise en place d'une mission interministérielle serait également un geste fort en ce sens.

Piste de travail : parallèlement à cette réflexion, un dispositif mis en place conjointement par l'État et les collectivités pourrait soutenir des projets artistiques et culturels variés, permettant de creuser cette notion de diversité artistique et culturelle dans toute sa polysémie.

Ce dispositif pourrait soutenir le développement et la structuration de projets artistiques et culturels au sens large, en privilégiant les projets portés ou intégrant les populations jeunes. Fonctionnant à partir d'un appel à projet annuel, il apporterait un soutien (financier, humain dans le cadre de partenariats avec des institutions) significatif et pluriannuel à ces actions. Il pourrait également intégrer une mise en réseau des projets soutenus par le biais d'un portail web (cf. *infra*).

• Pour un « 10 % des budgets culturels » en faveur de l'action culturelle dans sa globalité

L'objectif de consacrer 1 % du budget de l'État au secteur culturel (brièvement atteint dans les années 1980) a constitué et constitue encore une référence, un horizon à atteindre dans le cadre des négociations budgétaires interministérielles. Ce budget global est ensuite réparti de façon inégale entre les différents secteurs de l'intervention ministérielle, la part dévolue aux actions de médiation, d'éducation artistique ou plus généralement à l'action culturelle, étant difficile à comptabiliser. Le secteur culturel bénéficie en outre de financements provenant d'autres ministères (principalement les ministères de l'Éducation et de Jeunesse et Sport sur les thèmes qui nous occupent).

De façon générale, les financements d'État sont assez largement consacrés aux grandes institutions culturelles et aux formes artistiques les plus légitimes.

Du côté des collectivités locales, si les finances publiques soutiennent également les équipements culturels, de nombreux dispositifs (souvent transversaux) accompagnent les acteurs de terrain. Mais là aussi, il est difficile de quantifier ce qui revient à l'action culturelle.

Enfin, l'étude montre l'importance des financements croisés et la participation significative du secteur privé.

Piste de travail : Les pouvoirs publics pourraient se donner l'objectif d'affecter 10 % de leurs budgets consacrés à la culture, aux différents domaines de l'action culturelle. Il s'agirait ainsi d'approfondir le développement des programmes d'éducation artistique et culturelle (dans une perspective de généralisation à 5 ou 10 ans) dans et hors temps scolaires, des programmes de médiation et des différentes pédagogies de la transmission des contenus culturels, des « politiques des publics », des actions et événements « hors les murs », des modes alternatifs de circulation des propositions culturelles, etc.

• Des moyens humains et des méthodes de travail qui favorisent les pratiques intersectorielles et collaboratives

Le positionnement actuel des pouvoirs publics sur les thématiques d'égalité d'accès et de participation culturelle, résulte de l'histoire des politiques éducatives, sociales et culturelles, en particulier depuis leur constitution en secteurs autonomes de l'action publique à la fin des années 1950. Les différentes conventions établies entre ces ministères (culture et éducation, culture et éducation populaire, culture et ville, etc.) sont autant de passerelles intéressantes qui néanmoins ne contrebalancent pas le poids des institutions et corps professionnels constitués dans chacun de ces secteurs.

Du côté des collectivités territoriales, même si les politiques culturelles ont été mises en place à partir d'objectifs souvent plus pragmatiques et s'il existe des directions communes aux différents secteurs (éducation, jeunesse, culture, sports, loisirs, etc.), la structuration de l'action publique autour des questions culturelles s'est souvent faite en décalque de celle de l'État à partir d'une sectorisation des esthétiques et des domaines d'intervention.

De façon générale, il faut pointer le manque de continuité et d'évaluation des politiques destinées à favoriser l'accès et la participation des populations à l'art et à la culture.

Piste de travail : pour mieux cibler les publics prioritaires de l'action culturelle (en particulier les enfants et les jeunes dans la mesure où le rapport à l'art et à la culture

se construit dans la durée, également les personnes en difficulté sociale et économique), il est nécessaire de renforcer la coopération intersectorielle au niveau des services de l'État et au sein des collectivités territoriales. Il serait opportun d'établir des collaborations plus régulières entre secteurs afin d'élaborer des politiques moins cloisonnées que ce n'est encore le cas aujourd'hui (malgré les missions ou conventions qui réunissent ponctuellement les secteurs). En ce sens, la signature de chartes de coopération intersectorielle au sein des collectivités (ou entre collectivités) est à développer.

Cette piste de travail conduit également à favoriser la prise en compte des questions culturelles au sein des autres secteurs d'intervention public dans une perspective de « culturalisation » des politiques publiques (voir sur ce point les pistes de réflexion proposées ci-dessus).

Piste de travail : il s'agit également d'encourager les relations avec des relais hors du champ culturel (acteurs sociaux, professionnels d'autres secteurs de l'action publique), de développer des pratiques de travail collaboratives et une solidarité intersectorielle afin de renforcer des projets et des démarches communes.

Cette proposition s'intègre dans un mouvement sociétal plus général de renforcement de la concertation, de la participation et des pratiques coopératives¹¹ qui reste encore peu développé autour des problématiques culturelles à l'échelle locale. Mentionnons néanmoins sur ce thème les expériences menées par la Région Rhône-Alpes en matière de concertations sectorielles avec des acteurs professionnels, et plus encore la Conférence régionale consultative de la Culture expérimentée depuis 2009 par la région Pays de la Loire qui s'appuie, en outre, sur une démarche d'observation participative partagée¹². Citons également les initiatives de la Commission européenne tel le Forum européen de la culture¹³ qui réunit des acteurs politiques, des professionnels et de représentants de la société civile et donne la parole au citoyen sur des thématiques prospectives.

Cette proposition s'inscrit également dans une réflexion institutionnelle sur la transformation de la gouvernance et l'évolution des logiques d'organisation des institutions. Elle implique, par ailleurs, un renforcement des moyens humains affectés au développement de la réflexion et à la mise en œuvre des politiques en faveur du développement de l'action culturelle au sein des services de l'État et des collectivités territoriales.

11 Voir notamment les démarches liées à la mise en place des Agendas 21.

12 Pour ces deux expériences, voir le dossier « Décentralisation » de la revue *L'Observatoire*, n°43, hiver 2013.

13 La dernière édition s'est tenue à Bruxelles en novembre 2013.

Les instruments au service de cette politique

• Développer des dispositifs de repérage, de capitalisation des expérimentations et de mise en réseau

Le travail de repérage réalisé dans le cadre de cette étude, de même que l'existence de nombreux sites Internet et publications sur ces thématiques, montre le foisonnement d'expériences et d'initiatives qui se côtoient sur les territoires en matière de développement culturel, d'innovation artistique et d'implication des populations. Sauf exception, ces projets restent souvent confidentiels ou connus et reconnus uniquement dans des cercles professionnels pointus.

Par ailleurs, le recours à une phase d'expérimentation est une démarche souvent adoptée par les pouvoirs publics avant d'envisager la mise en place de dispositifs à plus grande échelle (dans le domaine de l'éducation artistique notamment). Cet usage de l'expérimentation est particulièrement intéressant s'il est accompagné de dispositifs d'évaluation (*cf. infra*) mais également d'une valorisation et d'un partage des résultats de ces expériences.

Il semble qu'il y ait aujourd'hui un déficit de capitalisation des expérimentations et de leurs analyses qui conduit à dupliquer ces phases de « laboratoire » sur des territoires différents, sans toujours tirer parti des enseignements issus d'expériences similaires faites par d'autres opérateurs ou partenaires.

La mise en réseau des projets est une autre caractéristique importante des exemples étudiés permettant une circulation des expériences, des outils et des compétences des acteurs impliqués. Mais cette mise en réseau bute souvent sur les périmètres territoriaux des collectivités partenaires et sur l'absence de financement des acteurs pour ces phases de valorisation et de mutualisation.

Piste de travail : il est nécessaire de mettre en place des dispositifs de repérage et d'écoute des expériences de terrain car les projets les plus intéressants ne sont pas systématiquement les plus connus, soutenus ou valorisés. Pour cela, une mobilisation des échelons régionaux (Drac, services des régions) semble pertinente, par exemple dans le cadre des futures Conférences territoriales de l'action publique (étudiées dans le cadre des lois de décentralisation). La participation de réseaux et fédérations pourraient également être utile.

Ce travail de capitalisation pourrait être soutenu par la mise en place d'un portail Internet national présentant des expériences et leurs analyses à l'échelle nationale et internationale. Les projets soutenus dans le cadre du dispositif évoqué plus haut pourraient également être présentés.

• Favoriser l'émergence tout en sécurisant les acteurs et les démarches

L'appel à projet est un instrument rencontré dans de très nombreux exemples étudiés. Il est souvent utilisé par les acteurs publics mais également par des opérateurs de terrain et présente des aspects contradictoires : s'il peut favoriser l'émergence de nouveaux acteurs et de nouvelles formes artistiques et culturelles, il tend, dans certains cas, à transformer les opérateurs culturels en prestataires, ou à fragiliser des structures contraintes à raisonner sur du court terme.

Il semble donc important de proposer des politiques qui veillent à soutenir des projets innovants, à favoriser la créativité et l'expérimentation, tout en mettant en place des dispositifs qui permettent aux acteurs de se projeter et d'entreprendre dans la durée.

Piste de travail : Dans un contexte de forte précarité économique et sociale, la sécurisation des initiatives culturelles semble primordiale. Il s'agit de proposer aux artistes et aux animateurs, non seulement des moyens de fonctionnement pérennes, mais également une réduction de la complexité des démarches administratives (qui constituent bien souvent des obstacles plus difficiles à surmonter que certaines différences culturelles ou esthétiques). C'est d'autant plus vrai que les projets que nous avons étudiés sont souvent portés par des militants, des bénévoles dont l'engouement, la bonne volonté mais aussi tout simplement la disponibilité tend à s'étioler avec le temps et la complexification des démarches administratives. Le temps long de certains projets suppose, en outre, un accompagnement financier qui contredit les logiques de « projet » et de « coup » qui constituent pourtant aujourd'hui la norme en matière d'action publique.

La sécurisation des parcours et la structuration des projets dans le temps passent également par un renforcement de la formation des acteurs de terrain, notamment des médiateurs (cf. *supra* les enjeux pointés sur cette question).

• Améliorer les conditions matérielles d'accès à l'offre culturelle

Si les conditions matérielles d'accès à l'offre culturelle sont loin de constituer le principal frein à la participation des populations à la vie artistique et culturelle, il n'en demeure pas moins qu'il est important de les faciliter au maximum même si cela ne répond pas à toutes les questions posées comme le montrent les résultats de différents travaux sur le sujet (Gombault, Petr, Bourgeon-Renault, Le Gall-Ely, Urbain, 2006 ; Planète publique, 2009).

Piste de travail : en s'inspirant de ce qui se fait déjà dans certains établissements, il serait intéressant de poursuivre

l'expérimentation de l'ouverture des bibliothèques et médiathèques (également des musées) sur des horaires encore peu usités en France (soirée, dimanche, etc.). Cette question est, en effet, très débattue actuellement, en particulier dans les villes moyennes. Il serait utile d'entamer des négociations avec les partenaires sociaux sur cette thématique.

Concernant les questions tarifaires, il nous semble important de poursuivre les expérimentations et leurs évaluations. Il faut souligner les apports positifs des dispositifs du type pass, cartes et chèques culture proposés par de nombreuses collectivités pour les populations jeunes.

Enfin, la mise en place d'espaces polyvalents, accueillant des propositions artistiques et culturelles parmi d'autres services est une piste intéressante à explorer, dans la dynamique de réflexion proposée également par les tiers-lieux, fablab et autres nouveaux espaces de créativité et de convivialité.

• Promouvoir une approche fine et qualitative de l'évaluation dans le champ culturel

Une des principales difficultés rencontrée au cours de cette étude tient à la rareté des évaluations et des travaux de recherche existants sur les expériences analysées, et de ce fait de données objectives et préalablement disponibles sur l'apport et le fonctionnement de ces dispositifs. Comme cela a déjà été évoqué précédemment (cf. chapitre 3), le champ culturel pâtit du développement d'une philosophie de l'évaluation rationaliste et budgétaire depuis les années 2000, souvent vécue comme une évaluation sanction (tant les termes d'audit et d'évaluation sont proches dans l'esprit des évalués et parfois des évaluateurs). De même, les nombreux bilans demandés aux acteurs à chaque échelon de participation à un projet (acteurs de terrain, coordinateurs territoriaux ou fédérations, services des collectivités et de l'État, financeurs privés, etc.) sont souvent limités à la production de données chiffrées, parfois d'indicateurs, participant ainsi à une quantification de l'action publique qui ne constitue pas une évaluation comme le dénoncent différents auteurs (cf. notamment Ogien, 2013). On peut d'ailleurs s'interroger sur la pertinence de ces bilans qui sont engrangés par les différents services et échelons, mais très peu utilisés pour réorienter ou faire évoluer des dispositifs ou politiques.

Il existe également, mais de façon moins fréquente, des évaluations qui abordent les politiques, programmes ou projets dans une perspective plus globale. Mais le plus souvent ces évaluations portent sur l'analyse des discours des acteurs, sur leurs « ressentis », sur les relations de partenariats, etc. ; très rarement sur les effets des dispositifs sur les bénéficiaires, sur la réception ou l'impact des projets, en raison du temps et des moyens nécessaires pour aborder ces questions pourtant fondamentales.

Un consensus semble exister aujourd'hui sur la nécessité de se doter de nouveaux outils d'évaluation, plus compréhensifs, et de ne pas expertiser les projets uniquement à l'aune de leurs performances quantitatives (fréquentation, économie, etc.).

Un exemple d'actualité, dans lequel cette réflexion tient toute sa place, est celui de la généralisation de certains dispositifs d'éducation artistique et culturelle (que ce soit à l'échelle d'une ville ou d'une agglomération comme cela a été le cas à Annecy ou est en chemin à Toulouse, à l'échelle départementale ou régionale). La démarche de planification, nécessaire au passage d'une expérimentation localisée à un déploiement systématique, repose en effet sur une évaluation des moyens humains et financiers affectés au programme mais également des ressources artistiques et culturelles, des outils de coordination, de médiation et de formation disponibles, etc.

Ces exemples soulignent l'importance de l'investissement des pouvoirs publics dans ces étapes d'évaluation, qui sont également un préalable à toutes réflexions prospectives.

Piste de travail : il est nécessaire de mettre en place de nouvelles formes d'évaluation qui s'écartent des approches uniquement quantifiées et de l'audit, pour proposer des démarches plus fines et qualitatives, utiles aux acteurs et à l'ensemble des partenaires impliqués dans la politique ou les dispositifs d'action culturelle pour avancer dans leurs réflexions et leurs pratiques.

Pour cela, il est important de clarifier les objectifs des évaluations – et des projets eux-mêmes. En effet, on assiste à une démultiplication des objectifs assignés aux projets culturels, souvent pour leur attribuer une plus grande légitimité et pour leur permettre d'émerger à différentes lignes budgétaires (culturelles ou non). Le corollaire en est une grande incertitude quant aux objectifs réellement poursuivis et une impossibilité de les intégrer tous dans des dispositifs d'évaluation. Il s'agit donc d'établir des priorités, de travailler préalablement sur le « sens » des politiques et projets mis en place, puis de définir des questions évaluatives pertinentes.

Par ailleurs, l'implication de l'ensemble des acteurs dans des démarches d'évaluation qualitative et partagée, permet de mieux utiliser les résultats de ces évaluations conçus comme de véritables outils d'accompagnement des politiques. Il est, de ce fait, important d'associer les acteurs et partenaires tout au long des programmes d'évaluation, depuis leur phase de conception jusqu'aux étapes de restitution, d'interprétation et d'utilisation des résultats.

Nous avons également montré l'importance du temps long dans ce type de projet culturel. Il est donc nécessaire de concevoir des dispositifs d'évaluation qui intègrent la dimension temporelle, et qui proposent une réflexivité dans l'action, une façon de réorienter les pratiques au fil du temps (plutôt qu'une évaluation finale qui sanctionne un projet).

Soutenir des programmes de recherche sur le long terme

Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, les travaux de recherche ne peuvent être assimilés à des démarches d'évaluation. Néanmoins, outre leur intérêt intrinsèque, ces travaux constituent des apports fondamentaux pour l'élaboration d'une réflexion construite et objective sur les thématiques de l'accès et de la participation culturelle. Ils sont également indispensables pour accompagner la réflexion des pouvoirs publics, en termes d'analyse, de compréhension du sens et des enjeux de l'action, etc. On peut, à ce propos, à nouveau souligner le peu de travaux de recherche sur ces thématiques.

Piste de travail : Le soutien à des recherches approfondies, dans la durée, sur les objectifs des projets artistiques et culturels et leurs effets (sur les bénéficiaires, sur les acteurs, sur les territoires, etc.), y compris lorsque cela touche des groupes restreints, permettrait aux pouvoirs publics de se doter d'outils pour mieux orienter leur action, et notamment pour envisager des démarches de développement ou de généralisation sur des bases plus rationnelles.

Au niveau national, le DEPS (ministère de la Culture) pourrait engager un programme d'étude et de recherche sur cette thématique. Cette préoccupation pourrait être relayée par les universités et organismes de recherche, ainsi que par les collectivités locales (en particulier les régions qui ont des compétences dans le domaine de la recherche).

Synthèse des pistes de travail présentées dans le chapitre conclusif de l'étude, organisées autour de 7 axes

1-Affirmer la reconnaissance et le soutien des pouvoirs publics à l'action artistique et culturelle

- >> Reconnaître la portée formatrice de l'action et de la médiation culturelles.
- >> Appuyer le développement de la pensée et des techniques pédagogiques dans ces domaines.
- >> Apporter plus de considération et de soutien aux démarches développées dans les « marges » territoriales et culturelles.
- >> Approfondir la réflexion sur la prise en compte de la diversité des formes artistiques et des expressions culturelles des populations.
- >> Croiser des stratégies de renforcement de l'accès à l'offre artistique et culturelle, et de reconnaissance de formes et pratiques culturelles diversifiées.

2-Renforcer les moyens humains et financiers alloués à l'action artistique et culturelle

- >> Mettre en œuvre les ressources artistiques et culturelles nécessaires au déploiement de la vie artistique sur l'ensemble des territoires.
- >> Tendre vers un objectif symbolique de « 10 % des budgets culturels publics » consacrés aux démarches d'action culturelle au sens large (dont l'éducation artistique et culturelle mais hors enseignements artistiques spécialisés).
- >> Veiller au maintien de la possibilité, pour chaque niveau de collectivité, de soutenir la vie culturelle tout en améliorant les cadres de la gouvernance culturelle.
- >> Renforcer les moyens humains affectés aux politiques en faveur du développement de l'action culturelle au sein des services de l'État et des collectivités territoriales.

3-Encourager les pratiques intersectorielles, trans-sectorielles et collaboratives

- >> Renforcer la coopération intersectorielle au niveau des services de l'État et au sein des collectivités territoriales.
- >> Mettre en œuvre des approches trans-sectorielles au service du développement culturel.
- >> Favoriser les démarches de concertation et les pratiques coopératives dans la conduite de l'action culturelle.

4-Consolider l'accompagnement des acteurs et la structuration des projets

- >> Sécuriser les parcours des professionnels et la structuration des projets, notamment par un renforcement de la formation des acteurs de terrain (dont les médiateurs).
- >> Simplifier les démarches administratives et veiller au respect du temps long de certains projets (pluralité des partenaires et accompagnement financier dans la durée, notamment grâce à la signature de conventions pluriannuelles).

5-Poursuivre les expérimentations en faveur de l'élargissement de l'accès et de la participation des populations à la vie artistique et culturelle

- >> Poursuivre l'amélioration des conditions matérielles d'accès à l'offre culturelle (horaires, tarifs, proximité et polyvalence des espaces, etc.).
- >> Expérimenter un dispositif conjoint État-collectivités en faveur de projets prioritairement portés par (ou impliquant) des jeunes.

6-Favoriser la visibilité des projets et la mise en réseau

- >> Développer des dispositifs de repérage, de capitalisation des expérimentations et de mise en réseau en mobilisant des échelons régionaux (par exemple, les futures Conférences territoriales de l'action publique envisagées par les nouvelles lois de décentralisation).
- >> Créer un portail Internet national présentant des expériences et leurs analyses à l'échelle nationale et internationale.

7-Développer la recherche, l'évaluation et la capacité de réflexivité dans l'action

- >> Multiplier les analyses rigoureuses d'évaluation des expérimentations existantes, afin de mieux saisir les modalités et enjeux de leur développement, voire de leur généralisation.
- >> Soutenir sur le long terme des recherches approfondies sur les finalités, les pratiques et les modalités pédagogiques de l'action culturelle.
- >> Promouvoir une approche fine, qualitative et partagée de l'évaluation dans le champ culturel.

ANNEXE

#01

Repères bibliographiques



Agamben Giorgio, 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Éditions Rivages.

Akrich Madeleine, Callon Michel et Latour Bruno, 1988, « À quoi tient le succès des innovations. Premier épisode : l'art de l'intéressement », in *Annales des Mines : Gérer et comprendre*, p.4-17.

Ambrosino Charles et Guillon Vincent, 2013, *La métropole des arts numériques. Milieu créatif, technoscience et culture du libre*, rapport de recherche, Grenoble, Programme de Recherches Territorialisées en Rhône-Alpes.

Amselle Jean-Louis, 1996, *Vers un multiculturalisme français. L'Empire de la coutume*, Paris, Aubier.

Appel Violaine, Boulanger Hélène, Massou Luc (dir.), 2010, *Les dispositifs d'information et de communication. Concepts, usages et objets*, Bruxelles, Éditions De Boeck.

Ardenne Paul, 2002, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion.

Arnaud Lionel, 2012, « Du développement culturel au développement par la culture. Enjeux et limites des nouvelles politiques culturelles urbaines », in Saez Guy et Saez Jean-Pierre (dir.), *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*, Paris, La Découverte.

Arnaud Lionel, 2010, « De la culture au capital social. Le tiers-secteur et la reconversion économique des liens culturels : l'exemple des politiques de développement local à Londres et Lyon », in Itcaina Xabier (dir.), *La politique du lien. Les nouvelles dynamiques territoriales de l'économie sociale et solidaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p.217-231.

Arnaud Lionel, 2008, *Réinventer la ville. Artistes, minorités ethniques et militants au service des politiques de développement urbain*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Arnstein Sherry R., 1969, « A Ladder of Citizen Participation », in *Journal of the American Planning Association*, vol.35, n°4, p.216-224.

Bacqué Marie-Hélène, Rey Henri et Sintomer Yves (dir.), 2005, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, Paris, La Découverte.

Balocco Marie-Paule, Bordeaux Marie-Christine, Gottesdiener Hana et Vilatte Jean-Christophe, 2009, *Évaluation de l'appel à projets « Ouverture au monde par l'art et la pratique artistique des enfants de 6 à 12 ans »*, Fondation de France, Observatoire des politiques culturelles.

Bardin Christophe, Lahuerta Claire, Méon Jean-Matthieu (dir.), 2011, *Dispositifs artistiques et culturels. Création, institution, public*, Lormont, Éditions Le Bord de l'eau.

Bellavance Guy (dir.), 2000, *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, Québec, Éditions IQRC/Presses de l'Université Laval.

Benhamou Françoise, 2008, « Sacro-sainte diversité culturelle », in *Les aventuriers de la culture. Guide de la diversité culturelle*, Éditions Naïve, p.17-21.

Bianchini Franco et Parkinson Michael (dir.), 1993, *Cultural policy and urban regeneration : the West European experience*, Manchester, Manchester University Press.

Blandin Bernard, 2002, « Les mondes sociaux de la formation », in *Éducation Permanente*, « Les TIC au service des nouveaux dispositifs de formation », n°152, 2002 (3), p.199-211.

Bordeaux Marie-Christine, 2008, « La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques », in *Culture pour tous*, Actes du Colloque international sur la médiation culturelle, Montréal (ronéo). Cf. http://www.culturepourtous.ca/forum/2008/PDF/11_Bordeaux.pdf

Bordeaux Marie-Christine et Deschamps François, 2013, *Education artistique, l'éternel retour ? Une ambition nationale à l'épreuve des territoires*, Toulouse, Éditions de l'Attribut.

Bordeaux Marie-Christine, Burgos Martine et Guinchard Christian, 2005, *Action culturelle et lutte contre l'illettrisme*, Observatoire des politiques culturelles, Agence nationale de lutte contre l'illettrisme, Ministère de la Culture et de la Communication (DGCL), La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube

Bordeaux Marie-Christine et Liot Françoise (coord.), 2012, « La participation des habitants à la vie artistique et culturelle », in *L'Observatoire*, n°40.

Bordeaux Marie-Christine, Nentwig Anne-Cécile, Martin Cécile et Périgois Samuel, 2013, *Donner accès à l'éducation artistique et culturelle pour tous les collégiens : le Contrat départemental de développement culturel de l'Oise*, Observatoire des politiques culturelles.

Bordeaux Marie-Christine et Pignot Lisa (coord.), 2007, « Il n'y a pas de public spécifique », in *L'Observatoire*, n°32.

Bourdieu Pierre, 1989, *La noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Éditions de Minuit.

Bourdieu Pierre, 1980, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit.

Bourdieu Pierre, 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.

Bourdieu Pierre, Darbel Alain et Schnapper Dominique, 1969, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris, Éditions de Minuit.

Bourriaud Nicolas, 1998, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel.

Boutinet Jean-Pierre, 1990, *Anthropologie du projet*, Paris, Presses Universitaires de France.

Carasso Jean-Gabriel, 2005, *Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture ? Manifeste pour une politique de l'éducation artistique et culturelle*, Toulouse, Éditions de l'Attribut.

Caune Jean, 2006, *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

Caune Jean, 1999, *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble (réédition).

Certeau (de) Michel, 1980, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire et 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard.

Cettolo Hélène, 2000, *Action culturelle et développement local en milieu rural. Le cas de trois projets culturels en Midi-Pyrénées*, Thèse de doctorat d'études rurales, Université de Toulouse-Le Mirail.

Chateigner Frédéric, 2011, « Considéré comme l'inspirateur... » Les références à Condorcet dans l'éducation populaire », *Sociétés contemporaines*, n°81, p.27-60.

Chadoir Philippe et de Maillard Jacques (dir.), 2004, *Culture et politique de la ville*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.

Chaumier Serge et Mairesse François, 2013, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin.

Cités et Gouvernements Locaux Unis, 2006, *Politiques locales pour la diversité culturelle*.

Collectif, 2005, *Eurocult21 : urban cultural profiles - exchange project*, Éditions Eurocités.

Conseil de l'Europe, 2013, *La cité interculturelle pas à pas. Guide pratique pour l'application du modèle urbain de l'intégration interculturelle*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe.

Crozier Michel, 1970, *La société bloquée*, Paris, Seuil.

Debord Guy, 2000, *Rapport sur la construction des situations*, Paris, Mille et une nuits.

Desplechin Marie et Bouët Jérôme, 2013, *Consultation sur l'éducation artistique et culturelle : « Pour un accès de tous les jeunes à l'art et à la culture »*, Ministère de la Culture et de la Communication.

Donnat Olivier, 2009, *Enquête sur les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, Paris, La Documentation française.

Donnat Olivier, 2000, « La démocratisation à l'heure des bilans : le cas de la France », in Bellavance Guy (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, Québec, Éditions IQRC/ Presses de l'Université Laval, p.27-43.

Donnat Olivier et Octobre Sylvie (dir.), 2002, *Les publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes*, Paris, La Documentation française.

Douillet Anne-Cécile, 2005, « Conclusion générale. Fin des logiques sectorielles ou nouveaux cadres territoriaux ? », in Faure Alain et Douillet Anne-Cécile (dir.), *L'action publique et la question territoriale*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, p.271-279.

Dubois Vincent, 2012, *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Bellecombe-en-Bauges, Le Croquant.

Dubois Vincent, 1999, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin.

Dubois Vincent, 2003, « Pouvoirs publics et politique culturelle. Une politique pour quelle(s) culture(s) ? », in *Cahiers français. Culture, État et marché*, n°312, p.19-23.

Dufrène Bernadette, 2006, « Les usages sociaux de la notion de médiation culturelle », in Chabot Jean-Luc, Gal Stéphane, Tournu Christophe (dir.), *Figures de la médiation et lien social*, Paris, Éditions l'Harmattan.

EspacesTemps Les Cahiers, 2005, *Évaluer l'évaluation. Emprises, déploiements, subversions*, n°89/90, octobre 2005.

Evans Graeme, 2005, « Measure for measure : evaluating the evidence of culture's contribution to regeneration », *Urban Studies*, vol.42 (5-6), p.959-983.

Faure Sylvia et Garcia Marie-Carmen, 2005, *Culture hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute.

Featherstone Mike, 2007, *Consumer Culture and Postmodernism*, London, Sage.

Finkielkraut Alain, 1987, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard.

Florida Richard, 2002, *The rise of the creative class, and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York, Basic Books.

Fontan Jean-Marc, 2007, « De l'action à la médiation culturelle : une nouvelle avenue d'intervention dans le champ du développement culturel », in *Cahiers de l'action culturelle. Regards croisés sur la médiation culturelle*, n°6, 2, p.4-14.

Forest Fred, 2008, *Art et Internet*, Paris, Editions Cercle d'Art.

Foucault Michel, 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

Fourmentaux Jean-Paul, 2012, *L'œuvre commune. Affaire d'art et de citoyen*, Paris, Les Presses du réel.

Friedberg Erhard et Urfalino Philippe, 1989, *Le jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, La Documentation française.

Fumaroli Marc, 1991, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Éditions de Fallois.

Garcia Beatriz, 2004, « Urban regeneration, arts programming and major events: Glasgow 1990, Sydney 2000 and Barcelona 2004 », in *International Journal of Cultural Policy*, vol.10 (1), p.103-118.

Gaudin Jean-Pierre, 2008, « Modalités et enjeux de l'évaluation des SHS : le tournant actuel », in *Revue européenne des sciences sociales*, XLVI-141, p.63-72.

Gentil Geneviève et Kneubühler Michel (coord.), 2011, *Le Fil de l'esprit. Augustin Girard, un parcours entre recherche et action*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation française.

Gillet Jean-Claude, 1998, *Animation et animateurs : le sens de l'action*, Paris, Éditions l'Harmattan.

Girard Augustin, 1972, *Développement culturel : expériences et politiques*, Paris, Unesco.

Glevarac Hervé, 2013, *La culture à l'ère de la diversité*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.

Glevarac Hervé et Pinet Michel, 2009, « La "tablature" des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », in *Revue française de sociologie*, vol.50, n°3.

Gombault Anne, Petr Christine, Bourgeon-Renault Dominique, Le Gall-Ely Marine, Urbain Caroline, 2006, *La gratuité des musées et des monuments*, DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, La Documentation française.

Gómez María V., 1998, « Reflective images: the case of urban regeneration in Glasgow and Bilbao », in *International Journal of Urban and Regional Research*, vol.22 (1), p.106-121.

Gottesdiener Hana et Vilatte Jean-Christophe, 2006, *L'accès des jeunes adultes à l'art contemporain*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication.

Gréssillon Boris, 2002, *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin.

Guillon Vincent, 2011, *Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes : une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, Saint-Étienne et Montréal*, thèse de doctorat de science politique, Université de Grenoble.

Guillon Vincent et Scherer Pauline, 2012, *Culture et développement des territoires ruraux*, Rapport de recherche, IPAMAC.

Habermas Jürgen, 1981, *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard.

Habermas Jürgen, 1990, *Écrits politiques : culture, droit, histoire*, Paris, Éditions du Cerf.

Harvey David, 1989, *The Condition of Postmodernity*. Oxford, Blackwell.

Hatzfeld Hélène et Grange Sylvie (coord.), 2013, « L'interculturel en actes », *Culture et recherche*, n°128, Ministère de la Culture et de la Communication.

Hawkes Jon, 2001, *The fourth pillar of sustainability. Culture's essential role in public planning*, Melbourne, Common Ground Publishing Pty.

Heinich Nathalie, 2009, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.

Hennion Antoine, 1993, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié.

Hennion Antoine et Latour Bruno, 1993, « Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'antifétichisme », *Sociologie de l'art*, n°6, p.7-24.

Henry Philippe, 2014, *Un nouveau référentiel pour la culture ? Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Toulouse, Éditions de l'Attribut.

Himanen Pekka, 2001, *L'Éthique hacker et l'Esprit de l'ère de l'information*, Paris, Exils.

Honneth Axel, 2000, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions du Cerf.

Jacquinet-Delaunay Geneviève et Monnoyer Laurence, 1999, « Le Dispositif. Entre usage et concept », in *Hermès*, n°25.

Laaksonen Annamari, 2010, *Making culture accessible. Access, participation and cultural provision in the context of cultural rights in Europe*, Strasbourg, Council of Europe Publishing.

Labadie Francine, Lauret Jean-Marc, Pignot Lisa, Saez Jean-Pierre (dir.), 2009, *Le dialogue interculturel en Europe : nouvelles perspectives*, Grenoble, Éditions OPC.

La Broise (de) Patrice, Gellereau Michèle, 2005, « De l'atelier à l'atelier : la friche industrielle comme lieu de médiation artistique », *Culture et musées*, n°4, p.19-35.

Lafortune Jean-Marie (dir.), 2012, *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

Lahire Bernard, 2005, « Fabriquer un type d'homme «autonome» : analyse des dispositifs scolaires », in *L'esprit sociologique*, Paris, La Découverte, p.322-347.

Lajuzan François, Bonnin Jean-Louis, 2011, *Médiation artistique et culturelle. Nouveaux enjeux, nouvelles pratiques*, Paris, Weka.

Lameul Geneviève, 2005, « Questionnement relatif au concept de dispositif », 6^e colloque sur l'Autoformation, Montpellier, 3, 4 et 5 décembre 2001.

Lamizet Bernard, 2000, *La médiation culturelle*, Paris, Éditions l'Harmattan.

Langeard Chloé, Liot Françoise, Rui Sandrine, 2012, « Les professionnels du spectacle vivant face à l'évaluation. Des effets de la mesure sur les représentations et les identités », in Alaluf Mateo, Desmarez Pierre et Stroobants Marcelle (dir.), *Mesures et démesures du travail*, Éditions de l'Université de Bruxelles, p.167-176.

Lascoumes Pierre, 1996, « Rendre gouvernable : de la «traduction» au «transcodage». L'analyse des processus de changement dans les réseaux d'action publique », in CURAPP, *La gouvernabilité*, Paris, Presses Universitaires de France, p.325-338.

Lascoumes Pierre et Le Galès Patrick (dir.), 2004, *Gouverner par les instruments*, Paris, Presses de Sciences Po.

Laville Jean-Louis, Caillé Alain et Chagnial Philippe, 2001, *Association, démocratie et société civile*, Paris, La Découverte.

Le Glatin Marc, 2007, *Internet : un séisme dans la culture ?*, Toulouse, Éditions de l'Attribut.

Lephy-Merlin Catherine, 1991, *Les dépenses culturelles des communes*, Paris, La Documentation française.

Le Quéau Pierre, Guillon Vincent, Astor Sandrine, Salomon Annie-Claude, Martin Cécile, 2012, *Les pratiques artistiques et culturelles des habitants de la Métropole lilloise. Les territoires de la culture de Lille Métropole*, Observatoire des politiques culturelles.

Le Texier Emmanuelle, Esteves Olivier, Lacorne Denis (dir.), 2010, *Les politiques de la diversité. Expériences anglaise et américaine*, Paris, Les Presses de Sciences Po.

Les droits culturels. Déclaration de Fribourg, 2007, Observatoire de la diversité et des droits culturels, Organisation internationale de la Francophonie, Unesco.

Lévi-Strauss Claude, 1952, *Race et histoire*, Paris, Unesco.

Ley David, 2003, « Artists, aestheticization and the field of gentrification », *Urban Studies*, Vol.40, n°12, p.2527-2544.

Liot Françoise (coord.), 2010, *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris, Éditions l'Harmattan.

Linarid Monique, 1998, « L'écran de TIC, "dispositif" d'interaction et d'apprentissage : la conception des interfaces à la lumière des théories de l'action », *Dispositifs et Médiation des Savoirs*, Louvain-La-Neuve, avril 1998.

Lucas Jean-Michel, 2008, « Diversité culturelle et économie solidaire : les nouvelles règles du jeu de la politique culturelle », in Bruno Colin et Arthur Gautier, *Pour une autre économie de l'art et de la culture*, Paris, ERES, p.117-137.

Martel Frédéric, 2011, *De la culture en Amérique*, Paris, Flammarion (réédition).

Martin Cécile, 2012, « Utilité et usages de la recherche dans la construction des politiques publiques de la culture », in Saez Guy et Saez Jean-Pierre (dir.), *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*, Paris, La Découverte.

Martin Cécile, 2011, « Pour un usage critique de l'observation et de l'évaluation dans le domaine culturel » in Ortega Cristina (dir.), *New challenges of cultural observatories*, Deusto University Press.

Martin Laurent, 2013, « La démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète ? », in Martin Laurent et Poirrier Philippe (dir.), « Démocratiser la culture. Une histoire comparée des politiques culturelles », *Territoires contemporains*, nouvelle série, n°5, avril 2013. Cf. http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser_culture/Laurent_Martin.html

Mattelart Armand, 2005, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, La Découverte.

Montoya Nathalie, 2007, « Construction et circulation d'éthos politiques dans les dispositifs de médiation culturelle », *Terrains et travaux*, n°13, p.136-148.

Mooney Gerry, 2004, « Cultural policy as urban transformation? Critical Reflections on Glasgow, European City of Culture 1990 », *Local Economy*, vol.19, n°4, p.327-340.

Muller Pierre, 2004, « Secteur », in Boussagnet Laurie, Jacquot Sophie et Ravinet Pauline (dir.), *Dictionnaire des politiques publiques*, Paris, Presses de Sciences Po, p.405-413.

Négrier Emmanuel et Teillet Philippe (2008), « La montée en puissance des territoires : facteur de recomposition ou de décomposition des politiques culturelles », in Saez Jean-Pierre (dir.), *Culture et société. Un lien à recomposer*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, p.90-107.

Ogien Albert, 2013, *Désacraliser le chiffre dans l'évaluation du secteur public*, Versailles, Éditions Quæ.

Pascual i Ruiz Jordi, Dragojević Sanjin, 2007, *Guide to Citizen Participation in Local Cultural Policy Development for European Cities*, Fondation Européenne de la Culture, Fondation Interarts, Association ECUMEST, Édition Hanneloes Weeda-Fondation Européenne de la Culture.

Peraya Daniel, 1999, « Médiation et médiatisation : le campus virtuel », *Hermès*, n°25 (3), p.153-167.

Peterson Richard A., 2004, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol 36 (1), p.145-164.

Pignot Lisa et Saez Jean-Pierre (coord.), 2013, « Éducation artistique et culturelle : pour une politique durable », in *L'Observatoire*, n°42.

Pinson Gilles, 2009, *Gouverner la ville par projet. Urbanisme et gouvernance des villes européennes*, Paris, Les Presses de Sciences Po.

Pinson Gilles, 2004, « Le projet urbain comme instrument d'action publique », in Lascoumes Pierre et Le Galès Patrick (dir.), *Gouverner par les instruments*, Paris, Presses de Sciences Po, 2004, p.199-233.

Planète publique, 2009, « Cartes et chèques culture : dispositifs et mise en œuvre », *Culture Etudes*, 2009-6, Ministère de la Culture-DEPS.

Poirrier Philippe (dir.), 2011, *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde – 1945-2011*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation française.

Poirrier Philippe, 2006, *L'État et la Culture en France au XX^e siècle*, Paris, Librairie générale française.

Poirrier Philippe (dir.), 2002, *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation française.

Poirrier Philippe, 1997, « L'histoire des politiques culturelles des villes », in *Vingtième siècle, revue d'histoire*, janvier-mars 1997, n°53, p.129-146.

Poirrier Philippe et Rizzardo René (dir.), 2009, *Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la Culture et les collectivités territoriales (1959-2009)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation française.

Poujol Geneviève, Simonot Michel, 2001, « Militants, animateurs et professionnels : le débat "socioculturel-culturel" (1960-1980) », in Moulinier Pierre (dir.), *Les Associations dans la vie et la politique culturelles*, Paris, DEP, p.89-106.

Rancière Jacques, 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique.

Rouzé Vincent, 2010, « Médiation/s : un avatar du régime de la communication ? », in *Les Enjeux de l'information et de la communication*, Grenoble, GRESEC.

Ruby Christian, 2001, « Médiation culturelle », in De Waresquiel Emmanuel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles*, Paris, Larousse-CNRS Éditions, p.400-401.

Saada Serge, 2011, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Toulouse, Éditions de l'Attribut.

Saez Guy, 2009, « Les collectivités territoriales et la culture », in *Cahiers français*, n°348, p.8-14.

Saez Guy, 2001, « Démocratisation », in De Waresquiel Emmanuel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles depuis 1959*, Paris, Larousse-CNRS Éditions, p.201-205.

Saez Guy, 1995, « Villes et culture : un gouvernement par la coopération », *Pouvoirs*, n°73, p.109-123.

Saez Guy, 1985, « Les politiques de la culture », dans Grawitz Madeleine et Leca Jean (dir.), *Traité de science politique*, Paris, Presses Universitaires de France, p.387-422.

Saez Guy et Saez Jean-Pierre (dir.), 2012, *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*, Paris, La Découverte.

Saez Jean-Pierre, 2014, « Décentralisation et Culture : vers un grand chambardement ? », in *L'Observatoire*, n°43, p.1-2.

Saez Jean-Pierre, 2012, « De la participation », in *L'Observatoire*, n°40, p.1-2.

Saez Jean-Pierre (dir.), 2008, *Culture et société. Un lien à recomposer*, Toulouse, Éditions de l'Attribut.

Saez Jean-Pierre, 2004, « De l'observation à l'évaluation dans les politiques culturelles : jalons pour un débat », in *L'évaluation dans les politiques culturelles territoriales et l'observation culturelle en région : quelles articulations ?*, actes des journées d'étude de Grenoble, 23-24 janvier 2003, Observatoire des politiques culturelles.

Saez Jean-Pierre et Martin Cécile, 2008, « Des enquêtes de publics aux enquêtes de pratiques : pour une approche territorialisée de l'observation culturelle », in Bozonnet Jean-Paul, Détrez Christine et Lacerenza Sabine, *Pratiques et représentations culturelles des Grenoblois*, Observatoire des politiques culturelles, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, p.9-20.

Schuster Jean, 1957, « Marcel Duchamp, vite », *Le Surréalisme, même*, n°2.

Silverman Lois H., 2010, *The Social Work of museums*, Oxford, Routledge.

Simondon Gilbert, 2012, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier (réédition [1958]).

Sorkin Michael (dir.), 1992, *Variations on a Theme Park. The New American City and the end of public space*, New York, Hill and Wang.

Stern Mark J. et Seifert Susan C., 2012, *Natural Cultural Districts. A three-city study*, University of Pennsylvania.

Taylor Charles, 1998, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil.

Tepper Steven J. et Ivey Bill, 2008, *Engaging Art. The Next Great Transformation of America's Cultural Life*, Oxford, Routledge.

Unesco, 2010, *Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel*, Paris, Éditions Unesco.

Urfalino Philippe, 2004, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette.

Vincent Guy (dir.), 1994, *L'éducation prisonnière de la forme scolaire ? Scolarisation et socialisation dans les sociétés industrielles*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

Wallach Jean-Claude, 2006, *La culture, pour qui ? Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*, Toulouse, Éditions de l'Attribut.

Weber Max, 1996, « Considération intermédiaire », in *Sociologie des Religions*, Paris, Gallimard (réédition [1915]).

Weil Patrick, 2005, *La République et sa diversité. Immigration, intégration, discriminations*, Paris, Seuil.

Wieviorka Michel, 1996, *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*, Paris, La Découverte.

CONTACT

Observatoire des politiques culturelles
1, rue du Vieux Temple
38000 Grenoble
Tél. 04 76 44 33 26
Fax 04 76 44 95 00
contact@observatoire-culture.net
www.observatoire-culture.net

ISBN 978-2-918021-09-4

28 €