

N° 32 SEPTEMBRE 2007

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

p.1 Jean-Pierre Saez **Nouvelle donne ?** / *p.3* Bruno Péquignot **Sociologie et médiation culturelle** / *p.8* Jean-Marc Lauret **Les effets de l'éducation artistique et culturelle peuvent-ils être évalués ?** / *p.14* Jean-Louis Biard, Jean-Louis Bonnin **Les villes et l'administration de la culture** / *p.19* Marie-Christine Bordeaux, Lisa Pignot **Il n'y a pas de public spécifique** / *p.20* Lisa Pignot **L'art comme passe-muraille** / *p.23* Jacques Bonniel **Élargir le cercle des connaisseurs** / *p.27* Benoît Guillemont **Construire une nouvelle page de l'action culturelle** / *p.31* Cécilia de Varine **L'accueil de tous au musée, au risque du changement** / *p.35* Eric Ferron, Marie-Christine Bordeaux **La mission du service éducatif des musées de Strasbourg** / *p.38* François d'Aubert **La Cité des sciences et de l'industrie et la mission Culture-Handicap** / *p.41* Alain Goudard, Marie-Christine Bordeaux **Le Pôle ressources Culture et Handicap du département de l'Ain** / *p.44* François Courtine,

dossier coordonné par Marie-Christine Bordeaux et Lisa Pignot

IL N'Y A PAS DE PUBLIC SPÉCIFIQUE

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

SOMMAIRE

ÉDITO (1 – 2)

p.1 : Jean-Pierre Saez
Nouvelle donne ?

DÉBAT (3 – 11)

p.3 : Bruno Péquignot
Sociologie et médiation culturelle

p.8 : Jean-Marc Lauret
Les effets de l'éducation artistique et culturelle peuvent-ils être évalués ?

OBSERVATION CULTURELLE EN RÉGION (12 – 13)

p.12 : François Baraize, Marie-Christine Duréault-Thoméré, Valérie Fayolle, Alain Herman
Interaction entre observation culturelle et politiques publiques

TRIBUNE (14 – 17)

p.14 : Jean-Louis Biard et Jean-Louis Bonnin
Les villes et l'administration de la culture

DOSSIER (19 – 65)

IL N'Y A PAS DE PUBLIC SPÉCIFIQUE

Dossier coordonné par Marie-Christine Bordeaux et Lisa Pignot

p.20: Lisa Pignot
L'art comme passe-muraille

p.23: Jacques Bonniel
« Élargir le cercle des connaisseurs »

p.27: Benoît Guillemont
Construire une nouvelle page de l'action culturelle

p.31 : Cécilia de Varine
L'accueil de tous au musée, au risque du changement

p.35 : Eric Ferron
La mission du service éducatif des Musées de Strasbourg

p.38 : François d'Aubert
La Cité des sciences et de l'industrie et la Mission Culture et Handicap

p.41 : Alain Goudard
Le pôle ressources Culture et Handicap du département de l'Ain

BIBLIO (66 – 74)

p.66 : Sabine Lacerenza
De l'ère du public à « l'ère des gens »

p.67 : Serge Regourd
Pour une critique du modèle français d'intervention culturelle

p.69 : Fabrice Thuriot et Thomas Hélie
Entre industries et politiques culturelles : les musiques actuelles en quête d'autonomie

p.71 : Joost Smiers
Le statut de l'artiste en Europe

SYNTHÈSES D'ÉTUDES (76 – 78)

p.76 : Françoise Liot
Spectacle vivant et politiques culturelles : enjeux et perspectives territoriales

p.78 : Cécile Martin
Analyse prospective de la politique de soutien au spectacle vivant du Conseil général des Pyrénées-Atlantiques

AGENDA - COLLOQUES - FORMATIONS (81 – 84)

p.44 : François Courtine et Nathalie Noël
Former pour inscrire l'action culturelle en milieu pénitentiaire

p.48 : Vincent Lalanne
Les Habitants ont du talent

p.51 : Nicolas Frize
De la résidence à la permanence

p.53 : François Veyrunes
Quand la relation au public engage la responsabilité de l'artiste

p.56 : Jean-Pierre Daniel
La pédagogie de la création

p.60: Martine Blanc Montmayeur
Illettrisme et publics empêchés

p.63 : Patrick Laupin
Se re-constituer dans l'écriture ?

NOUVELLE DONNE ?

Une ère nouvelle pour les politiques culturelles ? En tout cas, un ensemble d'orientations fixé par le Président de la République dans une lettre de mission circonstanciée adressée à la ministre de la Culture et de la Communication.

Cette lettre dessine ce qui pourrait être une nouvelle politique d'État dans ce domaine. Et relance du même coup le débat sur le sujet. Elle pointe en premier lieu un « échec de la démocratisation culturelle » qu'il conviendrait de compenser à travers « l'éducation culturelle et artistique à l'école », les médias audiovisuels, la gratuité des musées.

À vrai dire, le thème de l'échec de la démocratisation culturelle est l'objet d'un débat déjà ancien au sein même du monde culturel, une question rarement abordée avec sérénité. Le paradoxe des statistiques culturelles, c'est qu'elles délivrent des vérités implacables et à priori justes, mais aussi incomplètes et trompeuses. Le problème n'est pas de croire ou de ne pas croire aux chiffres, mais de bien interpréter ce qu'ils révèlent, et de comprendre ce qu'ils ne disent pas. Pour ne rien dire de la difficulté à traduire des réalités sensibles en données arithmétiques. Cependant, il est indéniable que sans une action déterminée en faveur de l'élargissement du développement des pratiques artistiques et culturelles, engageant des savoir-faire adaptés et des moyens conséquents, les caractéristiques sociologiques des publics de la culture ne bougent que marginalement, quand bien même la fréquentation globale des institutions a en général sensiblement augmenté. Encore faudrait-il dire la valeur de chaque point gagné dans les différents secteurs de la culture.

Autre préalable à ce débat : il serait fallacieux d'isoler le bilan éventuel des politiques culturelles. La démocratisation de la société est un tout. La culture ne peut en compenser seule le poids. La réussite des politiques éducatives, sociales ou économiques a un retentissement direct sur celle des politiques culturelles. Les faire travailler ensemble plus activement et continûment permettrait d'obtenir de bien meilleurs résultats pour chacune d'entre elles. Un principe régulièrement oublié ces dernières décennies, mais c'est certain : il y a un problème d'inégalité en matière culturelle qui doit être repris à de multiples endroits : au niveau de l'éducation (y compris tout au long de la vie), des populations en difficulté, des territoires mal desservis culturellement. D'ailleurs, un certain nombre de professionnels rejoints dans les années 90 par une nouvelle génération n'ont eu de cesse d'inventer de nouvelles passerelles entre l'art, la culture et les populations, réussissant des prouesses dans des endroits réputés difficiles malgré la discontinuité et la modestie de l'action de l'État sur ces terrains.

La relation de nos concitoyens à la culture est aussi une question de « démocratie culturelle ». C'est d'ailleurs pourquoi l'expression de démocratisation de la culture ne rend plus compte de l'évolution des rapports à la culture dans la société d'aujourd'hui. Confrontées à une participation des habitants à la vie culturelle plus différenciée, plus intense, les politiques culturelles doivent mieux situer leur action entre deux écueils : celui d'une vision légitimiste abstraite de la culture, celui d'un relativisme culturel

absolu. À cet égard, il faut noter le succès grandissant des pratiques artistiques en amateur, le plus souvent minorées dans les politiques culturelles. Les trop rares études qualitatives concernant les comportements culturels au niveau territorial rendent compte de réussites que les enquêtes nationales à la plus large focale ne sauraient appréhender. Il est indéniable, cependant, que la conquête de nouveaux publics suppose un état d'esprit de la part des pouvoirs publics comme des acteurs culturels, ainsi que des efforts conjoints entre les politiques publiques. En matière d'éducation artistique, on est loin du compte et on ne peut que se réjouir qu'elle redevienne une priorité nationale. Oui, l'éducation artistique peut être à l'évidence un terrain privilégié pour approfondir l'élargissement de l'accès à l'art et à la culture. Sous réserve de conditions bien identifiées désormais : continuité des politiques, qualité des projets, organisation de la transmission, réflexion de fond sur les conditions de rémunération des artistes, claire répartition des efforts entre enseignements et éducation artistique, véritable conjugaison des priorités entre Éducation nationale, Culture et collectivités territoriales. Au bout du compte, pour mieux penser le partage de la culture, il faut accepter la complexité, qui demande de composer entre des objectifs de démocratisation, de démocratie et de diversité culturelle.

ÉTAT ET TERRITOIRES : QUEL NOUVEAU SCÉNARIO ?

Un autre point de la lettre de Nicolas Sarkozy à Christine Albanel mérite notre attention lorsqu'elle souligne justement le déséquilibre entre État et régions. Si le texte présidentiel ne développe pas le sujet, il ouvre un champ d'initiative essentiel pour le ministère de la Culture et de la Communication, les collectivités territoriales et les acteurs professionnels. Force est de constater le lent désengagement, avant tout intellectuel et politique au sens le plus large de cette notion, de l'État vis-à-vis des questions culturelles territoriales. Affirmation d'autant plus paradoxale que les DRAC demeurent d'indispensables partenaires des acteurs locaux. Cependant, quel est aujourd'hui le point de vue du ministère de la Culture vis-à-vis des territoires ? Sur quels scénarios faut-il travailler ? La fin des DRAC ? Et pourquoi pas une décentralisation revisitée, appuyée par des expérimentations pluriannuelles et des évaluations indépendantes – sans quoi le dialogue risque de se réduire à un affrontement stérile – ? D'aucuns proposent une reconcentration des crédits du ministère alors qu'il affecte déjà 50 % de son budget aux établissements nationaux parisiens ! Il s'agirait de lui redonner des marges qu'il n'a pas su se donner en concentrant son soutien sur la capitale plus vite que son budget n'augmentait (les indicateurs correspondants n'étaient pas indisponibles. Pourquoi ne les a-t-on exploités ?). La solution ne peut être là. Villes, Départements et Régions nourrissent déjà près de 80 % de l'effort public de la culture, hors Paris. Au demeurant, cela veut dire que les collectivités territoriales ont consenti des efforts considérables depuis trente ans, les villes ayant initialement donné le ton. Leur demander de faire plus ? Une concertation large et approfondie s'imposerait pour redessiner un chemin soutenable.

Certes, les grands chantiers sur lesquels le ministère est attendu sont nombreux, de la défense de la diversité artistique et culturelle aux droits d'auteur, de l'emploi culturel à l'approfondissement d'une stratégie économique dont les enjeux se jouent à l'échelle mondiale. Ces questions concernent éminemment les pouvoirs locaux. Un ministère sans stratégie territoriale serait un ministère sans boussole. Un ministère absent des territoires pourrait-il encore prétendre à une envergure nationale ? Reste qu'une nouvelle donne est nécessaire. De leur côté, comment les collectivités territoriales l'envisagent-elles ? N'ont-elles pas aussi à prendre des initiatives pour être des forces de propositions innovantes et avancer dans l'élaboration d'une gouvernance territoriale plus créative ? Le temps d'un nouveau contrat sera-t-il à l'ordre du jour ?

Jean-Pierre Saez

SOCIOLOGIE ET MÉDIATION CULTURELLE¹

Bruno Péquignot

Il faut insister d'abord sur un point de doctrine important : la médiation culturelle n'est pas une discipline, mais un secteur professionnel d'application des disciplines fondamentales. Je pense qu'il ne faut pas ériger la médiation culturelle en discipline autonome, comme cela a été fait, malheureusement, pour la communication ou les sciences de l'éducation après les sciences politiques. Secteur d'activité professionnelle, la médiation culturelle s'appuie sur un ensemble de disciplines classiques, qui doivent – et elles le font – s'adapter à cette réalité sociale et à la demande de ce secteur d'activité.

Dans le Département de Paris III², la formation des médiateurs culturels, qui est professionnalisante sans avoir le label professionnel, s'appuie sur plusieurs éléments qu'on peut résumer en trois axes : une solide culture générale basée sur les humanités : esthétique, mythes, littérature, histoire de l'art, connaissances des arts (théâtre, cinéma, peinture, danse, musique etc.) ; une formation plus spécifiquement professionnelle : muséologie, pratiques professionnelles, conception de projets culturels soutenue par des stages, des disciplines techniques telles que le droit et la gestion ; enfin, un troisième groupe, constitué des sciences sociales : économie, sociologie et anthropologie.

FORMER À LA SOCIOLOGIE : UNE BASE INCONTOURNABLE

Pour ce qui concerne la sociologie, elle est enseignée dans toutes les années du *cursus*³. Du point de vue de la formation professionnelle, il est important de souligner la place essentielle que notre discipline occupe dans ce champ. Les médiateurs culturels, dans leurs fonctions de

responsables et de concepteurs de projets culturels, ont besoin, en effet, non seulement d'avoir une bonne connaissance de leur futur milieu professionnel, mais aussi des publics qu'ils visent. La sociologie est ici incontournable. C'est pourquoi, notre formation comprend, outre une introduction générale à la pensée sociologique, une information sur les grands courants théoriques qui organisent les recherches sur les mondes des arts et de la culture, la part méthodologique étant orientée vers l'analyse des publics de la culture, ce qui leur permet avec une bonne information sur les enquêtes qui portent sur les pratiques culturelles (Donnat par exemple, mais pas seulement) de concevoir des questionnaires ou des grilles d'entretien, de les faire passer en situation réelle, et de réaliser un travail d'interprétation des données recueillies. De plus, la formation aux méthodes de l'histoire les familiarise avec le traitement des archives, souvent oublié malheureusement dans la formation des sociologues. La formation plus générale en première année de licence et en M1 cherche à démonter les représentations toutes faites sur la vie sociale. Nos étudiants sont mus, en général, par des représentations idéologiques

que je qualifierais en première analyse d'idéalistes. En effet, les idéologies du « créateur incréé », du rapport immédiat à l'œuvre, du caractère évidemment universel des arts et de la culture sont le lot commun de la population française et celui des étudiants qui arrivent en première année, et parfois pour ne pas dire toujours, de ceux qui y entrent à différents niveaux, venant d'autres formations où le travail de critique des représentations collectives, et clairement de « désenchantement » du monde des arts, n'est pas fait.

À cela s'ajoute une sociologie vulgarisée qui, apparemment contradictoire avec ces représentations idéalistes, donne du monde des arts une image faussée : poids des déterminismes sociaux sur l'accession aux œuvres d'art, basé sur la confusion, bien dénoncée par Laurent Fleury (2006) entre déterminants et déterminisme, qui transforme le constat des premiers en fatalisme sociologique. C'est donc sur ces deux fronts que l'enseignement de la sociologie doit se battre : d'une part, il faut critiquer les représentations iréniques du monde des arts et, d'autre part, il faut montrer qu'une action, la leur lorsqu'ils seront

inscrits dans l'activité professionnelle proprement dite, est possible et potentiellement efficace pour lutter contre la force des déterminations sociales. Il s'agit donc à la fois de leur donner les informations sociologiques sur les pratiques culturelles, sur le marché dans ses dimensions à la fois économiques et symboliques, sur les institutions et les politiques culturelles et leurs fonctions pédagogiques.

De plus, les étudiants ramènent du terrain (stages, enquêtes) des informations et surtout des questionnements concrets tout à fait essentiels. Ils nourrissent les discussions en cours ou en direction de mémoire et sont des matériaux tout à fait passionnants à travailler. Ce serait un autre débat que de confronter ce qui relève de la pratique et de la théorie, mais on peut souligner que tout ce qui peut être repéré comme des failles ou des insuffisances du discours théorique se trouve présent dans l'expérience concrète vécue sur le terrain qu'ils investissent aux différents niveaux de leur formation : enquêtes, stages et bien sûr travail de recherche pour leurs mémoires de M1 et de M2.

COMMUNICATION ET MÉDIATION

Il me semble nécessaire d'introduire une réflexion sur ce qu'est la médiation culturelle. Tout d'abord l'idée même de médiation implique qu'il n'y a pas de rapports immédiats, c'est-à-dire qui pourraient faire l'économie d'un travail particulier de mise en rapport, en l'occurrence du public et des œuvres des arts et de la culture. D'autre part, l'idée de médiation doit intégrer l'idée qu'il existe un conflit préalable à ce travail. Il existe, en effet, de nombreuses formes de médiation : médiateur de la République, etc. Enfin, il n'y a pas de médiation qui puisse se passer d'une institution, au sens sociologique du terme tel qu'il a été défini par Fauconnet et Mauss et repris par Durkheim : *Ainsi qu'on l'a fait remarquer⁴, il y a un mot qui, pourvu toutefois qu'on en étende un peu l'acception*

*ordinaire, exprime assez bien cette manière d'être très spéciale : c'est celui d'institution. On peut en effet, sans dénaturer le sens de cette expression, appeler institution toutes les croyances et tous les modes de conduite institués par la collectivité ; la sociologie peut alors être définie : la science des institutions, de leur genèse et de leur fonctionnement.*⁵ Il y a toujours, au fondement d'une intervention d'un médiateur, une institution qui fixe la fonction, le rôle,

“C'est sur ces deux fronts que l'enseignement de la sociologie doit se battre : d'une part, il faut critiquer les représentations iréniques du monde des arts et, d'autre part, il faut montrer qu'une action est possible et potentiellement efficace pour lutter contre la force des déterminations sociales.”

l'autorité et la légitimité de l'intervention en question. On ne s'auto-proclame pas médiateur, on est nommé comme tel avec un mandat et un cahier des charges précis.

Je voudrais préciser une position personnelle sur la médiation et notamment la médiation culturelle, précision qui me semble nécessaire du fait qu'institutionnellement les formations à la médiation culturelle sont souvent inscrites à l'intérieur de départements d'information et de communication. La médiation culturelle n'est pas pour moi communication, en tout cas elle ne l'est pas de façon prépondérante. Qu'il y ait de la communication dans l'activité du médiateur relève de l'évidence, mais cette évidence ne doit pas masquer que l'action du médiateur est une action de production d'événements culturels, de conception d'institution ou de formation qui mettent un public en relation avec des œuvres et non seulement un travail d'information ou de communication sur ces institutions ou sur ces œuvres. Pour

quoi insister sur ce point, d'un point de vue non seulement institutionnel mais théorique ? La communication est l'action de transmettre d'un émetteur à un récepteur une information en faisant en sorte qu'il y ait le moins de perte ou de bruit possible dans cette transmission. L'action du médiateur, elle, consiste à permettre à un public d'accéder à la dimension spécifiquement esthétique d'une œuvre d'art ou de culture, et donc ne consiste pas à transmettre seulement une information, mais à faire accéder à une démarche intellectuelle de création. Or, cette démarche ne consiste pas à produire une information sur un sujet, l'anecdote, mais à proposer un mode d'appréhension innovant concernant non le thème, mais la manière même de le traiter. La création porte non sur l'objet mais sur le mode d'interprétation, ou d'encodage de l'objet, sur le langage au sens le plus général du terme. L'innovation, qui est un des impératifs de la modernité en arts, suppose qu'il y ait un travail sur le code lui-même. Il s'agit de fait, de brouiller le code pour révéler son existence et son évidence cachée et faire accéder le public, le récepteur à la compréhension que toute information est interprétation ou représentation.

Bertoldt Brecht, par exemple, dans sa volonté de faire apparaître, par la distanciation, la dimension spectaculaire de la représentation dramatique, cherche ainsi à faire appréhender aux spectateurs la dimension de représentation de leur rapport non seulement au spectacle théâtral, mais par delà à la réalité dans laquelle ils sont inscrits. Louis Althusser définit l'idéologie comme *le rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence* et comme il y insiste plus loin le terme essentiel ici est celui de *rapport*.⁶ Il n'y a pas de relation immédiate des individus à leurs conditions réelles d'existence, mais une relation doublement médiée : rapport qui d'abord est imaginaire, déjà médiatisé par l'imagination et qui d'autre part est l'objet d'une représentation dans l'idéologie. Double rapport de traduction par l'idéologie et l'imagination,

“C’est l’opacité de notre rapport au réel qui nous impose de forger des instruments d’interprétation et de critiquer les représentations qui nous empêchent de voir ce que nous voyons et de voir qu’il y a quelque chose à voir.”

“La fonction des médiateurs culturels est donc bien cadrée, ils agissent au sein des institutions pour provoquer une mise en cause des évidences idéologiques qui, imposant un mode du voir, du lire, de l’écouter, nous rendent aveugles, illettrés et sourds à la nouveauté proposée par l’artiste.”

l’une comme l’autre étant bien entendu socialement et historiquement formées. Le travail de l’artiste consiste à faire apparaître ce double mode de traduction en « ajoutant » d’une certaine manière une nouvelle traduction dans un langage neuf ou à tout le moins renouvelé et donc insolite, produisant ou étant censé produire une interrogation sur le mode de l’énonciation de la représentation dans l’œuvre. Il s’agit de faire voir ce qu’on ne voit pas dans ce qu’on voit.

La fonction du médiateur culturel n’est pas de traduire en langage commun ce que l’artiste s’est acharné à dire autrement, mais à amener le public à interroger cet autrement, à accepter l’idée qu’il vit dans la représentation d’une représentation et que ce qu’il prend

pour la réalité n’est jamais qu’une traduction idéologique d’une image historiquement déterminée de cette réalité. Comme le dit Karl Marx, si le monde était transparent, on n’aurait pas besoin de sciences et j’ajouterai : pas plus d’arts et de culture. C’est l’opacité de notre rapport au réel qui nous impose de forger des instruments d’interprétation et de critiquer les représentations qui nous empêchent de voir ce que nous voyons et de voir qu’il y a quelque chose à voir. La terre tourne autour du soleil, en tout cas depuis Copernic et nous continuons à dire que le soleil se lève à l’Est et se couche à l’Ouest comme si c’était lui et non nous qui décrivions dans l’espace un mouvement elliptique ! C’est aussi vrai de notre rapport à la réalité socio-historique et la fonction des sciences so-

ciales, mais aussi des arts, est d’arriver à nous faire admettre que dans la société aussi c’est la terre et non le soleil qui tourne.

LE CONFLIT DANS LA RELATION À L’ART

Venons-en à la notion de conflit introduite dans la définition de la médiation culturelle. Cette notion, je l’ai introduite en faisant allusion aux autres formes de médiation sociale qui existent et qui, toutes, ont en commun d’avoir été instituées pour régler un conflit. Mais où se situe donc le conflit pour le médiateur culturel ? Justement dans la dimension innovante de l’activité artistique telle qu’elle est définie par la modernité. C’est un truisme que de dire que l’art contemporain est rejeté par ses contemporains depuis les Impressionnistes qui, de ce point de vue, sont les vrais introducteurs des arts plastiques dans la modernité, comme Baudelaire l’est pour la poésie par exemple. Ce rejet est lié à ce que j’ai avancé plus haut : les arts cherchent à faire voir ce qu’on ne voit pas dans ce qu’on voit, parce qu’on ne sait pas qu’il y a quelque chose à voir. Or ce non-savoir n’est pas accidentel, il est constitutif de ce que nous sommes par notre formation, nos conditions sociales d’existence, par nos idéologies en un mot. Constitutif, c’est-à-dire que nous pensons être *naturellement* ce que nous nous représentons être, et c’est cette représentation même qui fait écran à la vision que nous propose l’artiste. Il y a donc conflit entre ce que nous pensons être et donc ce que nous croyons savoir voir et ce que nous propose de voir l’artiste à travers son œuvre. Voir ce qu’il nous propose de voir passe donc par un refus, ou une critique, des instruments que nous croyons naturels qui nous permettent de voir quelque chose. La fonction du médiateur culturel n’est pas, en l’occurrence, contrairement à d’autres médiateurs, de régler ce conflit, mais de montrer où il se situe et quelle est sa fonction sociale spécifique. Le conflit ne peut être réglé en effet par un tiers, mais comme dans le processus psychanalyti-

que par le travail que chacun fait sur son mode de représentation de ce qu'il est ou croit être et donc par un travail sur le processus de production historique qui fait que nous sommes ce que nous sommes : un tissu de représentations historiquement et socialement déterminés. C'est là d'ailleurs que se situe la question controversée évoquée précédemment de la confusion entre déterminants et déterminismes.

Comme le montre Laurent Fleury, le discours critique de la démocratisation culturelle s'appuie sur un constat sociologique, celui de l'existence de déterminants sociaux à l'accession aux œuvres de la culture, mais : *Un glissement est opéré entre l'incontestable constat sociologique de taux différentiels de fréquentation des équipements culturels et le discours plus idéologique de l'invalidation du projet même de démocratisation de la culture...*⁷ Ce qui a pour conséquence que la résurgence du mythe laïcisé de la prédestination sert alors d'argument pour expliquer l'absence de réflexion publique sur les moyens les plus efficaces d'atténuer (à défaut de supprimer) l'effet des obstacles symboliques limitant l'accès de la plupart à la culture.⁸ Le constat sociologique de l'existence de déterminants est transformé en fa-

ctum, c'est-à-dire en quelque chose qui, transcendantal dans son essence, est inaccessible à l'action humaine.

Laurent Fleury, s'appuyant sur ses recherches sur les publics du TNP de Vilar et sur le Centre Georges Pompidou contredit ce discours fataliste en soulignant que ces politiques publiques du public peuvent contrecarrer les effets des déterminants sociaux : *Loin d'être impuissants devant les effets de l'habitus, les institutions culturelles possèdent le pouvoir de modeler la relation des individus à l'art ainsi que la capacité à produire les effets sociaux dont celui de confirmer, ou à l'inverse d'infléchir les effets de l'habitus. Parce que la mise en œuvre de politiques du public peut se définir comme une action des institutions sur l'action des individus, alors l'institution exerce un pouvoir de structuration des pratiques à l'origine d'un début de réalisation de l'idéal de démocratisation de la culture.*⁹ La fonction des médiateurs culturels est donc bien cadrée, ils agissent au sein des institutions pour provoquer une mise en cause des évidences idéologiques, celles intériorisées sous forme d'*habitus* pour reprendre le terme de Pierre Bourdieu, qui imposant un mode du voir, du lire, de l'écouter, nous rendent aveugles, illettrés et sourds à la nouveauté proposée par l'artiste.¹⁰

Il y a donc, dans l'action du médiateur, une part de pédagogie, au sens noble du terme – celui qui accompagne, plus que celui qui distribue du savoir tout mâché – qui consiste à permettre à un sujet social de produire, à partir d'une expérience inédite à laquelle le médiateur le confronte, les connaissances nécessaires à l'accès à d'autres formes de représentation de la réalité concrète. La méconnaissance est première et c'est donc toujours par la reconnaissance de la méconnaissance comme telle que le sujet social peut accéder à une forme de connaissance.

Dans le fond et pour conclure, la fonction de médiateur culturel est celle assignée au philosophe par Spinoza : accéder à la liberté par la connaissance vraie, ou au militant révolutionnaire par Karl Marx. La fonction de la sociologie ici est celle de toute science qui se doit de dissiper les nuages qui obscurcissent notre rapport à la réalité et de permettre de voir ce qu'il y a à voir et qu'on ne voit pas immédiatement dans ce qu'on voit.

Bruno Péquignot,

Professeur de sociologie et directeur
du département Médiation Culturelle de l'Université
Paris 3 Sorbonne Nouvelle

Sociologie et médiation culturelle

NOTES

1- Cette réflexion s'appuie sur une expérience pédagogique de cinq années dans un Département de Médiation Culturelle à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, mais aussi sur plusieurs expériences antérieures : formation continue de travailleurs sociaux (dont des animateurs socioculturels à Grenoble le 1978 à 1982), enseignement à l'École Régionale des Beaux-Arts de Valence (Drôme), enseignement à l'IUT Carrières sociales (avec une filière animation socioculturelle) de l'Université Paris 5 René Descartes de 1987 à 1990.

2- Le Département a été créé, il y a une quinzaine d'années, sur le modèle de l'animation socioculturelle. Ses initiateurs, Claude Aziza et Jacques Boissonnade étaient, en effet, familiers de ce milieu professionnel. À l'époque, en dehors de Paris 3, il n'y avait que la licence et la maîtrise créées à Paris 7 Denis Diderot par Jean Duvignaud qui offrait aux étudiants, issus pour la plupart des IUT Carrières Sociales, des débouchés au-delà de Bac + 2. Le travail accompli par Jean Duvignaud est de ce point de vue exceptionnel, il était non seulement innovant, mais encore il anticipait sur une évolution de ce secteur professionnel. Aujourd'hui, le département a ouvert outre la licence de médiation culturelle, un Master 1 et 2 filières de Master 2 : une professionnelle qui poursuit le travail réalisé avec le DESS de Direction et Conception de Projets Culturels et une de recherche intitulée Histoire et Sociologie de la Médiation Culturelle, ré-introduisant ainsi dans son intitulé les disciplines académiques.

3- En première année : sociologie générale, en deuxième année : méthodes d'enquête, quali et quanti, en troisième année : socio-économie de la culture (marché, profession, pratiques culturelles), en M 1 : sociologie des arts et de la culture, en M 2 pro : sociologie des institutions culturelles et politiques culturelles, enquête sur les publics et en M 2 recherche : sociologie des arts, à Paris 3 cela porte sur la sociologie des œuvres.

4- Article « Sociologie » de la *Grande Encyclopédie* par MM. Fauconnet et Mauss)

5- Emile Durkheim : *Les règles de la méthode sociologique*. Preface à la 2^e édition p. XXII. PUF Paris 1967

6- Louis Althusser : *Idéologies et Appareils Idéologiques d'État*. in *La Pensée* n°151 juin 1970 p. 24.

7- Laurent Fleury : *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Coll 128 Armand Colin Paris 2006 p. 86

8- Fleury *ibidem* p. 88

9- Fleury *op.cit.* p. 90

10- Je voudrais rapprocher cette idée de celle proposée par Louis Althusser : *Notre temps risque d'apparaître un jour comme marqué par l'épreuve la plus dramatique et la plus laborieuse qui soit, la découverte et l'apprentissage du sens des gestes les plus "simples" de l'existence : voir, écouter, parler, lire – ces gestes qui mettent les hommes en rapport avec leurs œuvres, et ces œuvres retournées en leur propre gorge, que sont leurs "absences d'œuvres". In Lire le Capital tome 1 Petite Collection Maspero Paris 1968 p. 12.*

LES EFFETS DE L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE PEUVENT-ILS ÊTRE ÉVALUÉS ?

Jean-Marc Lauret

Le symposium européen et international portant sur la recherche en matière d'évaluation de l'impact de l'éducation artistique et culturelle sur les enfants et les jeunes, organisé en janvier 2007 au Centre Pompidou fut le premier du genre. Il est, à ce titre, utile de rappeler le contexte qui l'a rendu possible¹.

L'émergence de la question de l'évaluation, dans le champ de l'éducation, coïncide avec la transformation en profondeur, engagée depuis trente ans, des finalités assignées à l'école. Dans les sociétés développées où le capital humain et le capital culturel constituent la principale richesse, la capacité à mobiliser des compétences, des savoirs, des savoir-faire et des savoir-être est le principal facteur de croissance et de développement. Elle est, en même temps, ce qui permet à chacun de trouver sa place dans un monde en perpétuelle évolution. À l'ère des technologies de l'information où nos connaissances s'avèrent très vite dépassées par l'évolution rapide

“C'est la capacité de nos systèmes éducatifs à permettre l'acquisition de cette aptitude par le plus grand nombre que nous cherchons désormais à évaluer, plus que le niveau des connaissances de base acquises par chaque classe d'âge.”

des technologies, l'acquisition de l'aptitude à apprendre tout au long de la vie devient un enjeu supérieur à la maîtrise de savoirs techniques spécifiques à un domaine particulier. C'est la capacité de nos systèmes éducatifs à permettre l'acquisition de cette aptitude par le plus grand nombre que nous cherchons désormais à évaluer, plus que le niveau des connaissances de base acquises par chaque classe d'âge. C'est dans ce contexte qu'est mis en valeur le rôle que l'éducation artistique et culturelle peut jouer, non seulement pour acquérir des compétences dans les différentes disciplines artistiques, mais également pour nourrir l'aptitude à apprendre dans l'ensemble des champs de connaissance.

Cependant, si toutes les politiques éducatives à travers le monde font une place aux arts, comme l'a montré la première conférence mondiale organisée par l'UNESCO sur l'éducation artistique en mars 2006 à Lisbonne, il y a un gouffre entre les déclarations d'intention et leur mise en œuvre. Si la question de l'évaluation de l'éducation artistique et culturelle est désormais posée avec autant d'intensité, c'est aussi pour ali-

menter l'argumentaire qui pourrait contribuer à combler ce gouffre. Encore faut-il s'entendre sur ce que l'on entend par évaluation.

LA CONCEPTION CLASSIQUE DE L'ÉVALUATION EST CENTRÉE SUR DEUX CONCEPTS CLÉS : L'EFFICACITÉ ET L'EFFICIENCE.

L'efficacité d'une action est mesurée par l'écart entre résultat et objectif. Son efficacité est jugée à l'aune des moyens mobilisés pour atteindre le résultat ; elle exige que l'on parvienne au résultat le plus vite possible et au moindre coût. L'approche classique de l'évaluation est donc quantitative. Elle repose sur une théorie de l'action définie comme la mobilisation de deux facultés : l'entendement et la volonté. *L'entendement*, c'est-à-dire la capacité à construire un objectif quantifiable et le chemin ou la stratégie permettant de l'atteindre. *La volonté*, c'est-à-dire la faculté de modi-

fier le réel conformément au plan initialement conçu.

Les limites de cette conception sont désormais clairement identifiées.

Les comportements des enfants ne sauraient être appréhendés dans leur complexité et leur richesse par une démarche exclusivement quantitative.

- La démarche d'évaluation commence par la *délimitation des effets potentiels* que l'on cherche à observer. C'est là que se situe la première difficulté. En effet, la complexité de l'expérience vécue au cours d'une séquence d'éducation artistique et culturelle rend problématique sa réduction à des comportements élémentaires.

- *Chacun de ces effets est lui-même le résultat d'une construction.* Ainsi, la notion de créativité est un « construct » dont le contenu varie selon les contextes culturels. Des indicateurs peuvent mesurer certains traits comportementaux définis comme autant d'indices de la créativité des individus. La créativité elle, n'est pas directement observable et mesurable.

- La mesure d'un effet ne rend pas compte de son *intensité*, pas plus que de sa qualité.

L'action ne se réduit pas à l'exercice de la volonté d'agir

- *On n'agit pas sur des personnes comme on manie une variable dans un dispositif expérimental.* La démarche d'évaluation doit tenir compte de la façon dont les enfants et les enseignants s'approprient ou non les objectifs que l'on souhaite atteindre, faute de quoi on en est réduit à accuser en cas d'échec, la « malchance », les enfants ou les enseignants, voire à s'imaginer victime d'un complot.

- Il est difficile *d'isoler la variable éducation artistique et culturelle* parmi l'ensemble des facteurs qui peuvent intervenir dans les apprentissages et de manipuler ces facteurs pour vérifier leur mode d'action sur le comportement des enfants. Construire des liens de causalité entre les effets observés et les actions menées est donc hasardeux.

- Il est délicat de déterminer *l'échelle de temps* à retenir pour juger qu'une action a produit ou non un effet. Certains effets sont directement liés au stade de développement auquel est parvenu l'enfant. Il faut respecter le temps de la maturation des enfants comme des projets.

L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE AMÉLIORE-T-ELLE LES PERFORMANCES SCOLAIRES ?

Certaines recherches attestent les effets de l'enseignement et de la pratique de la musique sur les compétences spatio-temporelles, les résultats en mathématiques ou la capacité à apprendre des tâches complexes, d'autres, les relations entre activités théâtrales et compétences verbales. Mais, en règle générale, les recherches peinent à démontrer la validité des affirmations selon lesquelles l'éducation artistique améliore les résultats scolaires. Certaines corrélations peuvent être mises en évidence, mais est-ce l'éducation musicale qui améliore les résultats scolaires ou est-ce le fait de disposer de meilleures aptitudes cognitives qui incite à s'impliquer dans l'apprentissage de la musique? Est-ce le milieu familial, le capital culturel, ou l'étude de la musique qui doivent être mis en relation avec ces aptitudes? Enfin, même si les recherches mettent en évidence que les aptitudes développées par les dispositifs d'éducation artistique et culturelle peuvent être mobilisées dans d'autres domaines d'activité, il est difficile de prouver qu'il y a un transfert d'un domaine aux autres. Et, s'il y a un transfert, il ne saurait être interprété de façon mécanique comme l'application d'une compétence ou d'une aptitude acquise dans un domaine particulier à un autre domaine mais comme un processus de ré-élaboration ou de reconstruction d'idées et de comportements antérieurement acquis. La mise en valeur des effets extrinsèques de l'éducation artistique et culturelle, en particulier sur les apprentissages scolaires et les comportements des élèves, se

heurte donc à la nécessité de construire une théorie de la connaissance explicitant les fonctions cognitives ou les schèmes de comportement communs aux différents domaines de connaissance et d'activité, afin d'étayer l'hypothèse d'un transfert, renvoyant donc cette hypothèse au statut de construction intellectuelle.

Cette théorie ne serait cependant pas d'un grand secours à qui veut renforcer la place de l'éducation artistique et culturelle dans les curriculums. Si l'éducation artistique met en œuvre des fonctions cognitives et des aptitudes ou des attitudes susceptibles d'être mobilisées dans d'autres domaines de la connaissance, cela ne nous dit rien de l'éventuelle plus-value qu'elle peut apporter. Si l'effet sur les résultats scolaires s'explique par la mise en œuvre de schèmes de comportement communs, cognitifs ou sociaux, on peut certainement atteindre le même résultat sans en passer par la mise en œuvre d'un programme d'éducation artistique coûteux et chronophage. Tout juste réservera-t-on alors les programmes d'éducation artistique pour les seuls enfants en situation d'échec scolaire sur lesquels ils pourront exercer un effet positif.

Enfin, les justifications instrumentales de l'éducation aux arts et à la culture placent l'éducation artistique dans une relation de soumission aux autres disciplines, elles confortent la place marginale de l'éducation artistique dans les curriculums. A-t-on déjà envisagé d'inverser la question et d'examiner la contribution de l'étude des mathématiques au développement des compétences artistiques des enfants? L'éducation artistique et culturelle a-t-elle pour but de préparer les enfants à « *habiter poétiquement la terre* » selon l'expression de Hölderlin, à transformer leur rapport au monde et à eux-mêmes, ou à améliorer leurs performances dans les différentes disciplines scolaires? On conviendra que dans les deux cas, l'ambition n'est pas la même.

À une hypothétique théorie de la connaissance explicitant les mécanismes des transferts supposés de compétence, on préférera une analyse des pratiques artistiques comme modalité spécifique de pensée, permettant de développer des aptitudes établissant la continuité entre l'expérience esthétique et les autres modes de rapport au monde.

Les différentes communications présentées lors du symposium ont permis de recenser huit compétences et aptitudes en jeu dans les pratiques d'éducation artistique et culturelle.

1. La capacité à explorer l'ensemble des possibles dans une situation donnée. L'élève soumis aux exercices scolaires est habitué à chercher la seule et unique bonne réponse, préalablement connue du maître, et à écarter toutes les autres réponses, toutes jugées erronées. L'implication dans un projet artistique lui apprend, en revanche, qu'il existe une multitude de bonnes réponses possibles aux questions auxquelles la mise en œuvre du projet le confronte. Elle lui apprend, en outre, que le résultat n'est jamais connu d'avance et toujours à construire. Chacun d'entre nous peut attester que, dans la quasi totalité des différents champs de l'expérience humaine, individuelle ou collective, il est rarissime que nous soyons confrontés à des questionnements auxquels ne correspondrait qu'une seule bonne réponse. De ce point de vue, l'éducation artistique a des vertus éducatives incomparablement supérieures aux mathématiques, tout au moins telle qu'elles sont enseignées aux enfants et aux adolescents.

2. La capacité à imaginer ce qu'on ne peut observer directement et donc à planifier et anticiper, qui se développent en interaction étroite avec la confiance en soi et la capacité d'expression personnelle.

3. La capacité à faire preuve d'originalité, à construire sa propre réponse, à entrer dans un processus de construction

“L'éducation artistique et culturelle a-t-elle pour but de préparer les enfants à « *habiter poétiquement la terre* » selon l'expression de Hölderlin, à transformer leur rapport au monde et à eux-mêmes, ou à améliorer leurs performances dans les différentes disciplines scolaires ?

d'un regard personnel et singulier sur le monde. Elle participe de la construction de l'estime de soi.

4. L'aptitude à se centrer en cours d'action, à écouter son intériorité et à la situer dans le monde.

5. L'aptitude à apprendre un autre rapport au temps. L'art à l'école ouvre à une autre expérience du temps, « pas le temps de l'affairement, qui nous emporte, mais celui de la cérémonie qui nous retient » selon la belle expression de H. Gadamer, rapportée par Alain Kerlan lors de son intervention.

6. L'aptitude à supporter la tension générée par la confrontation à des situations qui ne peuvent être gérées par des processus exclusivement rationnels. Elle nous laisse le choix entre deux attitudes : fuir ou persévérer en apprenant à gérer la tension inhérente à l'attente, à la recherche du déclic générateur de solutions qui dépassent celles que la rationalité aurait pu donner.

7. L'activité artistique introduit à un autre rapport à la norme. La capacité de s'exprimer de façon autonome n'est certainement pas encouragée au « n'importe quoi ». L'initiation à une pratique artistique permet de découvrir que le travail sur les formes de l'expression est un moment essentiel de l'expression, permet de l'enrichir et de la rendre communicable. Elle exige un

investissement personnel, dans la durée, l'apprentissage d'un langage avec son vocabulaire et sa grammaire, condition de l'intercompréhension.

8. L'aptitude à placer son travail dans le monde, à le soumettre au regard des autres. Elle initie les enfants à la mise en relation de leurs productions avec celles de leurs pairs mais aussi avec les pratiques professionnelles. Cette initiation doit s'inscrire dans la durée et être confortée par de nouvelles expériences. Elle est évidemment conditionnée à un niveau d'estime de soi suffisant et elle permet d'éviter de transformer cette estime de soi en suffisance.

Nul doute que cette spécificité de l'expérience artistique et les compétences qu'elle permet d'acquérir entrent en résonance avec bien d'autres expériences humaines.

Les démarches d'évaluation doivent alors mettre en évidence les approches, les méthodes qui permettent d'obtenir le meilleur impact. L'éducation artistique doit contribuer à renforcer la capacité des élèves à penser et à apprendre par eux-mêmes. Elle doit créer les conditions qui permettent à des enfants de prendre conscience de leur potentiel, de l'accepter, de le maîtriser et d'apprendre ensuite à l'utiliser. Il s'agit non plus d'atteindre un résultat connu à l'avance mais d'inventer, de s'ouvrir à une multitude de possibilités. Cette conception

de l'éducation artistique induit des effets importants dans la façon d'évaluer ses résultats. L'efficacité ne se juge plus à l'écart entre un résultat observé et celui qui était attendu. L'efficience ne se juge pas aux moyens mobilisés, les plus économiques possibles pour atteindre ces résultats. Évaluer l'efficacité et l'efficience d'une action d'éducation artistique, c'est *estimer les conditions qui permettent au processus engagé de déployer tous ses possibles*.

Dans le champ de l'éducation artistique, le pédagogue est plus proche de l'artiste ou du surfeur, que du géomètre. Le créateur ne conçoit pas d'abord ce qu'il recherche avant de se mettre au travail. Il repère dans quel sens évolue son projet, comment tirer profit de sa mise en œuvre, comment se laisser porter par le projet lui-même. Là où l'entendement et la volonté constituent l'objectif à construire et la stratégie à mettre en œuvre, dans un rapport de sujétion au sujet connaissant et agissant, la création est un processus de déploiement d'un possible par essence imprévisible. Quant au surfeur, il ne planifie pas son action avant de monter sur sa planche, il ne cherche pas à plier le réel à sa volonté, il se laisse porter par la vague, repère dans quel sens elle évolue, l'utilise au mieux pour produire l'effet maximum. Il en est de même du pédagogue. Le meilleur pédagogue est celui qui sait détecter les potentiels de l'enfant et qui crée l'environnement permettant à ces potentiels de se développer selon les valeurs qui orientent son action.

Évaluer, c'est enfin s'interroger sur les valeurs auxquelles se réfèrent les actions menées sur le terrain, les dispositifs sur lesquels elles s'appuient, les politiques mises en œuvre.

La diversité des buts poursuivis par les politiques d'éducation artistique et culturelle ne saurait constituer un obstacle à surmonter pour rendre possible la recherche. Évaluer c'est, au sens étymologique du terme, **interroger les valeurs qu'incarne une politique, un dispositif, une action concrète sur le terrain** et mettre en évidence, le cas échéant, les écarts entre ces valeurs et celles qui sont annoncées dans les discours qui précèdent et accompagnent l'action ou la politique menée. Il faut se garder de tout angélisme. L'éducation artistique et culturelle n'est pas en soi une bonne chose. Elle peut se référer à des valeurs différentes : transmission d'un héritage, ou développement des capacités créatrices des enfants, conformité à un modèle d'autorité ou créativité.

DE L'ÉVALUATION D' ACTIONS EXPÉRIMENTALES À L'ÉVALUATION DES POLITIQUES

Le symposium a révélé les limites des recherches conduites jusqu'à aujourd'hui, toutes menées sur de petits groupes d'enfants. Nous ne disposons d'aucune recherche empirique sur une large échelle. En outre, la plupart des recherches ont été conduites sur des durées limitées, là où des études longitudinales plus longues seraient indispensables. Les enquêtes qualitatives conduites auprès de petits groupes peuvent, certes, permettre d'analyser finement les effets spécifiques qui peuvent être attribués aux différentes démarches éducatives. La multiplication des études de cas, et la concordance de leurs résultats constituent en outre, un faisceau d'in-

dicés intéressants sur les dispositifs, les approches pédagogiques permettant de produire les meilleurs résultats. Mais il ne faut pas confondre cette accumulation d'études de cas avec ce qui relève de l'évaluation des politiques. Entre les deux, il y a non seulement une différence d'échelle, mais une différence de nature épistémologique.

On se contente trop souvent, en guise d'évaluation des politiques publiques, d'exemples de bonnes pratiques, supposées être les pièces d'un puzzle qu'il suffirait de compléter pour avoir une image complète de la réalité. En fait, nous ne disposons pas de cette image complète. La référence aux bonnes pratiques relèverait-elle alors d'une stratégie défensive dont l'objectif serait de masquer l'absence de politique ? Il existe en français plusieurs mots « magiques » empruntés au vocabulaire de la biologie ou de la physique des fluides, pour décrire le passage du « micro » au « macro ». La généralisation des actions expérimentales mises en œuvre serait censée s'opérer par capillarité, par contagion des expériences réussies ou bien se diffuser comme une tache d'huile. Ces métaphores n'ont aucune valeur explicative, pas même une valeur descriptive. Elles jettent un voile pudique sur l'absence de réflexion sur les objectifs et les moyens à mettre en œuvre pour que l'ensemble de la population des jeunes d'âge scolaire bénéficie de la politique en matière d'éducation artistique et culturelle.

*Jean-Marc Lauret,
Secrétaire général du comité de pilotage du symposium
Chef du département de l'éducation, des formations,
des enseignements et des métiers - Délégation au
développement et aux affaires internationales -
ministère de la Culture et de la Communication*

Les effets de l'éducation artistique et culturelle peuvent-ils être évalués ?

NOTES

1- Cet article reprend les grandes lignes de l'intervention présentée lors de la séance de clôture du symposium, nourrie des communications des chercheurs et des échanges avec le public.

INTERACTION ENTRE OBSERVATION CULTURELLE ET POLITIQUES PUBLIQUES

Comme nous vous l'avions annoncé dans le n°31 de l'Observatoire, cette nouvelle rubrique est consacrée à la présentation de travaux et de réflexions sur l'observation culturelle régionale. Dans ce numéro, nous avons demandé à plusieurs structures (certaines déjà anciennes, d'autres très récentes) de répondre à deux questions sur l'interaction entre observation culturelle et politiques publiques sur les territoires régionaux. Nous donnons ici la parole à quatre observatoires. D'autres seront présents dans la prochaine livraison de notre revue.

L'OBSERVATION CULTURELLE EST-ELLE UN SUJET DE DÉBAT DANS VOTRE RÉGION ? SOUS QUELLES FORMES ?

François Baraize, porte parole – Observatoire des territoires et de la culture en Languedoc-Roussillon :

Il y a un désir d'évaluation, parfois une envie d'observation, mais très peu d'acteurs acceptent de mener vraiment une réflexion sur ce que cela signifie. Et lorsque cette discussion a lieu, elle prend corps dans une relation bilatérale entre l'acteur et nous, observateurs. Les rares moments où l'observation est l'objet d'un discours ou d'une présentation collective sont des moments de restitution publique. Mais, outre que nous y sommes souvent perçus comme des prestataires, ces réunions sont, pour les commanditaires, des opérations de communication plus que de réelle mise en débat.

Alain Herman, directeur de l'Observatoire – Observatoire de la Culture – Conseil régional d'Aquitaine :

Dès l'origine et sur le principe, le sujet de l'observation culturelle a semblé pouvoir constituer un élément de réponse à certaines attentes des élus et des acteurs de terrain. En effet, chacun éprouve, depuis la place qu'il occupe, la nécessité d'un renforcement de la connaissance du secteur culturel, de ses caractéristiques propres, de ses métiers, de son poids économique,

notamment. Du même coup, cette préoccupation partagée a suscité la décision des élus régionaux d'inscrire l'observation culturelle dans le CPER 2000-2006. Cependant, le retard pris pour mettre au point une préfiguration de cette mission (fin 2005) a fait incontestablement retomber un peu de l'intérêt suscité au départ. Celui-ci reprend actuellement du fait que la mission engage ses premiers projets d'étude.

Marie-Christine Duréault-Thoméré, responsable de l'Observatoire – Culture O Centre – Agence de la Région Centre pour le développement culturel :

L'observation des métiers, de l'emploi et de la formation que nous menons actuellement pour l'ensemble du champ culturel est fondée sur la concertation avec les producteurs de données, les organismes ressources, les opérateurs culturels. C'est à ce niveau-là, concret, que se situent actuellement les débats. Il s'agit de répondre collectivement à des questions (de quoi avons-nous besoin ? comment est organisé le secteur ? qui fait quoi ?) ou de faire des choix concernant le périmètre de l'observation (où s'arrête la culture !), les outils, l'organisation des données.

Valérie Fayolle, responsable de l'Observatoire – ARCADE – Centre de ressources et de développement des arts du spectacle de Provence-Alpes-Côte d'Azur :

L'observation culturelle ne constitue pas un débat nouveau en Provence-Alpes-Côte d'Azur. La question de sa pertinence, de ses objectifs et de ses enjeux a notamment été discutée à deux moments clés de son histoire :

- en 1995, lors de la mise en place d'un premier dispositif par l'État et la Région, une mission d'observation sur l'ensemble du champ culturel est confiée à l'Artec. Puis,

- en 2000, avec la remise en question de ce premier dispositif, l'État et la Région s'interrogent sur la pertinence d'un dispositif transversal à l'ensemble du champ culturel. Souhaitant une observation qui réponde mieux à leurs interrogations, l'observation est recentrée sur une approche sectorielle liée au spectacle vivant. L'Arcade développera cette nouvelle mission.

Aujourd'hui, l'observation culturelle ne fait pas (plus) débat en soi. La nécessité d'un outil partagé pour une meilleure connaissance du secteur est admise par l'ensemble des acteurs en région. Pour autant, ce que recouvre cette observation et les modalités de son appropriation demandent à être discutés en permanence : quelle connaissance produire et à quelle fin ? Cette question reste posée continuellement afin de suivre au mieux l'évolution des besoins de connaissance.

À SIGNALER

La Formation professionnelle des artistes – chanteurs et musiciens – Musiques actuelles

Fin 2005, les organisations professionnelles du spectacle vivant ont créé l'Observatoire prospectif des métiers et des qualifications du spectacle vivant. Cet observatoire a pour missions générales : d'observer les évolutions des métiers et de l'emploi, d'étudier la relation emploi/formation, de produire et de rassembler des données permettant d'anticiper les besoins en qualification et en formation professionnelles. La CPNEF-SV assure le pilotage de l'Observatoire.

La Table ronde organisée conjointement le 31 janvier 2006 par le Centre national des variétés, de la chanson et du jazz (CNV) et la Commission paritaire nationale Emploi Formation du Spectacle Vivant (CPNEF-SV) a pour objectif de contribuer à réfléchir à la structuration et à la professionnalisation du secteur. Elle soulève et pointe les attendus en matière de professionnalisation pour faire avancer les travaux en cours en faveur de l'emploi et de la formation : formation professionnelle et accès à l'emploi ; enjeux de la formation professionnelle des artistes (objectifs, modalités, contenus et validations)

La note de cadrage relative à ces rencontres est disponible sur le site : <http://www.cpnfsv.org/nav/etudes-musiques>

EN QUOI ET COMMENT LES INFORMATIONS QUE VOUS PRODUISEZ CONTRIBUENT-ELLES À ALIMENTER LA RÉFLEXION SUR L'ÉVOLUTION DES POLITIQUES PUBLIQUES ? LES ÉLUS, LES ACTEURS CULTURELS S'APPROPRIENT-ILS CES DONNÉES ? À QUELLES FINS ?

François Baraize – ObsTer – Observatoire des territoires et de la culture en Languedoc-Roussillon : Pour le meilleur et pour le pire, elles ont contribué à améliorer la convergence des politiques culturelles. En éclairant le partenariat multiple, ou le financement croisé, elles ont conduit les grands financeurs publics à rentrer en complémentarité, ou à partager des priorités communes. Mais il nous faut bien admettre que les données issues de l'observation n'ont, le plus souvent, qu'une utilisation tactique, de court terme. Elles servent à « contextualiser » une décision ou un bilan, à négocier au mieux un partenariat. Mais elles ne sont que rarement le support d'une réflexion stratégique. Le temps manque, même pour les plus intéressés de nos interlocuteurs, pour rentrer en profondeur dans leur implication.

Marie-Christine Duréault-Thoméré – Culture O Centre – Agence de la Région Centre pour le développement culturel : Nous sommes à mi-chemin de notre première étude. Nous n'avons donc pas aujourd'hui de vision complète de ces questions. Nous pouvons seulement constater que le processus en lui-même produit des résultats : inscription de la culture dans les programmes de travail d'organismes généralistes, mise en perspective avec d'autres secteurs, connaissance mutuelle des partenaires du dispositif et rapprochement pour la mise en place d'actions concertées.

Valérie Fayolle – ARCADE – Centre de ressources et de développement des arts du spectacle de Provence-Alpes-Côte d'Azur : L'observation culturelle ne peut se limiter à une simple mise à disposition des données, mais elle implique également leur accompagnement et leur mise en débat. Aussi doit-on s'interroger en continu sur la façon dont les acteurs vont pouvoir s'approprier les résultats. Cette appropriation ne va pas de soi. Les conditions de sa réalisation ne sont pas modélisables et l'accompagnement des données doit être repensé à chaque nouvelle étude. D'une façon plus générale, il convient de définir des espaces de travail, plus ou moins formels et à dimensions variables, où les données pourront être discutées par l'ensemble des acteurs (conférences, comités techniques, Co-reps,...). Aujourd'hui, un nombre croissant d'acteurs en Provence-Alpes-Côte d'Azur (élus, techniciens, partenaires sociaux, professionnels...) s'approprient les données de l'observation culturelle. L'usage qui en est fait est variable selon les enjeux. Elles permettent notamment aux acteurs d'échanger avec l'ensemble des acteurs sur la base de données partagées, de comprendre une situation et de projeter une action (la donnée d'observation est alors un outil d'aide à la décision et de prospective), d'argumenter en vue d'un changement, de communiquer et de valoriser une situation déjà existante.

LES VILLES ET L'ADMINISTRATION DE LA CULTURE

Jean-Louis Biard, avec la contribution de Jean-Louis Bonnin

En trente ans, les villes ont construit leur organisation administrative pour prendre en charge la gestion et le développement de leur politique culturelle. Le principe de la libre administration des collectivités territoriales a produit une grande diversité de modes d'organisation, de dénominations de services, et les moyens mis en œuvre peuvent être très différents d'une ville à une autre.

En dépit de cette diversité, depuis une quinzaine d'années, on constate, dans les grandes villes, une évolution dans la structuration des administrations, un renforcement de la centralisation des décisions autour de la Direction Générale, une certaine frilosité dans l'évolution des politiques artistiques. Pour tenter de comprendre comment on en est arrivé là, il faut analyser la construction de ces politiques culturelles et la façon dont elles ont été mises en œuvre.

Dans les années 70, se sont développés, au sein des partis politiques (principalement à gauche), des groupes de réflexions, des journées d'échange, des séminaires portant sur le développement de l'art et de la culture dans les villes. Le PC était plutôt engagé sur le soutien à la création, le PS sur le soutien à la vie associative et le développement des pratiques socioculturelles. Les Rencontres d'Avignon (Jean Vilar, Paul Puaux), la FNESR et son Groupe d'Action Culturelle, des journées ponctuelles à Lyon, à Rennes, la FNCC (Fédération des Communes pour la Culture), toutes ces initiatives, parfois convergentes, parfois divergentes, ont contribué à l'approfon-

dissement de la réflexion, à l'échange d'expériences, à l'inscription dans les programmes des équipes municipales d'une exigence d'intervention publique nouvelle dans le domaine culturel.

Le basculement à gauche de bon nombre de villes en 1977 a entraîné un développement quasi généralisé du domaine socio-culturel et du domaine culturel. Quelques villes ayant une antériorité dans ces domaines ont été identifiées comme des références de la confrontation et du débat entre l'artistique et le culturel (Grenoble, Annecy, Amiens, Aubervilliers, Rennes...). L'étude réalisée en 1983 par Friedberg et Urfalino¹ montrait que les villes, encouragées sans doute par le système de labellisation du ministère de la Culture mais aussi poussées par la demande de leur classe moyenne, cherchaient à se doter de la panoplie la plus complète possible de projets référencés dans un catalogue (virtuel) des bonnes pratiques du développement culturel.

La réalité a probablement été plus complexe et, dans la plupart des villes, le développement des projets et des budgets a surtout été le fait de la dynamique



Jean-Louis Bonnin

a été responsable de l'animation à la Maison de la Culture de Reims (1971-1972), secrétaire général de la Maison de la Culture de La Rochelle (1972-1983), responsable de formation à l'ATAC (1983-1986), directeur du Centre culturel d'Albi (1986-1991), directeur des affaires culturelles à Blois (1991-1995), directeur du Développement culturel à Nantes (1995-2006). Il est conseiller culturel auprès du Maire de Nantes et du Président de Nantes-Métropole.



Jean-Louis Biard

a été responsable de Maison pour Tous à Niort (1969-1978), attaché culturel à Roanne (1978-1985), directeur des affaires culturelles à Poitiers (1985-1998), à Rennes (1999-2001) et à Rennes-Métropole (2001-2006). Il est président de RESEAU (Association des étudiants de l'OPC).

d'un élu à la culture s'appuyant sur un directeur des affaires culturelles (DAC).

À partir de 1981, ce développement a été favorisé par plusieurs facteurs. On partait de peu de choses : des établissements artistiques académiques fréquen-

“On est passé d’une culture du projet à une culture du combien, d’une recherche du sens et du plus à une recherche de l’économie et du moins. Dans cette évolution, les adjoints à la culture ont perdu une grande part de leur capacité de proposition et d’expérimentation.”

tés par un public socialement favorisé, des propositions traditionnelles de reproduction de connaissances et de répertoire « classique ». Les villes avaient des capacités financières tant en investissement qu'en fonctionnement. Peu endettées, elles n'hésitaient pas à recourir à l'emprunt dans une période où l'inflation était à deux chiffres. Enfin, le doublement du budget de l'État en 1982 et les crédits importants apportés aux collectivités territoriales par les conventions de développement culturel, les aides à la création d'emplois, le Fonds d'Intervention Culturel, ont amplifié ce mouvement engagé par les villes. Ce dernier élément était d'ailleurs très souvent un argument avancé par l'adjoint à la culture pour faire passer un projet au niveau de son exécutif local : « si on ne donne pas les moyens nécessaires à ce projet, on perd les crédits que l'État est prêt à nous donner ». En interne, l'adjoint à la culture avait souvent plus à lutter au sein de son propre camp que contre l'opposition pour faire avancer un dossier. Rappelons d'ailleurs qu'avant 1983, l'opposition n'était pas représentée au sein du conseil municipal. Le directeur des affaires culturelles travaillait en lien étroit avec l'adjoint à la culture, auquel, dans beaucoup de cas, le maire laissait une assez grande autonomie. Les maires, quant à eux, étaient sensibles aux équipements emblématiques, symboles et témoins de l'importance de la ville.

À partir de 1989, les choses ont été plus difficiles. D'une part, l'argent public a commencé à se raréfier tant au niveau de l'État que des villes. Les investissements des années précédentes généraient des coûts de fonctionnement qui pesaient sur les budgets. L'inflation ayant fortement diminué, les élus limitaient leur recours à l'emprunt et ne voulaient plus augmenter les taux d'imposition locale (taxe d'habitation et taxe foncière) et la concurrence entre les villes les incitaient à limiter également l'évolution de la taxe professionnelle payée par les entreprises. Dans le même temps, la création des filières

de la fonction publique territoriale accroissait peu ou prou les charges de personnel.

LA NOUVELLE DONNE DES SERVICES CULTURELS

C'est à cette période que l'on assiste à la restructuration des administrations des villes. Les services ont été regroupés dans des directions. Le service culturel s'est souvent retrouvé associé au sein d'une même direction avec l'enseignement, le sport, parfois le tourisme, le patrimoine ou la jeunesse. La création du grade d'administrateur et la formation correspondante qui se voulait calquée sur celle de l'ENA a largement contribué à l'apparition d'une technocratie municipale qui s'est de plus en plus arc-boutée sur un respect pointilleux des règles juridiques, un principe systématique de précaution et un contrôle de gestion calqué sur celui des entreprises. Or, si dans l'entreprise l'efficacité du contrôle de gestion se mesure au niveau du compte de résultats par l'augmentation du bénéfice annuel, on comprend bien toute l'aberration qui consiste à vouloir, par les mêmes méthodes, mesurer l'efficacité du service public. Combien d'usines à gaz a-t-on construit dans les années 90 pour un résultat souvent dérisoire, voire même négatif ?

La constitution de directions générales a conduit à une centralisation du pouvoir de décision au niveau du directeur général des services (DGS) et donc du maire. Les critères d'appréciation et de jugement sont devenus de plus en plus ceux de l'administration, c'est-à-dire des critères juridiques, sécuritaires et financiers. On est passé d'une culture du projet à une culture du combien, d'une recherche du sens et du plus à une recherche de l'économie et du moins. Dans cette évolution, les adjoints à la culture ont perdu une grande part de leur capacité de proposition et d'expérimentation. En effet, la part de risque inhérent à tout nouveau projet s'est trouvée réduite et, la plupart du temps, éliminée par les étapes successives des procédures de

décision. Les projets, examinés et adoptés en groupe de suivi culture, passent ensuite en groupe de travail élargi puis enfin en commission des finances où ils sont, la plupart du temps, retoqués, soit pour des raisons financières, soit pour des raisons juridiques.

L'évolution de l'administration et la formation des administrateurs amènent aux postes de responsabilité des agents ayant principalement des formations juridiques ou financières, peu ou pas du tout familiarisés avec la notion de projet culturel et artistique. Les choix de l'administration ne se font donc pas sur la qualité d'un projet ni sur sa propension à répondre à des orientations d'une politique publique, mais sur le budget dans lequel le financement public doit être moindre. À cela il faut aussi ajouter la tendance qui s'est développée dans les administrations à recruter des agents s'inscrivant dans un cadre hiérarchique bien défini, où la créativité, l'inventivité et l'innovation n'ont qu'une place restreinte.

Ces évolutions devenues caricaturales ces dernières années ont été aggravées par le désengagement financier de l'État auprès des collectivités, par la quasi disparition du ministère de la Culture dans son rôle d'incitation, par la fragilisation des adjoints à la culture au sein des exécutifs des villes et parallèlement par la marginalisation et la mise sous tutelle des DAC dans la « haute administration » des villes.

REFAIRE DE LA POLITIQUE

La question essentielle à se poser est de savoir si cette évolution est irrémédiable ? Le pire est toujours possible, mais on ne peut pas se contenter de cette hypothèse. Alors qu'on nous adjure au plus haut niveau de l'État de rompre avec l'esprit de Mai 68, nous sommes convaincus qu'il faut, au niveau des territoires, remettre l'imagination au pouvoir, qu'il faut « refaire de la politique ». Repartir d'orientations politiques définies clairement, travailler sur la cohérence des po-

“Nous sommes convaincus qu’il faut, au niveau des territoires, remettre l’imagination au pouvoir, retrouver du sens à l’action publique, dans sa conception, dans sa mise en œuvre, dans son évaluation.”

litiques territoriales, solliciter des projets artistiques et culturels, retrouver du sens à l’action publique, dans sa conception, dans sa mise en œuvre, dans son évaluation. Pour que les élus aient du temps pour travailler, ne devraient-ils pas exercer un seul mandat ? Ne devraient-ils pas s’astreindre à mieux travailler en équipe au sein d’une même collectivité ? mais aussi entre collectivités de compétences différentes : communes, intercommunalités, départements, régions ? Il serait nécessaire en tout cas de formaliser beaucoup mieux que nous le faisons les orientations, les objectifs, et affirmer les priorités ; conjuguer la réflexion entre l’artistique, le culturel, l’éducatif, le social, le transport, l’économie, l’urbanisme... Les réflexions et les travaux engagés dans le cadre des « Agendas 21 » montrent bien la nécessité du retour à la primauté du politique.

Le recrutement d’un DAC ne doit pas seulement se faire sur la base de diplômes

et de compétences juridico-financières. Il doit avoir été confronté préalablement à l’exercice de sa responsabilité administrative, à la pratique de l’élaboration et de la mise en œuvre de projets culturels et artistiques. Il ne devrait pas se limiter à l’exercice d’une bonne gestion, sa mission essentielle devrait être de faciliter, favoriser, accompagner les porteurs de projet et, humblement, servir la démarche artistique.

Les acteurs culturels et artistiques recevant des financements publics doivent également affiner leurs propositions dans l’élaboration de leurs projets culturels, qu’ils soient artistiques (arts du spectacle, arts visuels) scientifiques (musées, bibliothèques) pédagogiques (écoles de musique de danse et d’art dramatique, écoles d’arts) ou plus largement culturels et sociétaux. Ces projets doivent être de véritables engagements d’actions qui, sur une durée donnée, doivent pouvoir être évalués.

Les éléments, les critères, les indicateurs de ces évaluations doivent être arrêtés conjointement entre la ou les collectivités finançant le projet et l’acteur porteur du projet.

Un très gros travail méthodologique est à engager dans ce domaine : recherche, expérimentation, formation. Il ne peut pas être engagé individuellement dans chaque collectivité, mais ne serait-ce pas là un objectif ambitieux pour un travail collectif des élus territoriaux et de leurs DAC, des villes, des départements, des régions ? Dans cette perspective, le ministère de la Culture aurait bien évidemment à jouer un rôle de régulation, d’harmonisation et de synthèse au niveau national.

Jean-Louis Biard
avec la contribution de
Jean-Louis Bonnin

Les villes et l’administration de la culture

NOTES

1- Friedberg, E., Urfalino, P., *Le Jeu du catalogue*, Paris, La Documentation Française, 1984.



IL N'Y A PAS DE PUBLIC SPÉCIFIQUE

Dossier coordonné par **Marie-Christine Bordeaux**, chercheur, GRESEC / Université Grenoble 3 et **Lisa Pignot**, rédactrice en chef adjointe

« **Publics empêchés** », « **publics spécifiques** », « **publics précaires** », « **publics en difficulté** », les **euphémismes sont nombreux pour qualifier les publics éloignés d'un accès à la culture que ce soit pour des raisons physiques, psychologiques ou sociologiques. Derrière ces appellations existent des dispositifs en faveur de la démocratisation culturelle et de l'élargissement des publics qui requièrent des mesures spécifiques, des adaptations in situ, des collaborations complexes pour être opérants.**

Dire qu'il n'y a pas de public spécifique, c'est d'abord soutenir qu'il n'y a pas un type d'œuvre d'art ou un type d'artiste prédisposé à s'adresser à des publics particuliers, quand bien même ceux qui interviennent à l'hôpital, dans une maison d'arrêt, peuvent éventuellement être amenés à concevoir des propositions en fonction du contexte ou des personnes rencontrées. C'est donc refuser tout rapport d'assignation entre œuvres et publics. C'est aussi défendre, préserver, faciliter la possibilité pour chacun de construire une relation autonome, souveraine, à l'œuvre d'art, quelles que soient les spécificités de sa condition. S'il n'y a pas de public spécifique, il y a, cependant, la nécessité d'actions culturelles spécifiques.

C'est à ces actions culturelles menées hors des espaces culturels convenus qu'a souhaité s'intéresser ce dossier de L'Observatoire et prolonger, grâce à ce nouvel angle de vue, une réflexion constamment présente dans ses travaux autour des questions liant culture et lien social, culture et cohésion sociale, culture et lutte contre l'illettrisme. Il nous a, en effet, paru important à la fois d'apporter un éclairage sur le contexte et les grands axes autour desquels les dispositifs et programme interministériels se sont structurés (culture et hôpital, culture et handicap, culture et politique de la ville, culture et prison), mais aussi de donner la parole aux acteurs culturels qui œuvrent sur ce terrain et soulever, avec eux, un certain nombre de questions que nous reprenons, de manière synthétique, en ouverture de ce dossier.

p.20 :
Lisa Pignot
Introduction

p.23 :
Jacques Bonniel
« Élargir le cercle des connaisseurs »

p.27 :
Benoît Guillemont
Construire une nouvelle page de l'action culturelle

p.31 :
Cécilia de Varine
L'accueil de tous au musée, au risque du changement

p.35 :
Eric Ferron, Marie-Christine Bordeaux
La mission du service éducatif des Musées de Strasbourg

p.38 :
François d'Aubert
La Cité des sciences et de l'industrie et la Mission Culture et Handicap

p.41 :
Alain Goudard, Marie-Christine Bordeaux
Le pôle ressources Culture et Handicap du département de l'Ain

p.44 :
François Courtine, Nathalie Noël
Former pour inscrire l'action culturelle en milieu pénitentiaire

p.48 :
Vincent Lalanne
Les Habitants ont du talent

p.11 :
Nicolas Frize, Julie De Muer
De la résidence à la permanence

p.53 :
François Veyrunes, Pascale Chaumet
Quand la relation au public engage la responsabilité de l'artiste

p.56 :
Jean-Pierre Daniel, Marie-Christine Bordeaux
La pédagogie de la création

p.60 :
Martine Blanc Montmayer
Illettrisme et publics empêchés

p.63 :
Patrick Laupin, Laurent Bonzon
Se re-constituer dans l'écriture ?

L'ART COMME PASSE-MURAILLE

INTRODUCTION AU DOSSIER

Lisa Pignot

Depuis quelques années, des espaces intermédiaires de travail ont été ouverts en maison d'arrêt, au sein de structures sociales, médico-sociales, hospitalières, par les travailleurs sociaux, les artistes ou les associations locales. Ces initiatives tissent de nouveaux rapports entre populations, art et territoires aux niveaux local et national et interrogent, chaque fois, les liens possibles entre art, culture et lien social.

Ce frottement entre les univers, les disciplines et les pratiques a fait naître des questions importantes qui ont autant à voir avec la place de l'art et de l'action artistique dans la société qu'avec la façon dont la société contemporaine gère et pense les situations d'exclusion. Ces initiatives reflètent l'ouverture de l'institution au débat public sur les questions de société pour aller dans le sens d'une démocratie libérée du clivage exclus/non exclus. Elles posent, également, les soubassements d'une rencontre pour sortir le secteur culturel de son « auto-centration » et le faire entrer dans un véritable dialogue avec d'autres mondes sociaux et d'autres réalités institutionnelles ainsi que le rappellent Jacques Bonniel et Benoît Guillemont dans leurs contributions à ce dossier.

QUELS DISPOSITIFS POUR QUELLE SPÉCIFICITÉ ?

Qu'il s'agisse de la prison ou de l'hôpital, le lieu même suscite d'innombrables questions : comment les activités artistiques s'intègrent-elles dans ces institutions ? Comment s'opère et agit la rencontre entre les milieux médical, social, pénitentiaire et le milieu artistique ? Cela engendre-t-il des difficultés particulières ?

Les nombreux débats et rencontres organisés récemment autour de ces questions butent en effet très souvent sur les conditions sociales particulières qui doivent être réunies pour que l'outil

« artistique » trouve pleinement sa place dans un cadre qui ne lui est pas spécifiquement dédié, mais aussi pour que les conditions proposées puissent produire quelque chose de satisfaisant pour l'artiste comme pour le public. Comment faire pour que les artistes ne soient pas isolés, parachutés dans un endroit où il faut à la fois proposer mais ne pas rester ?

La position de l'artiste dans ce contexte n'est ni évidente ni facile et s'inscrit dans un faisceau de contradictions entre le dedans et le dehors¹, entre l'artistique et la réalité sociale, entre le possible et l'indépassable. Il ne s'agit pas seulement de la « justification » que doivent fréquemment fournir les artistes qui animent un atelier à la question « qu'est-ce que vous êtes venus faire ici ? », il s'agit aussi des forces capables d'exercer une contrainte pour que l'institution – régie par des règles et des normes – intègre ces pratiques artistiques dans le temps social qui est le sien. Cela requiert du temps, à la fois pour élaborer les projets avec le personnel mais aussi pour que cette action soit assimilée. Cela requiert aussi un partage des rôles efficace et clair entre, d'un côté, l'institution, chargée d'organiser la prise en charge et le soutien aux personnes pour ce qui a trait aux aspects thérapeutiques – quand ils existent –, administratifs et sociaux ; et, de l'autre, l'équipe chargée d'initier une activité artistique. Ce partage des rôles et cette démarche collaborative sont une composante importante du dispositif et ils sont d'autant mieux vécus en

interne s'ils sont accompagnés, voire préparés dans le cadre d'une formation du personnel travaillant à l'intérieur de l'institution (ce que rappellent François Courtine et Nathalie Noël dans ce dossier à propos de l'ENAP d'Agen qui œuvre à la formation et à la sensibilisation du personnel en milieu pénitentiaire à l'action culturelle). Car il ne s'agit pas seulement de convaincre ou de rallier toute une équipe autour des bénéfiques et des enjeux portés par ces activités culturelles et artistiques, il s'agit aussi de gérer cette transformation mutuelle (comment le personnel soignant intègre-t-il cette pratique ? qu'en retire-t-il dans sa relation au patient ? comment l'art côtoie-t-il le soin ?). Il s'agit aussi de repenser une pratique professionnelle à partir de ce qui a été bousculé ainsi que l'exprime Cecilia de Varine à propos du travail de médiation dans les musées. Il s'agit, enfin, d'inscrire ces pratiques dans un espace désengagé de toute obligation pour qu'elles ne soient pas vécues par les personnes comme intrusives ou absurdes comme l'illustre cette anecdote que rapportait F. Veyrunes, à l'occasion d'un colloque², à propos du personnel soignant dans un hôpital qui passait de chambre en chambre, en proposant, sans autre détour, un « Vous voulez de la danse ? » aux personnes hospitalisées.

La temporalité du projet, à savoir sa durée et sa finalité dans le temps, est également une composante non négligeable pour mener à bien sa réalisation. Ce que démontre, par exemple, le projet de

Nicolas Frize qui a travaillé et « misé » sur une autre utilisation du temps carcéral et sur l'insertion du détenu dans une activité sociale avec la création du Studio du Temps. Comme N. Frize le rappelle ici, les possibilités pour que des lieux s'installent à l'intérieur des prisons, plutôt que des interventions fragmentées dans le temps, réclament la mise en place d'une politique active de résidence qui vise la permanence, de même qu'elles nécessitent de penser la prison autrement que dans sa seule fonction de répression ou de surveillance.

QUELS ENJEUX ? QUELLES FINALITÉS ?

Si la légitimité des institutions telles que l'hôpital ou la prison à s'occuper de culture ou d'art ne va pas encore de soi, on constate par ailleurs qu'une certaine défiance perdure quant à la nature des activités entreprises : comment les qualifier ? s'agit-il d'art ou de thérapie ? quelle est leur spécificité par rapport aux démarches éducatives ou d'insertion ? Les pratiques sont en effet plurielles et les équipes artistiques qui interviennent sur le « terrain de la difficulté » forment « un

ces de reconstruction pour l'individu. L'art n'a pas forcément vocation à soigner ou à réparer. Il produit avant toute chose du lien, du liant. Ce que les sociologues et anthropologues analysent en termes de pratique « socialisante » et « constructive » qui permet à l'individu, tel qu'a pu notamment l'étudier Michel Andrieu à propos des pratiques musicales en milieu carcéral, de reprendre une place au sein d'un groupe et de travailler à replacer l'individu incarcéré dans une trajectoire personnelle⁴, qu'il s'agisse d'une « re-socialisation » par le travail, la formation professionnelle, l'éducation ou le sport. Il y a, dans l'écriture, le théâtre, la musique, des vecteurs re-créateurs des personnes et d'un nouveau statut social⁵.

Les actions socio-éducatives constituent une branche récente de la politique de réinsertion, assurées par le Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation (SPIP). Elles ont été mises en place dans le double objectif de développer les connaissances des détenus⁶ et de les replacer dans une dynamique de construction personnelle. À cela contribue largement le travail entrepris par les bibliothèques publiques et les associations de lutte contre l'illettrisme.

Chaque établissement pénitentiaire poursuit donc sa propre politique en matière de réinsertion, en lien avec le SPIP. Mais le terme même de « ré-insertion » pose problème car il renvoie à une réalité qui n'a pas la même résonance pour tous les individus, ni les mêmes assises quand on considère, par exemple, que nombre de prisonniers étaient socialement désaffiliés avant leur entrée en prison. La question des « effets » produits et de leur évaluation reste donc épineuse et délicate. Les ateliers de pratique artistique favorisent-ils réellement un retour réussi des anciens détenus dans la société civile ? Aident-ils les malades dans leur isolement ? Pourtant, ces « questions éthiques » sont sans cesse au cœur du travail des artistes qui s'engagent dans ce processus, tel qu'en témoigne François Veyrunes dans son article.

“La position de l'artiste dans ce contexte n'est ni évidente ni facile et s'inscrit dans un faisceau de contradictions entre le dedans et le dehors, entre l'artistique et la réalité sociale, entre le possible et l'indépassable.”

La question de la pérennité des dispositifs ou des actions entreprises peut également être envisagée à travers les exemples féconds d'institutions qui ont intégré, durablement, les projets culturels et artistiques menés en donnant naissance à un lieu culturel intra-muros (citons, par exemple, la F.e.r.m.e. du Vinatier, le Centre d'art contemporain 3 bis f ou l'Institut psychiatrique Marcel Rivière), ou bien les institutions qui se sont dotées d'un service dédié à la médiation culturelle ainsi qu'en témoigne Eric Ferron à propos des Musées de Strasbourg, ou encore celles, comme la Cité des Sciences et de l'Industrie, qui ont un rôle pilote dans la réflexion sur l'accès des handicapés aux établissements culturels.

archipel complexe, traversé de multiples enjeux, étayé sur de multiples légitimités, engagé dans diverses postures » tel que les définit Jean-Pierre Chrétien-Goni⁷.

À cet égard, Jacques Bonniel rappelle que l'institution culturelle oscille entre une position franche d'encouragement, des soutiens plus mitigés et le rejet pur et simple selon la légitimité consentie ou non à ce type de pratiques : « ce n'est pas de l'art », « nous ne sommes pas des assistantes sociales », etc. Les acteurs culturels eux-mêmes revendiquent constamment le fait de ne pas être assimilés à la pratique de l'art-thérapie, même si les supports peuvent se recouper, même si les effets psychologiques, sociaux et humains insufflés par une pratique artistique peuvent être sour-

QUELLE PLACE DANS LE PAYSAGE CULTUREL ?

Les intervenants et les artistes qui animent des ateliers sont, *in fine*, confrontés à la préoccupation de savoir comment aller au bout de cette rencontre. Ce que certains, comme Jean-Pierre Chrétien-Goni, décrivent comme une « clause de non-abandon » afin, qu'une fois le spectacle terminé, le projet achevé, quelque chose se poursuive et aille au-delà (un accompagnement vers des professionnalisations ou des formations dans le

domaine du spectacle), mais aussi pour que le dispositif « ricoche ».

Au-delà des « effets », demeure la question du devenir : que reste-t-il quand les portes sont fermées et que les intervenants sont partis ? Que devient le travail produit dans le cadre des ateliers ? Peut-il trouver sa place dans les conditions habituelles de la représentation ? Comment faire pour que les esthétiques circulent et ne restent pas confinées aux seuls réfectoires et arrière-salles des institutions ?

Autant de questions que ce dossier ne peut, à lui seul, embrasser et qui, néanmoins, restent au cœur du travail de passe-muraille accompli par ceux qui œuvrent, au quotidien, au décloisonnement des œuvres, des milieux et des pratiques.

Lisa Pignot

Rédactrice en chef adjointe

PUBLICATIONS ET TRAVAUX RÉCENTS

Les Hors-champs de l'art. Psychiatrie, prisons, quelles actions artistiques ?

Le cycle de rencontre « l'art en difficulté », initié par Cassandre/Horschamp en décembre 2004 pour explorer l'intervention artistique dans les lieux de l'enfermement et de la relégation sociale ou culturelle, s'est poursuivi en 2005, avec une rencontre « Autour de Ferdinand Deligny », et en 2006 sur le thème « Derrière les barreaux » où, pendant deux jours, débats et projections ont été consacrés à l'intervention artistique en milieu carcéral. Cassandre/Horschamp propose de retrouver, grâce à cette publication, les débats et échanges de ceux qui ont participé à ces rencontres.

SITE : www.horschamp.org

Les bibliothèques des établissements pénitentiaires,

rapport de Claudine Lieber (IGB) et Dominique Chavigny (IGAAC) au Ministère de la Culture et de la Communication, mai 2005.

Disponible en ligne :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/justice.htm>

Action culturelle en milieu hospitalier, maison de retraite et établissement spécialisé

L'ADDM Vaucluse vient de publier les actes du forum sur l'action culturelle en milieu hospitalier, maison de retraite et établissement spécialisé, qui s'est déroulé le 2 juin 2006 à l'hôpital Henri Duffaut à Avignon.

Cette rencontre avait pour objectifs de sensibiliser le personnel soignant, les élus et l'ensemble des professionnels concernés et de permettre une meilleure connaissance des collaborations et des projets artistiques

développés au sein des établissements de soin. Témoignages et échanges de cette journée, présentation des projets et index des contacts des institutions et des compagnies œuvrant en milieu hospitalier, maison de retraite et établissement spécialisé sont au menu de cette nouvelle publication disponible auprès de l'ADDM Vaucluse.

SITE : www.addm84.fr

La Culture en prison

Vingt ans après le colloque de Reims sur la question des enjeux de la culture en prison, où en est-on de l'action culturelle en milieu pénitentiaire ? Pour mener à bien cette réflexion, les Actes des rencontres nationales des 25 et 26 avril 2005 à la Comédie de Valence (Drôme) reprennent en intégralité les échanges tenus lors des assemblées plénières et des ateliers.

Coédition Fédération interrégionale du livre et de la lecture, ministère de la Culture et de la Communication, ministère de la Justice.

SITE : www.fill.fr

Pratiques artistiques et handicap

Actes des rencontres organisées par la DRAC Alsace le 7 octobre 2004, disponibles en ligne sur le site de la Drac.

SITE : www.alsace.culture.gouv.fr

Hôpital, architecture, art contemporain

Actes du colloque organisé le 19 juin 2006 par le CHU de Lille. Ce colloque avait pour objectif de sensibiliser l'ensemble des partenaires hospitaliers et culturels aux enjeux de la création contemporaine à l'hôpital.

SITE : <http://web.reseau-chu.org/articleview.do?id=1000&mode=2>

L'art comme passe-muraille

NOTES

1- Expression que nous empruntons au texte de Nicolas Frize intitulé « Ne pas sortir, ne pas entrer » consultable sur le site internet <http://www.nicolasfrize.com/>

2- Journée d'étude « Culture et Lien social » organisée par le Conseil général de l'Isère avec l'appui de l'Observatoire des politiques culturelles, 8 juin 2006 à Grenoble.

3- Jean-Pierre Chrétien Goni, metteur en scène et maître de conférences au Conservatoire national des arts et métiers, « Artistes in extremis » in *Les hors-champs de l'art. Psychiatrie, prisons, quelles actions artistiques ?*, Cassandre/Horschamp, mars 2007, pp. 183.

4- Michel Andrieu, De la musique derrière les barreaux, L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, 2005, 207 p.

5- Daniel Terolle, in *Les hors-champs de l'art. Psychiatrie, prisons, quelles actions artistiques ?*, Cassandre/Horschamp, mars 2007.

6- Rappelons, à ce titre, qu'une convention, signée en 1995 par les ministères de la Justice et de l'Éducation nationale a permis de créer des unités pédagogiques régionales (UPR) dispensant l'ensemble des formations initiales et préparant aux diplômes de l'Éducation nationale.

« ÉLARGIR LE CERCLE DES CONNAISSEURS »

Jacques Bonniel

Pour autant que toute politique publique de la culture se donne comme objectif de souscrire à cette recommandation énoncée par B. Brecht, la question reste posée des formes que peut ou doit prendre cet élargissement autant que de la nature du propos artistique tenu : peut-on continuer à diffuser les mêmes formes de création à des publics mal outillés pour en apprécier la richesse ? Suffit-il d'attendre ou d'espérer un accroissement de moyens pour voir la question résolue ? Comment tenir ensemble les exigences souvent contradictoires de l'« exigence artistique » et de l'atteinte du plus grand nombre ?

Au moment où de nombreuses voix s'élèvent pour s'interroger sur un « malaise dans la culture », « un système fatigué », « les dérèglements de l'exception culturelle », il est probablement opportun de revisiter quelques-unes des orientations fondamentales et des dispositifs mis en œuvre pour travailler sur la question des publics.

Les dispositifs construits en référence à des territoires et/ou des populations éloignés des lieux et des équipes artistiques l'ont été dans un contexte de transformation profonde tant des réalités économiques et sociales que des fonctionnements proprement culturels. Pointons quelques-unes de ces transformations (qui pour l'essentiel commencent au milieu des années 1970) pour mieux comprendre le sens pris par ces dispositifs :

– territorialisation des pratiques et des politiques dans des temps de globalisation/mondialisation, dont l'évolution du rôle de l'État-Providence en État-animateur et la décentralisation ne sont que des éléments parmi d'autres. Il en résulte donc une forte tension entre proximité et universalisme dans l'ensemble des représentations et des pratiques des uns et des autres.

– perte des repères identitaires de classe, des représentations afférentes ; plus généralement, c'est le temps de la réorga-

nisation des processus de socialisation et de la montée des processus d'individuation (notamment l'effritement du rôle des corps intermédiaires)

– forte mobilité résidentielle induisant une nouvelle cartographie de la morphologie sociale liée au desserrement urbain, à la « renaissance rurale » (B. Kayser¹)

– montée des phénomènes de grande pauvreté et d'exclusion (le terme apparaît dans l'agenda politique en 1974 avec l'ouvrage *Les exclus* de René Lenoir, Secrétaire d'État à l'action sociale)

– ethnicisation des couches populaires et de leurs quartiers d'habitat.

Dans le même temps, qui est celui du déploiement de l'action culturelle telle qu'elle a, en grande partie, été pensée au début des années 1960, on ne peut que constater un décalage fort avec la façon dont les paradigmes de la culture, comme ceux de l'action culturelle, sont construits et leur traduction en termes de logique d'action.

DE LA DÉMOCRATISATION À LA DÉMOCRATIE CULTURELLE UN BRICOLAGE CONCEPTUEL ET INSTITUTIONNEL

Pour le dire vite, les politiques culturelles continuent à être envisagées sur le mo-

dèle universaliste et républicain que les Lumières ont produit pour contribuer à l'émancipation du peuple – ce que l'on a coutume de désigner par la notion de démocratisation culturelle « favoriser l'accès du plus grand nombre de Français aux œuvres capitales de l'humanité... » – au moment même où ce modèle est mis à mal par les évolutions sociales et politiques et contrarié par l'irruption, sur la scène française, d'un modèle empruntant nombre de ses traits à ce que Tocqueville avait pu identifier dans un modèle démocratique de représentation politique (où c'est l'appartenance à un corps, à un groupe qui est constitutive des droits civiques).

Même si la thématique de la démocratie culturelle, faisant droit à la revendication de légitimité des cultures singulières, a fleuri à partir des années 1980, ce que Pierre Bourdieu appelait l'*hysteresis* de l'habitus culturel, c'est-à-dire la permanence et la survivance de dispositions inadaptées en raison des changements intervenus depuis leur genèse, a joué à fond : les acteurs culturels (mais aussi les décideurs) n'ont pas fondamentalement remis en cause les choix artistiques et culturels et les modes de mise en public établis alors même que la composition sociologique de la population pouvait laisser espérer une mise à jour de ces orientations et

“Il a fallu une bonne dose de volon- tariat politique pour faire droit (de droit) aux revendications de développement d’actions artistiques culturelles centrées sur des populations et des territoires éloignés de la culture”

de ces fonctionnements. En termes plus simples, on dira que le système d’action culturelle a continué avec des moyens renforcés, tant du point de vue de l’État que de celui des collectivités territoriales, à faire ce qu’il avait été accoutumé à faire : produire et diffuser la création à un public indifférencié, mais de fait préformé et conforme au type idéal du « bon public ».

Dès lors, il a fallu une bonne dose de volontarisme politique pour faire droit (de droit) aux revendications de présence et de développement d’actions artistiques et culturelles centrées sur des populations et des territoires éloignés de la culture, comme on l’écrit habituellement. Cela n’a pu se faire que segment après segment, morceau après morceau du territoire ou du corps social tant il était (il est ?) difficile de procéder rapidement à une inversion des finalités de l’action culturelle comme de ses modes opératoires : les « banlieues » et le rural, les handicapés et les personnes âgées, les malades

et les prisonniers sont autant de chantiers à investir. Deux conséquences aux effets opposés : d’une part la nécessité pour le secteur culturel de sortir de son auto-centration et d’entrer (plus exactement de revenir) en dialogue avec d’autres mondes sociaux, d’autres réalités institutionnelles, d’autres pratiques professionnelles, des usagers non définis par leur seule adhésion à la foi culturelle ; d’autre part, à l’intérieur du secteur culturel, une tendance à la marginalisation repérable dans les budgets, dans les organigrammes des équipes artistiques comme des structures d’encadrement... Fort heureusement, on peut repérer ici ou là dans des collectivités de taille très variable comme dans des institutions culturelles elles-mêmes très diverses des contre-exemples nombreux et prometteurs qui manifestent une prise de conscience de ce que les temps ont changé.

Certes, des esprits chagrins pourraient faire remarquer qu’une addition de politiques spécifiques ne constitue pas le

renouvellement tant attendu des paradigmes et des politiques et qu’elle n’est pas sans évoquer paradoxalement la segmentation des marchés chère au marketing culturel des années 1980. Inversement, d’autres esprits, plus optimistes, feraient remarquer que, devant la difficulté à réformer, la construction de ces programmes participe de ce nécessaire bricolage institutionnel et politique permettant de tester la pertinence de ces orientations et la performance des outils élaborés dans ce contexte. On pourrait alors estimer que les pouvoirs publics (État et collectivités) jaugeant à moindres frais la possibilité de réactiver le développement culturel. On se souvient qu’au début des années 1970, le ministre Duhamel avait promu cette idéologie du développement culturel comme une (illusoire ?) tentative d’articuler ces deux orientations supposées antithétiques que sont la démocratisation culturelle et la démocratie culturelle. C’est peut-être au prix de ce bricolage institutionnel que

Antarisme de cité) le présence et artistiques et ions de la culture.”

se réalisera la promesse républicaine de l'émancipation culturelle et sociale.

RENOUVELER L'ACTION CULTURELLE, UN DÉFI DE NATURE SOCIOLOGIQUE

Dans le secteur culturel comme dans d'autres domaines, la représentation commune tend à privilégier une vision uniforme, pour ne pas dire homogène des acteurs, les différences étant alors à mettre au compte soit de la variété des disciplines artistiques ou des champs d'intervention culturelle, soit des effets de taille des équipes et des équipements. De fait le lancement des dispositifs ou des programmes tels que ceux évoqués dans ce dossier va faire apparaître d'autres lignes de clivage que le seul domaine ou la seule taille : de « grosses » institutions ou de grands équipements comme des Opéras, des Scènes Nationales, des Musées vont jouer le jeu, comme on dit, de ces opérations.

Ce que l'on a coutume d'appeler l'institution culturelle va osciller, dans sa réaction à l'émergence de ces programmes et des acteurs qu'ils ont suscité, entre des positions marquées par un légitimisme fort et donc un rejet net (« ce n'est pas de l'art », « on instrumentalise la culture », « nous ne sommes pas des assistantes sociales », etc.), des positions plus prudentes (faisant leur part opportuniste aux dernières incitations ou recommandations des décideurs publics – État et/ou collectivités –) jusqu'à des adhésions plus franches liées parfois à l'indécision quant aux paradigmes devant avoir désormais cours en matière d'art et de culture. Ainsi la Charte de coopération culturelle de Lyon, dont Benoît Guillemont signale l'intérêt dans son article, a vu la vingtaine d'institutions culturelles signataires s'investir de façon contrastée, si l'on veut rester dans l'euphémisme. Il faut dire que la division du travail culturel, qui s'est instaurée dans les années 1960 au temps de l'« invention de la politique culturelle », entre l'action culturelle portée par les acteurs de l'institution, d'autant plus jalouse de ses prérogatives qu'elle vivait ses temps de fondation, et l'animation socioculturelle mise en œuvre par les mouvements d'éducation populaire, ne facilitait en rien un positionnement pacifié de ces nouveaux dispositifs dont on craignait qu'ils ne soient que la résurgence d'une histoire de l'action culturelle que l'on croyait (voire que l'on espérait !) révolue.

Ces dynamiques d'action culturelle renouvelées par ces « programmes spécifiques » vont produire une gamme assez large d'effets dont l'importance, tant en termes d'ampleur que de transformation des logiques à l'œuvre, n'a pas été encore correctement mesurée. Ces effets portent aussi bien sur la caractérisation de l'offre, la légitimité des démarches, la conception même de la culture, voire le sens des processus artistiques.

Sur le premier point, de nouveaux acteurs ont pu émerger à la faveur de la mise en œuvre de ces programmes, souvent ex-

périmentaux. Si certaines équipes ont su profiter de ce qu'ailleurs on appelle un effet d'aubaine – on pense ici, par exemple, à des compagnies de théâtre dans une période marquée par la saturation d'un marché stagnant –, c'est bien par choix délibéré et par adhésion que d'autres se sont risqués à ces aventures. Autre caractéristique de ces nouveaux acteurs, le caractère souvent multidisciplinaire de leur approche participant aussi à cette occasion au renouvellement des langages artistiques constatable ailleurs sur la scène la plus légitime de la culture considérée parfois comme « officielle », comme si le métissage artistique était le corollaire de formes de métissage social.

S'agissant de la légitimité artistique, trois phénomènes de nature radicalement différentes vont cumuler leurs effets pour bousculer plus ou moins les légitimités établies :

– dans le contexte de ce que l'on a désigné par le « tout culturel », l'admission par la puissance instituante de l'État de nouveaux langages, de nouvelles disciplines (photo, mode, bande dessinée...) au rang de pratiques légitimes va amplifier la porosité des frontières artistiques et va faire avaliser en termes de relativisme culturel tout ce que les mouvements d'éducation populaire s'étaient épuisés à faire (re)connaître.

– Dès la fin des années 1980, les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français, dont les résultats maladroitement rejetés par les acteurs culturels établissaient ce que l'on a pu appeler la fin de la démocratisation culturelle, ont instillé le doute sur la prétention de certains artistes à l'auto-définition des légitimités artistiques et remis au goût du jour les interrogations sur le sens et les enjeux des démarches.

– Ce mouvement de remise en cause des hiérarchies va, de plus, bénéficier de l'appui de travaux de recherche de philosophes, notamment anglosaxons tels que Arthur Danto, Richard Shusterman, défendant une approche pragmatique de l'œuvre d'art et revendiquant la nécessité d'une relégitimation des cultures populaires.

En effet, dans le temps même où l'extension du domaine de la culture va élargir la gamme des expressions artistiques légitimes, la résurgence du thème des cultures populaires, des « cultures au pluriel » chères à Michel de Certeau va déplacer le curseur des centres d'intérêt ; plus exactement les anciennes cultures populaires qui avaient constitué le socle des préoccupations des mouvements d'éducation populaires étaient liées à un état dépassé de la morphologie sociale, celui où les cultures paysannes et ouvrières reflétaient à la fois la diversité des paysanneries au temps de la dépay-sannisation et celle des classes ouvrières générées par la révolution industrielle.

Désormais, ces classes populaires, marquées dans leurs expressions symboliques par un rapport de transformation de la matière et de la nature, ce dont témoignent jusqu'à saturation les très nombreux musées paysans, écomusées, musées de société ou d'arts et traditions populaires, se voyaient bousculées par les profondes transformations structurelles des Trente Glorieuses au point même que la notion de classe avec ce qu'elle suppose de représentation et de conscience de soi devenait problématique : les couches populaires seront caractérisées par une atomisation et une exclusion toujours plus marquées, génératrices de nouvelles formes symboliques.

Le rapport distancié au travail de production central (les « petits boulots »

d'insertion ou de services à la personne), la revendication de traits identitaires plus ou moins « ethniques », l'exclusion du jeu social, le confinement ou le cantonnement dans des quartiers de « relégation », le travail autour des jeux de langage, principale ressource symbolique de ces « exclus », tous ces éléments vont se catalyser dans de nouvelles expressions culturelles, bien improprement appelées, faute de mieux, « nouvelles cultures urbaines ».

C'est donc un autre substrat social que celui sur lequel s'était construite l'action culturelle « classique » qui va constituer la source et la ressource d'initiatives, d'expériences auxquelles les dispositifs vont fournir un cadre d'élaboration et de mise en œuvre. Pour le dire autrement, en l'occurrence, il y a eu en quelque sorte synchronie entre la genèse de nouvelles forces symboliques, l'émergence de nouveaux acteurs et l'édiction de nouvelles politiques.

Ces programmes (« Culture et politique de la ville », « culture et insertion ») eux-mêmes « périphérisés » dans l'agenda des politiques publiques vont permettre à ces expressions culturelles populaires de s'installer dans le paysage, de se déployer, de gagner en visibilité d'autant plus que, fréquemment, elles vont converger avec les initiatives d'acteurs culturels eux-mêmes marginalisés dans le jeu culturel ordinaire. Si l'on fait une analogie avec ce que Philippe Ariès, Michel Foucault ou encore Robert Cas-

tel nous disent de l'invention de l'école ou des politiques sociales comme façon d'expérimenter de nouveaux processus de socialisation dans le traitement des problèmes des pauvres, on se dit qu'une fois encore, ici sur le terrain de l'expression symbolique et de la genèse de formes culturelles, le traitement de la question sociale, comme on disait au XIX^e siècle, constitue un formidable champ d'expérimentation.

Depuis une dizaine d'années que l'on parle d'une nécessaire « refondation des politiques culturelles », on a assez peu avancé sur les orientations que cette refondation impliquerait faute de dégager un consensus politique large sur la place que doivent tenir l'art et la culture dans le jeu social : c'est le mérite initiateur de ces programmes spécifiques de tracer des pistes, d'ouvrir le champ des possibles. Le large écho rencontré par ces expériences, tant du côté d'acteurs culturels que parmi les acteurs sociaux, montre que les attentes en matière de redéfinition des priorités sont fortes et que la contribution de ces programmes (et de ce qu'ils ont produit) à ce renouvellement n'est pas anecdotique.

Jacques Bonniel

Maître de conférences, Faculté d'Anthropologie et de Sociologie. Directeur du Master « Développement culturel et direction de projet » Université Lyon II

« Élargir le cercle des connaisseurs »

NOTES

1- Bernard Kayser, *La renaissance rurale. Sociologie des campagnes du monde occidental*, 1990, A. Colin

CONSTRUIRE UNE NOUVELLE PAGE DE L'ACTION CULTURELLE

Benoît Guillemont

L'art – ces mille et une manières d'imaginer le monde et de le transformer – et la culture – ces mille et une manières de vivre ensemble autour d'un projet commun – sont au cœur de notre vie individuelle et collective. Utopie des possibles, partage d'un quotidien. Explorer les univers artistiques et culturels est sans doute le plus beau des voyages que l'être humain puisse faire, car il lui permet de s'interroger sur lui-même et sur sa destinée, sur son identité et sa place dans le monde contemporain. Trouver sens à son existence dans la confrontation aux œuvres de l'esprit, avancer collectivement dans le respect des différences : tels sont bien les enjeux de l'action culturelle qu'il nous faut porter au plus loin, convaincus que nous sommes, qu'en eux, sont les clés de notre devenir.

Parce que demain se construit autour de projets et de politiques, il est essentiel de bâtir, autour de l'action culturelle, des stratégies fortes et cohérentes. D'autant que, sans politique culturelle publique volontariste, la porte est grande ouverte à la marchandisation de la culture et l'industrie des loisirs, à la consommation et à la distraction, alors que nos ambitions vont vers l'émancipation par la connaissance, le sensible et l'esprit critique. À la crainte d'un nivellement des esprits lié à la médiatisation universelle des images et à la mondialisation de la vie culturelle, s'oppose la

“Les pouvoirs publics jouent un rôle incitateur essentiel, en rappelant les missions de service public des institutions culturelles, en développant des programmes interministériels cohérents, en facilitant le dialogue de réseaux d'acteurs, en finançant des projets spécifiques et fédérateurs.”

mise en place de politiques culturelles souhaitant accompagner le plus grand nombre dans la découverte des savoirs et des univers sensibles. L'idéal étant de tendre vers la formation d'un esprit critique et éclairé, garant de la liberté de chacun et de la construction d'une société ouverte sur le monde et respectueuse des différences.

Aujourd'hui, le développement des programmes d'action culturelle est non seulement lié aux missions des institutions culturelles et aux initiatives des structures artistiques professionnelles, mais aussi au partage des enjeux avec des champs extérieurs au champ culturel. Les pouvoirs publics jouent un rôle incitateur essentiel, en rappelant les missions de service public des institutions culturelles, en développant des programmes interministériels cohérents, en facilitant le dialogue de réseaux d'acteurs, en finançant des projets spécifiques et fédérateurs.

Les institutions culturelles sont au cœur des dispositifs de création artistique et de diffusion culturelle, et leurs missions doivent être confortées tant dans leurs aspects qualitatifs que quantitatifs, en

soutenant, dans les meilleures conditions, la création contemporaine, et en s'adressant aux publics les plus larges. Le réseau de ces institutions est dense et performant et leur service des publics est souvent dynamique. Elles mobilisent l'essentiel des budgets publics de la culture, et elles ont donc une forte responsabilité envers ceux qui ne viennent pas spontanément à elles. Les politiques culturelles peuvent conforter leur action et leur rappeler, sans les contraindre, leurs missions de service public, au travers notamment des conventions et des chartes d'objectifs qui les lient à leurs tutelles. En 2004, la Ville de Lyon a initié et signé avec l'État et la Région Rhône-Alpes une charte de coopération culturelle qui incite les institutions culturelles lyonnaises, également signataires, à développer des programmes d'action vers les publics et les territoires les plus éloignés de l'offre culturelle. Pour suivre l'évolution des engagements des institutions en ce domaine, la Ville de Lyon a mis en place une mission de coopération culturelle qui apporte ses compétences et sa connaissance des réseaux aux structures culturelles souhaitant développer des programmes d'action. C'est là, me semble-t-il, un

“Il ne s’agit plus de compatir à une situation de détresse, mais bien de resituer un système dans un ensemble cohérent, entre le droit à la culture pour tous et la volonté de réinsertion qui est la seule voie possible.”

dialogue sain entre partenaires qui souhaitent aller plus loin dans l’ouverture à de nouveaux publics et l’irrigation de territoires prioritaires.

LES POLITIQUES INTERMINISTÉRIELLES : ACQUIS ET DEVENIR

Le milieu culturel ne peut pas être le seul à se mobiliser pour favoriser la maîtrise du lien essentiel entre individu et environnement sociétal, qui permet à chacun de trouver des repères pour se construire, s’ouvrir et mieux vivre avec les autres. C’est pourquoi les politiques d’action culturelle doivent pouvoir dialoguer avec les champs du social, de l’économie ou de l’aménagement du territoire qui constituent les socles du vivre ensemble. Les politiques interministérielles apparaissent alors comme la clé de voûte de dispositifs visant à construire une société dynamique et solidaire. *Culture et politique de la ville, culture et milieu rural, culture et santé, culture et hôpital, culture et handicap, culture et milieu pénitentiaire, culture et insertion, culture et éducation po-*

pulaire, sont autant de politiques interministérielles qu’il faut prendre le temps de construire et de développer. Des conventions et des programmes d’action se sont élaborés au cours des ans entre ministères et sur le terrain entre partenaires différents. Mais il reste beaucoup à faire.

La question du développement des territoires, et en premier lieu les plus fragiles, est indissociable de la capacité de ces territoires à proposer dans la proximité une offre culturelle de qualité, à mettre en valeur leurs propres ressources, à être tout à la fois source d’attractivité et d’ouverture. Les programmes importants menés autour du développement social urbain ne peuvent plus sous-estimer ces approches, et il faut sans cesse rappeler leur importance. Il faut remonter à juin 2000 pour lire une circulaire *culture et politique de la ville* signée par le ministère de la Culture et de la Communication et le ministère de la Ville. Cette circulaire précise les principes d’intervention et la mise en œuvre du volet culturel des Contrats de ville. Les Contrats urbains de cohésion sociale pour les quartiers prioritari-

res, qui leur font suite, n’abordent que très peu la dimension culturelle, mais dans les territoires, les collectivités territoriales ont bien compris qu’elle était au cœur de ce mieux vivre ensemble.

Certains programmes interministériels ouvrent de nouvelles voies structurantes. Le programme *culture et hôpital* qui permet aux acteurs culturels et hospitaliers de travailler ensemble, a été initié en 1999 par une convention cosignée par le ministère de la Culture et de la Communication et le ministère de la Santé. Cette convention nationale a donné lieu à des conventions régionales signées initialement par les Directions régionales des affaires culturelles et les Agences régionales d’hospitalisation (ARH). En Rhône-Alpes une nouvelle convention a été signée le 16 mai 2006 pour les années 2006-2007-2008, avec un nouveau partenaire : la Région. Dynamiser une approche culturelle de la question du soin et placer l’hôpital et le patient dans une attitude d’ouverture sur son environnement sont au cœur du programme *culture et hôpital*. Ce dispositif est basé sur un appel à

projets annuel auprès de tous les hôpitaux rhônalpins (partenariat dans la durée avec une structure culturelle, intégration du projet culturel au projet de l'hôpital, ouverture territoriale), sur des conventions tri annuelles avec les hôpitaux les plus fortement engagés, sur la constitution de conseils locaux culture et hôpital dans les bassins de santé. L'enjeu culturel pour l'hôpital de demain est apparu si important que l'Agence régionale de l'hospitalisation a inscrit un volet culturel dans le nouveau Schéma régional d'organisation sanitaire pour la période 2006-2013.

Le programme *culture et handicap* se structure à partir de trois grands axes : l'accessibilité, l'offre culturelle, les pratiques artistiques. Le ministère de la Culture et de la Communication vient de publier un guide pratique de l'accessibilité – culture et handicap – destiné aux professionnels du secteur culturel pour mieux accueillir les personnes handicapées. Ce guide a été élaboré dans le cadre de la commission nationale *culture et handicap* et est accessible en ligne¹ (Si l'accessibilité physique fait de plus en plus l'objet d'une attention particulière de la part des institutions culturelles, il reste encore beaucoup à faire sur une offre culturelle adaptée. Par ailleurs, une réflexion de fond s'engage sur les rapports entre création et handicap, facilitant l'exploration d'univers sensibles traversés par les personnes en situation de handicap. En décembre 2005, dans le cadre des Entretiens Jacques Cartier, un colloque international intitulé *culture, création, handicap*, à l'Opéra national de Lyon, a permis d'échanger autour de nombreuses propositions artistiques, et de débattre sur ce sujet avec des structures culturelles venues de nombreux pays. Des rencontres artistiques sont organisées régulièrement (en novembre 2006 par exemple, le Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape a investi le champ *danse et handicap* avec la manifestation *Dans ces corps*) et des pôles ressources se créent dans de nombreuses régions, comme celui de Résonance contemporaine dans le département de l'Ain, rayonnant en France et à l'étranger.

Les principes de l'action culturelle en milieu pénitentiaire sont définis par deux protocoles

d'accord cosignés par le ministère de la Culture et de la Communication et le ministère de la Justice en 1986 et 1990. En avril 2005, à la Comédie de Valence, une rencontre nationale *Culture et prison : où en est-on ?* permettait de faire le point, vingt ans après le colloque de Reims, sur ce même sujet². L'administration pénitentiaire, dans un dialogue avec l'administration culturelle et au travers de conventions les liant, a permis de développer des partenariats inscrits dans la durée avec des structures culturelles et des créateurs, et favoriser des rencontres entre créateurs et détenus, à la base de nouvelles constructions individuelles et de nouvelles ouvertures sur le monde. Il ne s'agit plus de compatir à une situation de détresse, mais bien de resituer un système dans un ensemble cohérent, entre le droit à la culture pour tous et la volonté de réinsertion qui est la seule voie possible. Mais les projets culturels en milieu carcéral ne touchent aujourd'hui que trop peu de détenus et il faudrait une organisation différente du système pénitentiaire pour pouvoir mieux les accueillir et les développer.

DÉVELOPPEMENT DES PUBLICS ET ÉDUCATION POPULAIRE

Parler de développement des publics, c'est également tisser des liens étroits avec les fédérations d'éducation populaire. En juin 1999, le ministère de la Culture et de la Communication signe avec huit fédérations d'éducation populaire une charte d'objectifs permettant d'aborder des objectifs convergents comme l'éducation artistique et culturelle, la médiation, le développement et le suivi des pratiques amateurs, l'animation et la qualification des réseaux. Au niveau national, ce partenariat est malheureusement peu développé. En Rhône-Alpes, à partir de janvier 2003, un groupe régional culture et éducation populaire s'est créé et réunit, autour de la DRAC, douze fédérations d'éducation populaire, des institutions culturelles rhônalpines et des administrations (DRDJS³, DRAF⁴, ACSÉ⁵, ANLCI⁶). Dès sa création, le groupe régional s'est donné deux objectifs : l'organisation de

rencontres et la conception de formations communes entre les réseaux culturels et les réseaux de l'éducation populaire. En février 2005, le Musée des Beaux-Arts de Lyon accueille les rencontres régionales *culture-éducation populaire autour de la thématique : Construire des projets culturels partagés*⁷. Ces rencontres ont eu un vif succès et se poursuivent par d'autres journées comme en mars 2007 au Musée d'art moderne de Saint-Étienne : *la mémoire, l'imaginaire, la création dans l'action culturelle et patrimoniale*, permettant aux réseaux culturels et aux réseaux de l'éducation populaire de mieux se connaître pour mieux construire ensemble des projets communs.

Des formes nouvelles d'organisation artistique et culturelle naissent et se développent sous nos yeux. L'Institut des villes et le ministère de la Culture et de la Communication animent, au plan national, un groupe de travail sur les nouveaux espaces artistiques et culturels, ou nouveaux territoires de l'art. Il s'agit avant tout de lieux – anciennes friches industrielles, ateliers, usines, etc. – réinvestis par des collectifs d'artistes pluridisciplinaires interrogeant l'environnement dans lequel ils se trouvent. Ces nouveaux espaces constituent tout à la fois un lieu de travail pour les artistes et un laboratoire pour de nouvelles pratiques artistiques et de nouvelles dynamiques culturelles sur la ville.

On entrevoit combien ces programmes d'action peuvent participer de cette émancipation personnelle et de ces nouvelles manières de vivre ensemble, mais il reste à dépasser les premières voies tracées pour les instaurer durablement au cœur même des systèmes.

Les politiques d'action culturelle méritent d'être inlassablement confortées. Elles nécessitent un dialogue constant entre des acteurs issus d'horizons différents, dialogue qui ne peut se construire que par la constitution de réseaux d'acteurs, par les échanges d'idées autour de colloques et de rencontres, par une politique de recherche et de publications. Tout cela existe déjà, mais de manière trop dispersée, de

RESSOURCES ET BASES DE DONNÉES

Archimed' : l'association Action Recherche Culture-Handicap Innovation et Médiation Europe et Développement s'attache à promouvoir l'égalité des chances pour l'accès à la culture. Elle apporte ses compétences et son expérience pour une meilleure prise en compte des pratiques culturelles des personnes en situation de handicap, par des missions d'animation, d'appui et de conseil (sensibilisation et formation des professionnels de la culture à l'accueil des personnes en situation de handicap et à la mise en place d'une médiation culturelle adaptée ; travaux de recherche et d'expertise sur les questions liées aux domaines de la culture et du handicap en lien avec chercheurs et associations ; participation à la rédaction de la Charte d'accueil et d'accessibilité des personnes en situation de handicap avec le ministère de la Culture et animation de la commission nationale Culture-Handicap). Elle met également en réseau les informations et expériences sur les projets d'accueil du public en situation de handicap, notamment un annuaire du monde associatif et des équipements culturels en lien avec le handicap.

SITE : <http://www.culture-handicap.org>

Ariane : lettre d'information culturelle électronique à usage des publics handicapés, éditée trois fois par an, qui propose des informations et des activités régulières.

SITE : <http://www.arianeinfo.org>

Dossiers thématiques du ministère de la Culture et de la Communication consacrés à la politique culturelle en faveur du développement des publics

Ces dossiers « Culture et handicap », « Culture à l'hôpital », « Culture et justice » rassemblent les textes législatifs et réglementaires régissant ces politiques, la déclinaison de cette politique au niveau régional, une sélection de lieux ressources et d'ouvrages, périodiques, d'œuvres audiovisuelles liés au sujet ainsi que des informations pratiques telles que la liste des correspondants au ministère de la Culture.

SITE : <http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/accueil.htm>

Prison.eu.org

Plateforme d'information et de réflexion gérée par l'association Ban Public, le site Internet Prison.eu.org a pour objet « l'échange, la production d'information et la mise en relation de celles et ceux qui travaillent sur les prisons et pour les détenu(e)s ». Il propose, à ce titre, plusieurs types de ressources disponibles en ligne : des services (informations pratiques, guide forum, listes de diffusion), de l'information (veille, analyse, documentation) et des archives (textes de lois, rapports, lettres, photos, dessins, articles, études, statistiques, liens hypertextes ou interviews, structurés par une base de données).

manière trop insuffisamment affirmée, et avec des moyens financiers beaucoup trop faibles.

Il nous faut aujourd'hui repenser une globalité d'action, qui passe par une plus grande affirmation de l'éducation artistique dans le système scolaire et universitaire, par une plus grande reconnaissance des réseaux de l'éducation populaire qui sont aujourd'hui paupérisés et qui pourtant pourraient être davantage associés et mobilisés dans les projets des structures culturelles. Le terrain nous apprend que de nombreux acteurs sont déterminés

et conscients des enjeux, mais il reste à construire une nouvelle page de l'action culturelle, dans le prolongement de son histoire et de la mobilisation des acteurs d'aujourd'hui. Cette nouvelle page se bâtit autour de politiques culturelles issues d'un dialogue permanent entre le monde culturel, celui de la recherche et les publics les plus larges.

Les pouvoirs publics doivent prendre conscience de toutes leurs responsabilités et être à la hauteur des attentes et des nouvelles aspirations. Il suffit d'observer aujourd'hui le développement de nou-

veaux projets artistiques, de nouvelles formes d'organisation autour des lieux de travail et de création, de désirs nouveaux de rencontres et de confrontations, pour comprendre qu'il y a des réponses publiques urgentes à apporter. Non que tout soit à attendre de la chose publique, mais parce qu'une société vivante et innovante doit savoir proposer de nouveaux cadres d'organisation.

Benoît Guillemont,
Conseiller Action culturelle
à la DRAC Rhône-Alpes

Construire une nouvelle page de l'action culturelle

NOTES

1- www.handicap.culture.gouv.fr

2- Actes du colloque disponibles à la Fédération interrégionale du livre et de la lecture - www.fill.fr

3- Direction régionale de la Jeunesse et des sports

4- Direction régionale de l'Agriculture et de la Forêt

5- Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances

6- Agence nationale de lutte contre l'illettrisme

7- Actes des rencontres sur le site de la DRAC : www.culture.gouv.fr/rhone-alpes

L'ACCUEIL DE TOUS AU MUSÉE, AU RISQUE DU CHANGEMENT

Cécilia de Varine

La question de l'accueil de ce qu'on appelle maladroitement – et peut-être avec une fausse pudeur – les « publics spécifiques » ou les « publics empêchés » interroge le rapport que le musée ou autre lieu patrimonial et culturel entretient avec les populations du territoire et avec l'ensemble des personnes susceptibles de vouloir « faire usage » de ce lieu. C'est donc bien la problématique de l'accueil de tous qui est à questionner, et ceci n'est pas une simple affaire de morale, car c'est une des missions fondamentales de l'institution culturelle qui est en jeu¹.

Chaque établissement s'inscrit dans plusieurs territoires symboliques, politiques, humains et géographiques. Chacun de ces territoires présente une réalité multiple, composite. Face à la diversité des gens susceptibles de vouloir un jour ou l'autre pousser la porte du musée, comment penser une politique d'accueil ouverte ? Et comment la mettre en œuvre ? Comment répondre aux différentes demandes et conjuguer des attentes diverses, celles qui sont à peine exprimées, et d'autres parfois difficilement compatibles avec le lieu ? Comment accueillir dans le sens fort du terme, ceux pour qui le musée n'a pas été pensé, ceux qui ont du mal à en pousser physiquement ou symboliquement la porte ?

Ces questions sont centrales pour l'ensemble des professionnels de la culture et, parmi eux, ceux de la médiation culturelle, chargés de mettre en œuvre la politique des publics de l'établissement². C'est à partir des expériences menées ces dernières années et de la réflexion développée par ces professionnels travaillant au sein d'institutions muséales ou apparentées³ que nous proposons ici plusieurs pistes de réflexion sur l'accueil des publics dits « éloignés ».

VISITEUR RÊVÉ/ VISITEUR RÉEL

Les musées ou autres institutions culturelles apparentées sont conçus fatalement selon un étalon « majoritaire »⁴. Toute exposition, tout lieu culturel n'est-il pas conçu, qu'on le veuille ou non, qu'on le reconnaisse ou non, par rapport à un public étalon ? De la hauteur des marches d'escalier aux intitulés des événements, de la typographie des textes affichés à la configuration d'un espace pédagogique, de l'organisation d'un parcours à l'image choisie pour une affiche, c'est la figure exemplaire d'un visiteur modèle qui se dessine derrière chaque choix, chaque décision⁵.

Comment, dans cette situation, accueillir, au sens fort du terme, ceux qui ne correspondent pas au modèle, et chacun dans sa singularité ? Le public est loin d'être homogène. Voilà déjà plusieurs années qu'on ajoute un « s » à ce mot-valise. Mais cela n'est pas suffisant. Même la taxonomie la plus fine ne pourra jamais décrire assez précisément les différentes conditions sociales et les multiples formes de pratiques culturelles, la diversité des attentes, des désirs, des peurs et des joies. Chacun

vient pour les raisons qui lui sont propres et qui ne sont aucunement modélisables. Même s'il porte en lui « tous les rêves du monde »⁶, le visiteur qui passe la porte du musée est unique. Il n'existe pas un public, mais des gens. Regroupés par affinités ou par spécificités, les gens forment ce que l'on pourrait nommer des publics « minoritaires ». Chacun est en attente d'un accueil spécifique, à la hauteur de ses désirs et de ses besoins.

Face à cette réalité, le médiateur qui est confronté chaque jour aux visiteurs perçoit cette infinie diversité, tandis que le concepteur d'exposition s'appuie sur une représentation des publics simplifiée et homogène.

“Il n'existe pas un public, mais des gens. Regroupés par affinités ou par spécificités, les gens forment ce que l'on pourrait nommer des publics « minoritaires ». Chacun est en attente d'un accueil spécifique, à la hauteur de ses désirs et de ses besoins.”

MAJORITAIRE/ MINORITAIRES

On distinguera ainsi deux grandes catégories de publics : un public « majoritaire », non pas par le nombre mais par le fait qu'il a été imaginé⁷ par ceux qui ont conçu l'exposition ou le lieu. Il est composé de personnes qui se reconnaissent ici et poussent sans grande difficulté la porte de l'institution. Il peut demander une attention spécifique, mais il s'autorise à la formuler car il se sent à l'aise avec les règles du lieu. L'autre catégorie comprend l'ensemble des personnes qui ne se reconnaissent pas dans le lieu tel qu'il est conçu et qui ne se sentent pas totalement autorisés à en faire usage. On les appellera « publics minoritaires » de par leur diversité et l'attention spécifique qu'il est nécessaire de leur accorder. Ils portent en eux la difficulté d'être

MÉDIATION CULTURELLE

Créée en 1999, l'association Médiation culturelle propose aux chercheurs et aux professionnels des musées, centres d'art, sites, écomusées, lieux d'exposition, CCSTI... de se rassembler et de réfléchir ensemble aux enjeux de la médiation et à sa mise en œuvre dans les institutions culturelles. Elle anime sur le plan national et international un réseau de professionnels qui défendent :

- la prise en compte effective des publics dans les projets scientifiques et culturels des établissements ;
- la reconnaissance des publics dans leur diversité et dans la pluralité de leurs approches et compétences culturelles.

Elle mène par ailleurs des actions de recherche et d'échanges (organisation de temps de rencontre ouverts aux professionnels, implication dans la formation initiale et continue) et travaille à l'élaboration d'une charte de la médiation culturelle.

Pour en savoir plus :
<http://mediationculturelle.free.fr>

reconnus comme légitimes et le sentiment qu'il leur manque quelque chose pour passer inaperçu ou pour se sentir à l'aise. Cela se traduit par des phrases comme « je ne suis pas cultivé » ou « je n'y connais rien » ou encore plus explicitement « ce n'est pas fait pour moi ». Butant sur les barrières symboliques ou physiques du lieu, ils ont une expérience de l'exclusion et ne se sentent pas autorisés à jouir de ce bien commun qu'est le musée.

L'OFFRE ET LA DEMANDE

S'adresser à toutes les populations qui composent le territoire, c'est renoncer à la seule posture de celui qui attend que l'on vienne à lui. Deux attitudes ensuite peuvent prévaloir : celle qui s'apparente à la conquête de nouveaux marchés en considérant les gens comme de potentiels clients ; celle qui cherche à se mettre au service du territoire humain, en proposant le musée comme ressource potentielle. Ces deux attitudes se retrouvent aujourd'hui jusqu'à parfois se confondre dans l'apparence. Pourtant, comment ne pas voir que chacune porte en elle une vision totalement différente du rôle du musée ?

Dans la première posture, les personnes sont considérées comme des consommateurs. Dans la seconde attitude, il s'agit au contraire de considérer chacun comme acteur de sa vie / de la vie culturelle. L'objectif n'est pas de convaincre, mais de permettre qu'un choix, une implication et une appropriation libres se fassent, en toute connaissance de cause.

L'action culturelle est depuis longtemps dominée par une logique d'offre. L'institution propose des événements, des activités. Elle en communique le programme à travers divers supports et les publics viennent ou non répondre à la proposition. Même en diversifiant les propositions, cette forme d'action culturelle reste valable quand on s'adresse au public amateur et déjà acquis de l'institution, à celui qui peut se reconnaître dans le visiteur modèle attendu et ima-

giné par les professionnels. Mais si l'on veut s'adresser à des personnes que l'on ne connaît pas encore et qui ne viennent pas spontanément dans le lieu, l'expérience montre aujourd'hui qu'il est nécessaire de faire autrement, en sortant du musée, en allant à leur rencontre, en étant à l'écoute de nouvelles attentes, de celles qu'on n'a même pas imaginées.

RÉSEAUX, PARTENARIATS ET COOPÉRATION

Le travail avec les intermédiaires (écoles, associations, relais de quartier, autres institutions, structures sociales, etc.) semble essentiel pour entrer en contact avec des personnes nouvelles. Le tissage relationnel avec la ville ou le quartier devient alors le signe d'un véritable engagement mutuel, d'une reconnaissance du rôle de chacun dans la vie culturelle et sociale. La coopération active entre des professionnels de structures différentes nécessite un apprivoisement mutuel et une reconnaissance des métiers et de leurs spécificités. Mais il n'est pas toujours simple de trouver les bonnes portes et les bons réseaux. On pourra bien sûr s'appuyer sur ceux qui viennent, nouveaux ambassadeurs de nouveaux publics, mais il importe également de s'appuyer sur les réseaux de la Politique de la Ville ou ceux des associations, ou encore ceux tissés grâce aux différents dispositifs interministériels qui se sont développés ces dernières années⁸. Ce sont de véritables leviers pour une mise en réseau des acteurs, une pérennisation des actions, et une valorisation de processus encore trop souvent considérés comme accessoires.

La structure culturelle a ses atouts et ses savoir-faire. L'association, l'école ou la structure sociale a ses compétences et ses ressources. À chacun de savoir d'où il parle, de pressentir la représentation qu'a l'autre de soi-même. On n'arrive pas dans un quartier de banlieue avec l'étiquette « musée du centre-ville » sans générer des images, des attentes, des peurs. On n'accueille pas au musée un groupe d'un hôpital sans à priori. À

chacun de faire le point sur ses représentations et de prendre conscience de la distance à parcourir pour que la rencontre soit possible. Seule une véritable démarche partenariale à long terme permet d'opérer ce décentrement parfois douloureux mais nécessaire à une dynamique coopérative.

DES ACTIONS DE MÉDIATION SUR MESURE

Un véritable accueil de tous au musée remet en cause les gestes même de celui qui reçoit. Cela peut commencer en décalant physiquement l'accueil dans le lieu. En effet, on peut constater que la porte de l'institution peut déjà constituer une barrière et un frein parfois insurmontable pour qui souhaite rentrer sans savoir ce qui l'attend. Sortir sur le pas de la porte, aller à la rencontre sur le trottoir, c'est déjà faire un pas vers le visiteur, lui montrer physiquement qu'il est attendu. Initier au lieu, à ses règles, à ses codes, sans imaginer un instant que l'autre doit savoir, c'est lui offrir la possibilité de s'appropriier l'institution sans la peur de ne pas être à la hauteur et d'être identifié comme étranger.

Tous les publics sont en droit d'espérer une même qualité d'accueil, et il est nécessaire d'être à même de les accompagner le plus justement. L'accueil des publics minoritaires suppose donc un décentrement culturel de la part du médiateur, et au-delà de lui, de l'institution. Il ne peut être question d'attendre du « visiteur » qu'il abandonne, en entrant, son bagage culturel comme on lui demande de laisser au vestiaire parapluie et sac encombrant. Si un mouvement d'acculturation⁹ est nécessaire pour que la rencontre ait lieu, il doit être réciproque. Le médiateur doit être en capacité d'accueillir la culture de l'autre et ses compétences, tout en étant attentif et respectueux des attentes spécifiques et des besoins des personnes.

Chaque découverte d'un nouveau public sera l'occasion de concevoir de nouvelles actions, d'expérimenter une

“Initier au lieu, à ses règles, à ses codes, sans imaginer un instant que l'autre doit savoir, c'est lui offrir la possibilité de s'approprier l'institution sans la peur de ne pas être à la hauteur et d'être identifié comme étranger.”

nouvelle méthode de travail. Il s'agit de construire la partition la plus précise afin d'être le plus à même de jouer ensemble et d'improviser au moment de la rencontre, en toute liberté. Bien sûr, l'expérience permet, au fil du temps, de modéliser des formes et de transformer par petites touches l'ensemble du dispositif d'accueil afin d'être le plus à même de s'adapter rapidement¹⁰. Mais il ne peut y avoir de globalisation des minorités. Accueillir un groupe d'aveugles, quelques familles en attente de papiers, des enfants en placement judiciaire, des hommes et des femmes en grande précarité, de jeunes handicapés moteur, des fous, des personnes âgées isolées qui ne sont pas sorties de leur quartier depuis longtemps, c'est accepter d'être bouleversé par la rencontre, d'être remis en cause dans sa capacité à trouver le geste juste, d'être fragilisé dans ses représentations, de soi-même et du lieu où s'inscrit sa pratique professionnelle. Car si en français le terme « hôte » a la double définition de « celui qui accueille » et de « celui qui est accueilli », n'est-ce pas justement parce que tout geste d'ac-

cueil est avant tout un acte qui ne peut que transformer en profondeur l'un et l'autre ? Et contrairement à ce que l'on peut encore entendre ici ou là, ce n'est pas seulement au public de s'adapter.

ÉCHANGES ET RÉCIPROCITÉ

Le travail avec les publics minoritaires nécessite du temps, de la constance, de la présence et du professionnalisme. En cela il coûte cher et ne peut se concevoir sans un engagement fort de la part des responsables de l'institution et/ou de la collectivité. Il n'est possible que s'il est mené par des professionnels reconnus¹¹ et mandatés par la structure, soutenus et légitimés dans cette démarche lente et non rentable. Car l'accueil des publics minoritaires ne peut avoir de sens si l'on considère cette démarche comme de la simple condescendance ou de la charité, et que l'on n'est pas prêt à remettre en cause un certain nombre de choses.

Qu'on ne s'y trompe pas : il y a un profit à accueillir les personnes les plus singulières qui est de s'appuyer sur leur

spécificité, leurs difficultés et leurs compétences pour transformer les choses en profondeur. Si un aveugle bute sur une marche d'escalier, n'est-ce pas l'ensemble des publics qui profitera de l'amélioration de cette marche ? Si un jeune n'arrive pas à déchiffrer une étiquette, n'est-ce pas l'ensemble des visiteurs qui profitera de l'amélioration de la présentation scripturale ?

Ce qu'on fait pour améliorer l'accueil de chaque visiteur, on le fait pour tous les publics. Bien plus que le public majoritaire qui n'exige souvent que des aménagements de confort, les publics minoritaires nous offrent la possibilité de repenser avec exigence le sens de l'institution dans sa capacité à être au service de tous et de la collectivité.

Travailler une phrase d'accueil, un geste d'accompagnement, un rythme de visite ou un thème innovant, concevoir un nouveau dispositif pour avoir perçu les difficultés d'un groupe, c'est nourrir l'ensemble de la démarche d'accueil et améliorer en profondeur la politique d'accompagnement de tous. Mais c'est également assumer que la structure est en capacité de se transformer, pour répondre aux attentes dès lors exprimées et entendues de tous ceux qui veulent en faire usage¹².

La démocratisation culturelle et le désir de rendre accessible la culture sont tentants pour qui ne veut rien changer à l'ordre culturel et social établi, mais c'est une véritable démocratie culturelle qui est nécessaire, s'il l'on souhaite une

appropriation légitime des institutions culturelles de service public par les populations.

Si la médiation culturelle inscrit son action dans la durée, dans le long, très long terme, c'est parce qu'elle mise sur une transformation lente et durable des relations entre structures culturelles et citoyens. Elle rêve d'un engagement réel, et imagine une implication politique explicite des institutions, au service d'un devenir culturel fécond et partagé.

Cécilia de Varine,

Présidente de l'association Médiation culturelle¹³

L'accueil de tous au musée, au risque du changement

NOTES

- 1- D'après la loi de janvier 2002, « les musées de France ont pour missions permanentes de (a) Conserver, restaurer, étudier et enrichir leurs collections ; (b) Rendre leurs collections accessibles au public le plus large ; (c) Concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ; (d) Contribuer aux progrès de la connaissance et de la recherche ainsi qu'à leur diffusion.
- 2- Encore faut-il qu'il y ait une politique des publics dans l'établissement ! Et c'est bien sur cette première difficulté que butent les équipes. Qui accueille-t-on aujourd'hui ? Et comment ? Qui souhaite-t-on accueillir demain ? Et pourquoi ? Quelles sont les priorités et les objectifs à atteindre ? Quelles représentations se font les professionnels de l'institution du public qu'elle accueille et de celui qu'elle souhaiterait accueillir ? De nombreuses structures sont encore en attente du Projet Scientifique et Culturel de l'établissement, malgré la loi qui l'impose désormais.
- 3- On entendra ici l'ensemble des structures présentant des expositions (musées, centres d'art, CCSTI, écomusées, etc.). Pour plus de clarté et de simplicité, nous utiliserons communément le mot musée au fil du texte.
- 4- Sur cette notion, on se référera à l'entretien de Gilles Deleuze et Toni Negri : *Le devenir révolutionnaire et les créations politiques*. « (...) Les minorités et les majorités ne se distinguent pas par le nombre. Une minorité peut être plus nombreuse qu'une majorité. Ce qui définit la majorité, c'est un modèle auquel il faut être conforme : par exemple l'Européen moyen adulte mâle habitant des villes... Tandis qu'une minorité n'a pas de modèle, c'est un devenir, un processus. On peut dire que la majorité, ce n'est personne. Tout le monde, sous un aspect ou un autre, est pris dans un devenir minoritaire qui l'entraînerait dans des voies inconnues s'il se décidait à le suivre. (...) Le peuple, c'est toujours une minorité créatrice, et qui le reste, même quand elle conquiert une majorité : les deux choses peuvent coexister parce qu'elles ne se vivent pas sur le même plan. (...) »
- 5- Sur ces questions, on se reportera au travail de recherche de Karine Tauzin sous la direction de Daniel Jacobi (Laboratoire Culture et Communication d'Avignon). Karine Tauzin, « Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles », in *Culture & musées* n°3, Actes Sud, Septembre 2004, pp. 117-138.
- 6- « Je ne suis rien. Jamais je ne serai rien. Je ne puis vouloir être rien. Cela dit, je porte en moi tous les rêves du monde. » Fernando Pessoa, *Bureau de tabac*, traduction d'Armand Guibert pour Gallimard.
- 7- Et imaginable : on pourrait poser ici l'hypothèse que s'il est imaginable, c'est aussi parce qu'il ressemble culturellement à la personne chargée de la conception du lieu ou de l'exposition.
- 8- Culture à l'hôpital, culture en prison, culture/éducation, culture/éducation populaire, culture et insertion, etc. Ces différents dispositifs sont essentiels. En les animant,

les ministères poursuivent leurs missions en région et contribuent à la consolidation d'un socle commun au niveau national. Cependant, il est important de souligner qu'ils sont encore trop peu reliés aux attentes et exigences des collectivités territoriales qui gèrent aujourd'hui la quasi totalité des structures culturelles.

9- Contrairement à l'usage souvent inadéquat de ce mot, on entendra ici par « acculturation » : *Le processus par lequel un individu, un groupe social ou une société rentre en contact avec une culture différente de la sienne et l'assimile en partie.*

10- Une des difficultés rencontrées aujourd'hui par les équipes de médiation réside bien dans la complexité de modéliser et garder des traces des expérimentations. Même l'évaluation reste encore trop souvent négligée. Est-ce parce que l'acte de médiation s'inscrit dans un présent difficilement cernable ? Quoi qu'il en soit, il reste à développer des outils de formation adéquats pour accompagner les professionnels dans une prise de recul, la capitalisation des actions et leur modélisation.

11- La pérennisation des contrats des médiateurs culturels et la reconnaissance statutaire sont nécessaires à une vraie politique des publics. Sur cette question, on pourra consulter l'État des lieux des professionnels de la médiation culturelle en Rhône-Alpes. Cette étude, commandée par l'association Médiation culturelle au laboratoire de recherche Culture et communication de l'Université d'Avignon, a bénéficié de l'aide du Ministère de la Culture (DRAC Rhône-Alpes). Le rapport est disponible sur le site <http://www.culture.gouv.fr/rhone-alpes/actua/act.htm>, rubrique « Publications ».

12- Cette question du changement effraie souvent les professionnels. La médiation culturelle a eu la malchance de naître au moment où les mots d'ordre économistes demandaient des calculs d'audimat et de la rentabilité. Les personnels scientifiques ont souvent assimilé les deux choses, voyant à travers la médiation la porte ouverte au sacrifice d'une qualité culturelle recherchée. Pourtant, il n'est pas question de prendre la participation des publics et l'écoute qui peut leur être proposée pour une pente glissante vers une « médiocratisation » des formes. Eux-mêmes ne le souhaitent en rien, attendant de l'institution qu'elle continue à porter une parole distanciée et distinguée, une permanence nécessaire dans le brouhaha d'un monde en perpétuel changement. Mais l'avenir des structures culturelles n'est-il pas de coopérer entre experts et usagers afin d'imaginer un nouveau sens sans cesse réactualisé du musée et de son rôle dans la société ?

13- Les professionnels de la médiation culturelle des musées, centres d'art, CCSTI, sites patrimoniaux, écomusées, villes et pays d'art et d'histoire, arthothèques... se sont rassemblés depuis 1999 en association. Celle-ci participe à la réflexion nationale et européenne sur les enjeux de la médiation culturelle, et contribue à la reconnaissance de ces métiers. Elle organise des journées de réflexion et rédige actuellement une charte déontologique de la médiation culturelle. Pour plus d'informations : www.mediationculturelle.net

LA MISSION DU SERVICE ÉDUCATIF DES MUSÉES DE STRASBOURG

Eric Ferron, propos recueillis par Marie-Christine Bordeaux

Les musées, comme on l'a vu au cours d'une récente étude sur l'action culturelle et la lutte contre l'illettrisme (dont la synthèse est parue dans *L'Observatoire* n°29, hiver 2006), sont souvent en première ligne dans les actions en direction de publics éloignés de la culture et en situation d'exclusion. Le service éducatif des musées de Strasbourg a une expérience ancienne et reconnue dans la médiation culturelle, et présente l'exemple d'une action culturelle fondée sur une offre large, allant de l'archéologie à l'art contemporain.

***L'Observatoire* – Comment est organisée la mission du Service des publics au sein des Musées de Strasbourg ?**

Eric Ferron – Le service éducatif comporte deux missions, la première s'adresse au milieu scolaire, la seconde concerne l'ensemble des publics, notamment ceux plus éloignés que d'autres de l'offre culturelle des musées¹. Je suis chargé de cette seconde mission, en lien avec les médiateurs culturels affectés aux musées. Mon rôle est donc transversal : je dois avoir une connaissance de l'ensemble des collections et des expositions, contrairement aux médiateurs qui sont attachés à un seul musée. J'apporte des compétences spécifiques sur certains publics, notamment dans le secteur du handicap, de l'insertion et des loisirs. Chaque fois qu'un médiateur conçoit des outils d'aide à la visite, je l'accompagne pour réfléchir aux modalités d'accueil de ces publics particuliers. J'ai donc une fonction d'expertise sur les outils, les visites et les ateliers proposés au sein des musées. Dans les documents de communication des musées, je suis cité comme personne référente sur ces questions, ce qui permet aux travailleurs sociaux, aux

animateurs socioculturels, à tous les professionnels des métiers de la santé et de l'accompagnement social d'avoir un interlocuteur identifié. En principe, je n'ai pas de responsabilité vis-à-vis du secteur scolaire, car une enseignante mise à disposition est chargée de cette mission, mais je suis les projets dans lesquels sont impliqués des enfants handicapés ou pris en charge au titre de la prévention des difficultés scolaires et sociales.

Dans un poste comme le mien, il faut avoir non seulement une bonne connaissance de l'activité scientifique et culturelle des musées, mais également une connaissance approfondie du tissu associatif local. Mes fonctions sont à la fois généralistes, car les médiateurs dans les différents musées ont une connaissance plus complète des collections et des expositions, et spécifiques car il faut en permanence assurer une « veille » pour connaître les nouvelles réglementations, dans des champs professionnels variés, qui permettent de tisser des liens avec des groupes sociaux très divers. La nouvelle loi sur les musées² mentionne la mise en place d'un service des publics au sein de chaque musée disposant du label

« Musée de France », sans apporter plus de précisions sur l'accueil des publics éloignés ou connaissant des difficultés particulières. Nous avons quelques textes contractuels, au niveau national comme la convention culture/santé, ou bien local, comme la charte Ville et handicap³, sur lesquels nous pouvons nous appuyer. Dans d'autres secteurs, les relations sont à inventer en fonction des besoins des groupes et des outils et activités que nous pouvons proposer.

***L'Observatoire* – Avec quels partenaires travaillez-vous ? Quels sont les organismes ressources pour l'accomplissement de votre mission ?**

E. F. – À Strasbourg, nous avons la chance de pouvoir travailler, dans le domaine de l'insertion, avec un organisme fédérateur, l'association Tôt ou T'Art, qui regroupe 120 structures d'insertion⁴. Cette association, qui fait le lien entre les structures d'insertion et les structures culturelles, a aussi une activité de formation des éducateurs spécialisés et des bénévoles. Le musée accueille certaines de ces formations, sur des thèmes comme « Écriture et musée », « Arts plastiques et musées », dont le but est d'articuler les activités

pratiques conduites, en ateliers au sein de ces structures, et le rôle du musée. Nous proposons aussi une formation intitulée « Comment visiter le musée de manière active », qui donne aux professionnels des pistes de travail pour conduire leurs groupes de manière autonome dans les musées, car nous ne pouvons pas toujours accueillir en direct les groupes qu'ils encadrent. Je leur montre comment construire le regard au musée, dans des parcours de formation sur plusieurs mois, je les sensibilise au cheminement qui conduit d'une formation d'insertion au musée, car c'est un lieu qui n'est pas d'un abord facile, qui a des règles.

Nous sommes également en lien avec des associations comme Émergence⁵ ou le CPCV Est⁶ qui proposent des cours d'alphabétisation ou de français langue étrangère, ainsi que des parcours de formation pour des personnes en situation d'illettrisme. Le musée est associé à leurs activités d'ateliers d'écriture, qui sont accueillis, pour une partie de leur déroulement, dans ses locaux. Nous avons conçu, avec l'aide de la responsable des relations avec le monde scolaire, et le conseil de certains relais dans ces associations, une mallette d'écriture, avec des outils et des démarches qui permettent de mettre en mots les tableaux, d'exprimer ce que les personnes ressentent, de prendre la parole, de débattre entre elles, de rendre compte de leurs choix. Cet outil est également utilisé avec d'autres publics, comme les collégiens, les lycéens, et même les enseignants en formation. Il tient compte des spécificités de certains publics.

À Strasbourg, de nombreuses structures d'insertion ont un atelier d'arts plastiques, animé par des artistes plasticiens qui sont plus ou moins connus des institutions culturelles et des experts. Nous proposons d'accueillir en partie cette activité en établissant un lien avec les collections. L'artiste peut aussi emmener un groupe au musée. Ce lien avec les artistes plasticiens est très important.

En matière d'insertion des jeunes, nous travaillons également avec l'armée, dans le cadre de l'« École de la deuxième chance »⁷, pour des jeunes en grande difficulté d'insertion professionnelle, âgés de 18 à 25 ans. Ils sont volontaires pour une remise à niveau générale, notamment en matière d'expression écrite et orale, et nous les accueillons par le biais de projets d'ouverture sur la culture.

La Mission Ville handicap⁸ de la ville de Strasbourg est un partenaire essentiel de notre action. Le secteur du handicap est très large, à cause des différences de nature et de prise en charge des formes de handicap. Le travail avec les déficients visuels existe de longue date, notamment avec l'association L'Art au-delà du regard⁹. Pour ces publics, on met en place des animations et des outils spécifiques : chaque visite de collection et d'exposition est adaptée aux déficients visuels, avec un principe de base, qui est la mixité des publics, il n'y a donc pas d'activité spécifique. Pour les déficients auditifs, les visites en langue des signes (LSF¹⁰) existent aussi depuis un certain temps. Nous allons développer de nouvelles formes en LPC¹¹ pour élargir les publics concernés.

Le monde professionnel qui s'occupe du handicap mental est celui qui nous sollicite le plus, en particulier au sein de l'Éducation nationale qui a un service spécialisé sur ces questions. Chaque année nous concevons une animation spécifique pour les enfants qui souffrent de ce handicap, en lien avec les IMP, les IME ; nous faisons de même pour les adultes, en partenariat avec les ESAP¹², qui sont des entreprises d'aide et d'insertion par le travail.

Avec le secteur du handicap mental, le partenariat est de nature différente : les projets se préparent longtemps à l'avance, ils se concrétisent sur une durée plus longue que les autres projets. C'est différent des autres publics, y compris scolaires, où le partenariat est plus ponctuel. Avec les enfants scolarisés en IME,

les enseignants ne sont pas contraints par le programme scolaire, car l'objectif est la construction de la personne. Nous sommes donc en adéquation avec ces publics, nous qui travaillons sur la construction du regard.

Le musée est également investi dans le secteur pénitentiaire. Nous allons à la prison de l'Elsau, en collaboration avec l'association Émergence, aussi bien pour permettre de voir les œuvres dont nous apportons des reproductions, que pour collaborer avec des ateliers d'écriture.

La diversité de ces mondes implique de s'informer de manière permanente sur les dispositifs d'aide, les changements en matière de réglementation, non seulement dans le monde professionnel, comme la loi du 11 février 2005 sur l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées, mais aussi dans d'autres mondes professionnels. Notre action est d'ailleurs étroitement dépendante de ces évolutions. Nous avons par exemple constaté, au moment de la redéfinition des missions du FAS¹³ et la création du FASILD¹⁴, une importante baisse des projets culturels avec le musée alsacien, qui travaillait en lien étroit avec les ateliers de formation linguistique, en raison de la suppression du soutien financier à la plupart des projets à dominante culturelle.

L'Observatoire – Quels sont vos territoires de projets ?

E. F. – Certains musées sont plus actifs que d'autres, à cause de l'intérêt que leurs conservateurs portent à ce secteur de l'intervention sociale, et aussi parce que la demande est plus importante vis-à-vis de certains musées : le Musée alsacien, par exemple, est très demandé car il permet de découvrir la culture du territoire, notamment pour des populations migrantes. Nous savons que, dès son ouverture, le Musée historique va être très sollicité lui aussi. Étant dans une mission transversale, je

“Le monde professionnel qui s’occupe du handicap mental est celui qui nous sollicite le plus, en particulier au sein de l’Éducation nationale qui a un service spécialisé sur ces questions.”

peux, à partir de cette demande, établir d’autres liens avec les autres musées.

Le musée est souvent vécu comme un plus dans une démarche de sortie. Personnellement, je parle plutôt d’entrée au musée que de sortie ! Au musée, on ne fait pas que visiter un lieu et voir des œuvres : on rencontre des gens, on s’informe, on forme son regard, on rencontre le goût de l’autre. Pour certains groupes, c’est l’occasion d’aller en centre-ville. Mais le fait que la majorité de nos musées soit en centre-ville est,

paradoxalement, un problème. Aller en ville, c’est un cérémonial, les gens s’habillent différemment, ils changent de comportement. On devrait pouvoir parler des musées comme on parle des bibliothèques, par exemple, on dit « la bibliothèque du Neuhof », la bibliothèque est assimilée au quartier, à la vie quotidienne. Le musée reste une pratique exceptionnelle. Le Musée d’art moderne et contemporain est plus éloigné du centre-ville, mieux inséré dans son quartier, qui est encore relativement populaire, même si les infrastructures

du TGV Est vont sans doute changer sa structure sociale. Si les musées avaient des implantations dans les quartiers, on pourrait travailler différemment avec la population, à partir de la proximité et non à partir de la distance et de la clôture.

*Entretien avec **Eric Ferron**, chargé des publics au Service éducatif des Musées de Strasbourg
Propos recueillis par **Marie-Christine Bordeaux***

La mission du service éducatif des musées de Strasbourg

NOTES

1- Les musées de Strasbourg sont au nombre de dix : Musée alsacien, Musée archéologique, Musée d’art moderne et contemporain, Musée des arts décoratifs, Musée des beaux-arts, Cabinet des estampes, Musée historique, Musée de l’œuvre Notre-Dame, Centre Tomi Ungerer, Musée zoologique. (<http://www.musees-strasbourg.org/>). La réouverture du Musée historique est prévue pour juin 2007 et le Centre Tomi Ungerer devrait ouvrir à la rentrée 2007.

2- Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France

3- Cette charte a été signée par la Ville de Strasbourg dès 1990

4- <http://www.toutoutart.org/>

5- EMERGENCE Formation, 19 rue de Wissembourg 67000 Strasbourg

6- Organisme spécialisé dans la formation à l’animation <http://www.sdv.fr/cpcv/>

7- Créés en 1995 à l’initiative d’Edith Cresson, alors commissaire européenne à l’édu-

cation, sur un concept adopté par la Communauté Européenne, ces écoles, actuellement au nombre de douze, accueillent des jeunes sortant du système scolaire sans qualification et sans aucun diplôme.

8- http://www.strasbourg.fr/social/ville_et_handicap/accueil

9- <http://www.artaudeladuregard.org/>

10- Langue des signes française

11- Langue parlée complétée. Il s’agit d’une aide à la lecture labiale, qui complète par des codes gestuels la langue orale.

12- ESAT (Etablissement et service d’aide par le travail) désigne les anciens CAT (centres d’aide par le travail)

13- Fonds d’action sociale

14- Fonds d’action et de soutien pour l’intégration et la lutte contre les discriminations

LA CITÉ DES SCIENCES ET DE L'INDUSTRIE ET LA MISSION CULTURE ET HANDICAP

François d'Aubert

« Le souci du handicap ne doit être ni un remord après coup ni une obsession pendante, mais, dès la conception, un réflexe. » C'est en ces termes que Paul Delouvrier, l'un des fondateurs de la Cité des sciences et de l'industrie, définissait l'une des priorités de la future institution, quelques années après la loi d'orientation en faveur des personnes handicapées du 30 juin 1975.

Vingt et un ans après son ouverture, en mars 1986, la Cité des sciences et de l'industrie garde en mémoire cette ligne directrice. En effet, non seulement l'ensemble de ses offres culturelles et de ses espaces d'accueil a été conçu pour éviter les circuits spécifiques et favoriser l'autonomie de tous les visiteurs, mais ses équipes ont acquis au fil du temps un véritable savoir-faire connu et reconnu en matière d'accueil des visiteurs handicapés. Si cette exemplarité lui a valu de recevoir, en 1989, le prix d'accessibilité Hélios et d'être le premier établissement culturel à obtenir en 2001, puis en 2006, le label « Tourisme et Handicap » pour les quatre types de handicaps (moteur, visuel, auditif et mental), celle-ci ne doit pas être perçue comme un aboutissement, mais comme une légitimité sans cesse à conquérir.

UN RÔLE PIONNIER POUR RENDRE LA CITÉ ACCESSIBLE À TOUS LES PUBLICS

Le savoir-faire de la Cité en matière d'accessibilité s'appuie sur l'utilisation des potentialités de l'édifice et d'une muséographie originale fondée sur un accès interactif à la connaissance.

En ce qui concerne le bâtiment, érigé sur l'ancienne salle des ventes des abattoirs industriels de la Villette, son gigantisme (250 m de long, 150 m de large, 50 m de hauteur) et sa construction récente, ont permis à son architecte, Adrien Fain-silber, d'utiliser ses 20 000 m² d'expositions pour concevoir un site accessible à tous, sans établir de parcours spécifique pour les personnes handicapées. S'agissant, par exemple, de l'accès à l'espace Explora situé au premier étage de la Cité et sur lequel se trouvent la plupart des expositions, les visiteurs ont le choix entre les escalators ou les ascenseurs.

Cette accessibilité du bâtiment serait insuffisante sans un travail sur l'accessibilité des contenus des expositions. Pour les visiteurs à mobilité réduite, seuls quelques rares éléments posent encore problème. Quant aux personnes concernées par des handicaps sensoriels ou intellectuels, la Cité, qui a fait le choix d'appréhender les connaissances scientifiques en faisant appel à la vue, au toucher, à l'ouïe et à l'odorat, bénéficie d'un certain avantage au regard des musées traditionnels. Toutefois, afin que les offres culturelles soient véritablement compréhensibles par les déficients visuels, la Cité a progressivement intégré à ses présentations des maquettes et des schémas tactiles accompagnés de

cartels en braille en complément de plusieurs éléments sonores. De surcroît, les films en langue des signes qui résument les expositions et les audiovisuels sont sous-titrés. Au final, si l'on s'en tient à la période récente, les visiteurs handicapés ont pu, au même titre que les autres, profiter en 2006, non seulement des expositions permanentes, mais également des opérations aussi emblématiques que *Star Wars l'expo* sur la grande saga de Georges Lucas et ses aspects scientifiques, *Biométrie, le corps identité*, consacrée aux enjeux de la biométrie à l'heure des technologies numériques ou encore *Changer d'ère*, sur les effets des activités humaines sur l'environnement.

Parce que la question de l'accessibilité concerne toutes ses composantes, de l'information aux publics à la question des sanitaires, en passant par le stationnement, la Cité s'est également employée à former et à sensibiliser ses personnels à l'accueil des personnes handicapées. À ce titre, elle a participé à une formation commune à plusieurs établissements culturels sur la médiation à destination des visiteurs présentant un handicap mental. En matière d'insertion dans la vie professionnelle, la Cité, dont le taux d'emploi de personnes handicapées atteint 5,5 %, a organisé, en 2006, plusieurs journées de sensibilisation de

ses salariés sur le handicap au travail. Dans le même esprit, elle a signé, le 7 février 2006, une convention avec l'Agefiph¹ pour structurer sa démarche d'insertion.

C'est en raison de ce rôle pionnier que, conformément aux vœux du président de la République, le ministre de la Culture et de la Communication Jean-Jacques Aillagon, a demandé à la Cité en mars 2003 d'animer, aux côtés du musée du quai Branly, des groupes de travail visant à améliorer l'accueil des handicapés dans les établissements culturels.

UN RÔLE PILOTE DANS LA RÉFLEXION SUR L'ACCÈS DES HANDICAPÉS À D'AUTRES ÉTABLISSEMENTS CULTURELS

Le travail effectué dans le cadre de cette mission ministérielle Culture et Handicap a permis à la Cité de faire profiter ses partenaires de son expérience, mais aussi d'enrichir sa propre réflexion sur la question. En effet, en quatre ans, la Mission Culture et Handicap a obtenu des résultats tant sur le plan de l'analyse et de la mutualisation des informations que sur celui des dispositifs mis en place. Leur portée a pris une ampleur supplémentaire avec la promulgation, le 11 février 2005, de la loi pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées et de ses décrets d'application.

Pour mener à bien cette mission, la Cité des sciences et de l'industrie et le musée du quai Branly ont mis en place un comité de pilotage réunissant en moyenne trois fois par an les représentants d'une douzaine d'établissements publics dépendant en grande partie du ministère de la Culture et de la Communication. Afin d'aborder l'accessibilité sous différents angles, d'impliquer les institutions et de faire preuve d'efficacité, le comité a décidé de créer plusieurs groupes de travail en fonction d'axes de réflexion défi-

“Au-delà des mesures adoptées, cette mise en commun des compétences a permis à chacun d'accroître ses connaissances et, plus profondément, de faire évoluer les mentalités en suscitant de « bons réflexes », y compris pour des institutions aussi expérimentées que la Cité des sciences.”

nis en commun. Les objectifs poursuivis par chaque groupe étaient de mobiliser les acteurs de terrain, d'améliorer l'accessibilité et de faire connaître les effets obtenus par ces mesures. Dans une première étape, les groupes ont concentré leur action sur l'amélioration de la prise en compte des visiteurs malvoyants, la sécurité des personnes sourdes, l'utilisation de pictogrammes, l'accessibilité des sites Internet, la sensibilisation du personnel et l'accessibilité des bâtiments existants.

Parmi les nouveaux groupes formés au fur et à mesure de l'avancée des travaux, le groupe « Emploi des personnes handicapées² », animé par la Cité, a obtenu plusieurs résultats notables. Afin d'aider les établissements culturels à s'imprégner de la réglementation en vigueur en la matière, de définir les besoins et de prendre des mesures en conséquence, le groupe a choisi de dresser un état des lieux qui a permis de constater que, si quelques établissements avaient conduit des actions ponctuelles, aucun ne disposait de politique véritable. À partir de ce constat, les participants ont alors défini trois grands axes de travail en fonction de leurs centres d'intérêt : la construction d'une banque d'échanges et d'informations au sein de l'Intranet SEMAPHORE du ministère de la Culture et de la Communication pour faciliter la mise en place d'une politique de ressources

humaines sur l'emploi des handicapés ; la rédaction d'un guide intitulé *Comment accueillir une personne handicapée et travailler avec elle*, afin de mobiliser les salariés sur le problème du handicap au travail et l'organisation d'une journée de sensibilisation inter établissements pour mutualiser les compétences.

DES RÉSULTATS QUI MÉRITENT D'ÊTRE APPROFONDIS

Concernant l'emploi des personnes handicapées, ces travaux ont eu, dans un délai assez bref, des effets tangibles dans chacun des domaines étudiés. Sur SEMAPHORE, une base de données commune a été structurée en plusieurs rubriques allant de l'échange d'adresses et de contacts à une bourse de l'emploi, en passant par une partie consacrée aux témoignages d'expériences. Fruit d'une rédaction collective, le guide *Comment accueillir et travailler ensemble* a fait l'objet d'un accompagnement au sein de chaque établissement et d'une communication interne au moment de sa distribution. Implantés sur le même site, la Cité des sciences et de l'industrie et l'Établissement public du Parc de la Grande halle de la Villette organiseront ensemble une journée de formation à l'automne 2007. Le Louvre, qui avait signé un protocole d'accord avec les organisations syndicales en faveur des per-

LA CHARTE D'ACCESSIBILITÉ ET D'ACCUEIL DES PERSONNES HANDICAPÉES AU SEIN DES INSTITUTIONS CULTURELLES

Cette charte enrichit une réflexion visant à répondre aux besoins de l'ensemble des usagers. En l'appliquant, les institutions culturelles rempliront pleinement leur mission d'accueil des publics et veilleront au droit commun d'accès à la culture. La charte constitue un texte d'orientation générale sur l'accessibilité et un texte fondateur commun aux institutions culturelles recevant du public, destinée à garantir un accès optimal à la culture, dans tous les domaines : fréquentation des institutions culturelles, accès aux pratiques artistiques, enseignement et professionnalisation. Son élaboration et sa mise en application requièrent la participation de plusieurs acteurs : les ministères chargés de la Culture, du Tourisme, du Cadre bâti, des Transports, des Personnes handicapées, ainsi que les collectivités territoriales, les organisations professionnelles et les associations de personnes handicapées.

LA CONVENTION NATIONALE CULTURE ET HANDICAP

La Convention nationale Culture et Handicap signée le 1er juin 2006 par les ministères chargés de la Culture et des Personnes handicapées vise les institutions d'accueil des Personnes handicapées (institutions medico-sociales). L'objectif est de donner un cadre à l'accès aux pratiques artistiques et culturelles pour les personnes accueillies au sein de ces institutions. Certaines régions ont déjà signé des conventions DRAC-DASS (Picardie, Pays-de-la-Loire), en intégrant parfois les partenaires de l'Éducation nationale (Haute-Normandie).

Une Commission nationale Culture et Handicap, créée par décret du 7 février 2001, constitue une instance de dialogue et de consultation entre les ministères chargés de la Culture et des personnes handicapées, les principales associations de handicapés, les personnes handicapées elles-mêmes et le milieu culturel et artistique. Elle a pour mission de proposer des mesures, dans tous les domaines concernés, notamment l'accès aux équipements, à la pratique artistique, à la formation et aux métiers de la culture.

La Délégation au développement et aux affaires internationales (DDAI) du ministère de la Culture assure l'animation de la commission nationale Culture-Handicap, en lien avec les associations représentatives des personnes handicapées, les autres ministères et les services centraux et déconcentrés du ministère de la Culture et de la Communication.

sonnes handicapés en décembre 2005³, a quant à lui mis en place, dans le cadre de son plan 2006, une formation permettant à ses personnels d'accueil de mieux appréhender la visite des personnes handicapées.

De manière plus générale, en quatre années, le comité de pilotage a donné lieu à plusieurs résultats encourageants. Le groupe « Accessibilité des bâtiments

existants » a notamment rédigé un document de diagnostic, d'analyse et de proposition sur l'accessibilité de huit sites culturels emblématiques. Le groupe « Tarification », qui s'était fixé comme objectif de faire une analyse comparative des tarifs pratiqués pour les visiteurs handicapés et leurs accompagnateurs dans les établissements, a donné lieu à des modifications des politiques tarifaires pour se rapprocher des tendances

générales constatées. C'est notamment à partir de ces travaux que la Cité a instauré la gratuité pour les personnes handicapées, à compter du 1^{er} janvier 2006.

La mise en œuvre de toutes ces mesures a eu deux conséquences notables sur l'évolution de la Mission Culture et Handicap. D'un côté, les succès enregistrés et leur diffusion à grande échelle ont incité d'autres établissements à la rejoindre. D'une douzaine de membres au départ, celle-ci en compte aujourd'hui vingt-cinq, provenant du ministère de la Culture et de la Communication mais aussi d'autres ministères⁴. De même, le nombre de groupes de travail est passé de six à douze entre 2003 et 2007. Certains, qui avaient été conçus pour prendre des mesures spécifiques, ont pris fin, d'autres poursuivent leurs travaux et se sont engagés dans des coopérations de longue durée. Des groupes se sont également constitués pour ouvrir de nouveaux champs d'investigation. D'un autre côté, ces résultats ont conduit le ministre de la Culture et de la Communication Renaud Donnedieu de Vabres à prolonger la mission de la Cité des sciences et de l'industrie. Une réelle dynamique collective est désormais lancée.

Au-delà des mesures adoptées, cette mise en commun des compétences a permis à chacun d'accroître ses connaissances et, plus profondément, de faire évoluer les mentalités en suscitant de « bons réflexes », y compris pour des institutions aussi expérimentées que la Cité des sciences. C'est sans doute là que réside la plus belle réussite de la Mission Culture et Handicap.

François d'Aubert

Président de la Cité des sciences et de l'industrie

La Cité des sciences et de l'industrie et la Mission Culture et Handicap

NOTES

1- Partenaire de la politique de l'emploi menée par les pouvoirs publics, l'Association nationale pour la gestion du fond d'insertion professionnelle des handicapés (Agefiph) mène une mission de service public qui s'inscrit dans le cadre d'une convention signée avec l'État.

2- Ce groupe comprend onze établissements et deux directions du ministère de la Culture

et de la Communication, la direction de l'administration générale et la direction des musées de France.

3- Le Louvre a obtenu le label « Tourisme et Handicap » en 2002.

4- Il s'agit notamment des ministères de l'Éducation nationale, de la Recherche et de la Défense.

LE PÔLE RESSOURCES CULTURE ET HANDICAP DU DÉPARTEMENT DE L'AIN

Alain Goudard, propos recueillis par Marie-Christine Bordeaux

Résonance contemporaine est une structure culturelle implantée dans le département de l'Ain, à Bourg-en-Bresse, qui regroupe un pôle ressources pour la musique contemporaine, un pôle ressources Culture et Handicap ainsi que deux ensembles professionnels : les Percussions de Treffort, qui associe des musiciens handicapés mentaux et des musiciens professionnels, et un ensemble professionnel de six voix solistes de femmes. Ces deux ensembles bénéficient d'une aide à la structuration de la part de la DRAC Rhône-Alpes. Alain Goudard en est le fondateur et le directeur artistique. Chanteur, chef de chœur et percussionniste, il a également été l'un des responsables de la formation DUMUSIS handicap¹ dispensée par le CFMI² de Lyon.

Tout projet culturel, et donc les partenaires qui portent celui-ci, se trouve impliqué dans un environnement, un territoire. Le territoire est un espace dans lequel s'exerce un pouvoir. Le développement du projet culturel se trouve donc fortement marqué par l'intercommunalité, les départements, les régions, voire la coopération avec divers territoires de l'Union Européenne.

Revendiquer l'accès à la culture pour les personnes en situation de handicap, notamment leur intégration dans la vie culturelle, artistique, dans les lieux d'enseignement, de pratique artistique et leur mise en œuvre dans ces divers espaces, souligne bien que la revendication culturelle n'est pas un phénomène simple, compte tenu des diverses instances de décisions, de pouvoirs, de régulation générant différents degrés d'engagement et de responsabilité de ces collectivités jusqu'à l'échelon européen.

Le projet culturel et les partenariats qui le rendent possible entrent dans ce champ de la politique et demandent une prise de conscience de cette dimension et des implications de celle-ci dans

sa pérennisation. Tout projet s'inscrit dans un réseau de coopération, et il doit étendre son champ pour prendre de la valeur.

CRÉATION MUSICALE ET DÉVELOPPEMENT DE L'INDIVIDU

Résonance contemporaine place la création musicale et l'acte de création au cœur d'un projet artistique qui les considère comme des actes de transformation de l'individu, comme une rencontre, un débat permanent avec la matière musicale. C'est le propos artistique défendu au sein de cette structure associative par ses deux formations permanentes : les Percussions de Treffort et L'Ensemble de Six Voix Solistes.

C'est aussi chercher, tout au long d'un parcours, qui s'étend aujourd'hui sur 27 années pour les Percussions de Treffort, comment construire une rencontre avec une matière. C'est poser, pas à pas, que l'acte de création engage la manière de faire et la manière d'être avec les autres. Parce que la création implique la trans-

formation de l'existant, créer, c'est aller vers l'autre. C'est bien l'ouverture à l'autre qui se trouve au cœur de la question ainsi que la qualité, la pertinence du cadre dans lequel pourra prendre forme cette ouverture.

Le développement dans le temps, la pérennisation du projet dépendent avant tout du projet artistique en lui-même, du champ dans lequel il s'inscrit. Celui du social, de la santé, du culturel. De ses fondations, de son ancrage sur le plan artistique, des modalités de sa mise en œuvre dépendent la jonction, le lien,

“L'homme démocratique est un être de parole, c'est-à-dire aussi un être poétique, capable d'assumer une distance des mots aux choses qui n'est pas déception ou tromperie mais humanité, capable d'assumer l'irréalité de la représentation.”

(Jacques Rancière, *Au bord du politique*)

la rencontre avec d'autres points d'ancrages, d'autres points de rencontres, de convergences, de préoccupations communes avec des artistes, des formations musicales, des compositeurs, des metteurs en scène, des chorégraphes, des plasticiens qui partagent ces mêmes questionnements et qui mènent eux aussi une carrière professionnelle, renforçant par là même tous les paramètres de qualité, d'exigence, d'humilité, de travail, de persévérance, de remise en cause que réclame tout art digne de ce nom.

Même s'ils ont un coût, les impératifs de l'accès à la culture ne sont pas strictement économiques. Ils sont surtout politiques. Si l'on s'entend pour dire que la démocratie est le système d'organisation politique et social que l'on veut préserver, alors la culture est indispensable à cette préservation car elle donne les moyens de choisir, les moyens de la responsabilité, les moyens de la représentation politique.

DÉCLOISONNER LES PRATIQUES. CRÉER LA TRANSVERSALITÉ

L'idée du pôle ressources Culture et Handicap de l'Ain a émergé à partir de notre expérience de terrain, en 2003 : c'était avant la loi du 11 février 2005 qui oblige les établissements recevant du public à se rendre accessibles à toute personne en situation de handicap d'ici 2015. *Résonance contemporaine* joue aujourd'hui le rôle d'un interlocuteur culturel auprès des diverses instances qui ont pour mission de mettre en œuvre les dispositions prévues par ce cadre législatif. Ce n'est pas un lieu administratif, ni une structure qui centralise les compétences et les savoir-faire. C'est un pôle qui s'appuie sur un projet artistique affirmé et ambitieux autour de la musique contemporaine et des pratiques musicales, et qui fonctionne sur l'échange, l'accompagnement, le partage des savoir-faire et des expériences.

Cette primauté d'un projet culturel fort est un axe que le ministère de la Culture devrait défendre, car des lieux de ce type sont appelés à se multiplier. En effet, notre structure n'a pas d'équivalent sur le plan régional. Elle est sollicitée par de nombreux acteurs de la région et, plus largement, sur le plan national, pour jouer un rôle de conseil et d'accompagnement. La demande dans ce domaine est importante, et le ministère de la Culture est de plus en plus interpellé par des acteurs locaux sur une « critériologie » des pôles ressources Culture et Handicap. La loi de février 2005 prévoit la création d'une Maison départementale des personnes handicapées dans

ques artistiques, que l'on considérerait comme marginales ou exceptionnelles.

Nous travaillons sur la rencontre entre personnes handicapées et le monde de la création musicale depuis bientôt 30 ans. En 2001, *Résonance contemporaine* a été mandatée par le Conseil général pour développer l'axe culture/handicap dans le département de l'Ain. L'impact de la volonté politique départementale a été déterminant et le Conseil général a même créé une ligne budgétaire spécifique pour financer cet axe. Cette volonté a été relayée par la DRAC Rhône-Alpes qui a inclus ces activités dans la convention de développement culturel signée

“Il faut des politiques spécifiques, sans quoi les handicaps ne sont pas pris en compte, mais il ne faut pas que ces catégories d'action publique spécifient des pratiques artistiques, que l'on considérerait comme marginales ou exceptionnelles.”

chaque département, il est donc très important d'affirmer une dimension culturelle et artistique véritable, car la loi ne spécifie rien sur l'accès aux pratiques artistiques.

Or, la question n'est pas seulement un problème d'accessibilité, même si l'accès aux lieux est quelque chose de fondamental. Il s'agit, plus profondément, de la reconnaissance des personnes à travers la possibilité de s'inscrire dans une parole et une expression artistique non seulement reconnue, mais partagée. Il faut des politiques spécifiques, sans quoi les handicaps ne sont pas pris en compte, mais il ne faut pas que ces catégories d'action publique spécifient des prati-

avec le Département. Nous sommes aussi soutenus par le Conseil régional dans le cadre d'un fond destiné à soutenir l'innovation artistique et l'action culturelle, le FIACRE, et des discussions sont en cours pour renforcer ce soutien. De ce point de vue, il y a une convergence remarquable des partenaires publics qui permet au pôle ressources d'exercer ses missions.

Il ne s'agit pas simplement de mettre des ressources à disposition, mais d'accompagner et de développer des pratiques, de favoriser des croisements et des synergies, et susciter en permanence un débat d'idées. Avec une base absolue, incontournable, qui est la qualité artis-

LOI POUR L'ÉGALITÉ DES DROITS ET DES CHANCES, LA PARTICIPATION ET LA CITOYENNETÉ DES PERSONNES HANDICAPÉES

Le 28 mars 2003, dans le cadre de la priorité fixée par le président de la République en faveur de l'insertion des personnes handicapées, le ministre de la Culture et de la Communication a confié aux présidents de la Cité des Sciences et de l'industrie et du musée du Quai Branly, la mission de proposer des mesures concrètes visant à améliorer, à court terme, l'accueil des personnes handicapées dans les établissements culturels. Un comité de pilotage a été mis en place, réunissant les représentants d'une douzaine d'établissements publics dépendant du ministère de la Culture. Y ont également été associés, deux organismes ne relevant pas de ce ministère. Ce comité a constitué six groupes de travail correspondant aux problématiques en phase de recherche-développement au sein de plusieurs institutions culturelles. Les travaux de ces groupes ont été rendus publics à l'occasion de la réunion de la Commission nationale Culture et Handicap le 29 novembre 2004.

tique. Nous attachons également beaucoup d'importance à la dimension territoriale. Nous sommes implantés dans un territoire particulier, et sommes par ailleurs sollicités par des interlocuteurs inscrits dans des contextes très différents : une commune rurale, un festival, une ADDM qui a signé une convention avec un centre hospitalier, un conservatoire, une commune dont les services (musée, école de musique, service Éducation) ont un projet commun, etc. Il n'y a pas de réponse unique, ni de modèle à suivre, car nous travaillons avec des mondes très différents, y compris au sein même du secteur du handicap. Il y a des communautés de travail, avec des cultures professionnelles, des systèmes de valeurs, des hiérarchies : le handicap recouvre une pluralité de mondes qui ne communiquent pas toujours entre eux. Notre action déborde d'ailleurs ce qu'il est convenu d'appeler le secteur du handicap, nous avons des actions en milieu pénitentiaire, auprès d'associations de réinsertion, nous participons à la commission régionale Culture à l'hôpital. Il est primordial de ne pas reproduire le cloisonnement des mondes professionnels, que ce soit dans la culture ou dans la prise en charge sanitaire et sociale des diverses formes d'exclusion.

Outre le centre de documentation que nous avons ouvert, qui permet d'accueillir toute personne désireuse de mieux connaître l'action culturelle avec les personnes handicapées, outre notre fonction de conseil et d'accompagnement, nous avons également une activité de programmation, *7 bis Chemin de traverse*, qui propose une saison de mini-concerts à Bourg-en-Bresse. Ces concerts sont programmés dans différents lieux de la cité, aussi bien au monastère royal de Brou que dans des lieux d'accompagnement et d'insertion de personnes.

Du côté culturel, nous contribuons également à un chantier essentiel : faire le lien entre la loi de février 2005 sur le handicap et les schémas départementaux issus de la loi d'août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales. Celle-ci prévoit une restructuration et un développement des enseignements artistiques dans les domaines de la musique, de la danse et de l'art dramatique. Le schéma départemental de l'Ain, en œuvre par le Conseil général de l'Ain, en collaboration avec l'ADDIM, définit ainsi les principes d'organisation des enseignements artistiques, en vue d'améliorer la formation et les conditions d'accès à l'enseignement. Le pôle res-

sources Culture et Handicap a apporté sa contribution à la mesure concernant l'accès des enfants, adolescents et adultes handicapés dans les écoles de musique. Il ne suffit pas de décréter que les locaux seront désormais accessibles, il faut également permettre aux écoles de trouver une juste voie entre la prise en compte de certaines spécificités et une mixité des pratiques. Comment rendre l'accueil permanent ? comment ne pas se contenter d'une logique de projets ponctuels ? Nous préconisons, de créer, outre les aménagements nécessaires pour accueillir les jeunes et adultes qui le désirent, un service d'aide et d'accompagnement qui jouerait un rôle de médiation entre les personnes et les écoles de musique. Là aussi, il faut décloisonner, s'appuyer sur les pluralités d'approche et de pratique, mettre en œuvre des transversalités et ne pas cibler un monde professionnel unique, comme par exemple celui des enseignants spécialisés : les artistes, les musiciens en résidence, les éducateurs, les personnels soignants doivent être associés à la formation et à la réflexion commune. N'oublions pas que le ministère de la Culture préconise de diversifier l'offre d'enseignement artistique en favorisant la rencontre et la pratique de nouvelles esthétiques, dont la création musicale et le répertoire contemporain. Il faut donc partir du projet artistique pour réaliser toutes ces transversalités.

« *L'homme démocratique est un être de parole, c'est-à-dire aussi un être poétique, capable d'assumer une distance des mots aux choses qui n'est pas déception ou tromperie mais humanité, capable d'assumer l'irréalité de la représentation.* »

(Jacques Rancière, *Au bord du politique*)

Entretien avec **Alain Goudard**,
directeur artistique de Résonance contemporaine
Propos recueillis par **Marie-Christine Bordeaux**

Le pôle ressources Culture et Handicap du Département de l'Ain

NOTES

1- Diplôme universitaire pour des musiciens intervenant spécialisés

2- Centre de formation de musiciens intervenants

FORMER POUR INSCRIRE L'ACTION CULTURELLE EN MILIEU PÉNITENTIAIRE

François Courtine et Nathalie Noël,
propos recueillis par Marie-Christine Bordeaux

Mettre en valeur l'action culturelle en faveur des populations éloignées ou exclues de la culture revient souvent à présenter des actions exemplaires, à mettre l'accent sur les temps de réalisation et de restitution, à dire l'importance de l'intervention d'artistes professionnels, à permettre le partage des « bonnes pratiques ». Ce centrage sur le projet et sur la dimension événementielle peut minorer une composante essentielle de l'action culturelle : l'imprégnation et la place de la culture dans le quotidien. L'activité de l'ENAP en matière de formation mérite donc d'être citée dans ce dossier, dans la mesure où il s'agit de travailler sur les cultures professionnelles des personnels pénitentiaires, à tous les échelons, et par conséquent d'agir sur la conception même que cette administration se fait de son rôle dans la société.

L'Observatoire – De quand date la réflexion sur le rôle de l'action culturelle à l'École nationale d'administration pénitentiaire ?

ENAP – Au moment de la délocalisation de l'École, qui était auparavant à Fleury-Mérogis, une réflexion de fond sur le statut de l'École et sur ses missions a été menée. Dès son implantation à Agen, en juin 2000, l'École a été dotée d'une unité culturelle, qui a connu un fort développement, avec le recrutement d'un personnel spécialisé dans l'animation et l'action culturelles. Son action se structure selon plusieurs axes : formation initiale et continue du personnel, programmation artistique et culturelle, ateliers de pratique, pôle de ressources sur l'action culturelle au sein de la médiathèque. Ce service s'appuie sur une tradition déjà ancienne dans notre administration : la convention cadre entre le ministère de la Justice et le ministère de la Culture est une des premières grandes conventions nationales de partenariat dans le domaine culturel cette convention, signée en 1986, prévoyait déjà de s'attacher particulièrement

à la formation des personnels. D'autre part, il existe aussi, de longue date, un bureau chargé des questions culturelles à l'Administration pénitentiaire. À l'occasion de sa délocalisation et tout récemment par le biais d'un contrat d'objectifs et de moyens, l'ENAP a pour mission de veiller à la qualité de la formation des personnels pénitentiaires, dont la vocation n'est pas seulement la surveillance ou la garde, mais qui doivent aussi gérer des relations humaines et contribuer à tisser des liens essentiels avec la société civile.

L'Observatoire – Quel est l'enjeu de l'action culturelle au sein de l'ENAP ?

ENAP – Établissement public, notre école est unique en France (et très certainement en Europe) : en effet, elle a la caractéristique de former, sur le même site, l'ensemble des catégories de personnels pénitentiaires, en formation initiale comme en formation continue¹. L'action culturelle peut donc toucher tous les élèves en formation, quels que soient leur grade et leur niveau de res-

ponsabilité. Toutes nos formations sont en alternance, certaines formations initiales durent jusqu'à deux ans. Cela permet d'avoir une véritable ambition, non seulement dans la qualité de la formation, mais aussi sur son impact en termes d'évolution de la culture professionnelle de nos personnels. Chaque fois que cela est possible les formations comportent des modules culturels. Une des missions principales du département « animation culturelle, scientifique et sportive » est de travailler à trouver une juste place à la culture dans des cursus professionnalisant fortement centrés sur des exigences d'opérationnalité, avec des responsabilités importantes en matière de sécurité et de réinsertion. Tout le monde s'accorde aujourd'hui sur la nécessité de faire des métiers de l'exécution des peines, mal connus dans notre société et généralement choisis par défaut, des métiers d'élite, dotés de référentiels de compétences exigeants et assumés par des personnels de haut niveau technique et humain.

L'action culturelle, ainsi positionnée, permet de s'adresser simultanément à

une grande diversité de métiers au sein de l'administration pénitentiaire qui comporte cinq grandes filières : personnels de direction, de surveillance, d'insertion et de probation, administratifs, techniques. C'est la filière des personnels de surveillance, de fait la plus importante et la plus en contact avec les personnes détenues qui retient toute notre attention. C'est pour nous un défi de pouvoir aider ces professionnels, au rapport parfois distant à la culture, à saisir tout le bénéfice de l'action culturelle en matière d'intégration, d'immersion et d'ouverture sociale.

L'Observatoire – Êtes-vous chargés de la formation des emplois-jeunes recrutés comme auxiliaires ou assistants culturels ?

ENAP – L'ENAP n'a pas été chargée du suivi de la formation de ces emplois-jeunes. Le recrutement de ces personnels a été essentiellement local, et ils se sont plutôt formés auprès des ODAC² et autres organismes départementaux spécialisés dans la culture. À l'ENAP, nous avons recruté un emploi-jeune « assistant culturel », dont l'emploi a été depuis pérennisé.

L'Observatoire – Quelles sont les activités de ce qui apparaît comme un pôle ressources « action culturelle en prison » au sein de l'ENAP ?

ENAP – La programmation artistique et culturelle est l'activité la plus visible et par définition la plus spectaculaire, c'est elle qui rythme les moments forts pour un établissement comme le nôtre. Mais notre mission est aussi de tirer vers le haut un certain nombre de pratiques culturelles, de procurer une ouverture sur l'ensemble des domaines artistiques et de fournir les ressources à ceux qui en ont besoin. Malgré les difficultés, nous essayons d'aller au cœur du cursus de formation, notamment pour les personnels de surveillance. Nous agissons aussi bien sur le plan des activités artistiques et culturelles que sur celui de la gestion de projet, tout en respectant

une diversité indispensable : tous les élèves n'ont pas vocation à concevoir et à réaliser une action culturelle.

Nous accompagnons les projets culturels que nous proposons ou que les élèves proposent, soit dans le cadre de la formation, soit en extrascolaire : comment monte-t-on un projet, comment trouve-t-on un partenaire culturel, et surtout quel est l'impact d'un projet culturel dans leur environnement personnel et professionnel. Un guide méthodologique a été créé pour soutenir ces démarches. Il ne s'agit donc pas d'activité de loisir se réduisant à de la consommation d'événementiel, nous insistons beaucoup sur l'amont et l'aval des temps culturels et sur les effets qu'ils produisent.

Pour répondre à la diversité des besoins des élèves et des personnels en formation continue, les résidences d'artistes sont un dispositif bien adapté. Elles permettent de développer rencontres et projets, avec une variété de types d'interventions. Certains viennent spontanément aux activités programmées dans le cadre de la résidence, pour d'autres il

faut du temps, et c'est ce qu'apporte la résidence. Lors de la résidence du photographe Christophe Goussard, les personnels de surveillance se sont passionnés pour l'évolution de leur image pendant la formation grâce à la médiation de l'art photographique.

Nous sommes en train de créer un centre de ressources culturelles en combinant les savoir-faire de l'unité d'animation et ceux de la médiathèque de l'ENAP. Il est essentiel de collecter des données sur l'action culturelle en milieu pénitentiaire, que ce soit l'activité de nos partenaires, de nos intervenants ainsi qu'une documentation de référence sur l'évolution des politiques en la matière. Ces ressources sont indispensables parce qu'elles servent de base à la pédagogie pratiquée à l'École : on ne peut pas se contenter de faire venir des artistes qui témoignent de leur activité. Nous recevons de plus en plus de demandes de personnes qui cherchent des conseils pour monter un projet en milieu pénitentiaire, pour trouver un partenaire, un lieu où développer un projet. Nous n'avions pas prévu de jouer ce rôle, et nous devons, avec l'aide



F. GOUSSARD/ENAP

de l'Administration pénitentiaire, réunir les ressources nécessaires : en particulier, disposer d'un exemplaire de toutes les productions réalisées dans les établissements pénitentiaires français et, pourquoi pas, un jour européens.

Il faut enfin évoquer les nombreux partenariats locaux que nous avons engagés avec des structures culturelles de proximité : le théâtre d'Agen, le musée, l'école de musique, etc. La programmation culturelle de l'ENAP ne doit pas détourner les élèves et stagiaires de l'offre « publique », bien au contraire, il est très important que l'ENAP évite de créer un public intra muros et incite ses personnels et ses élèves à fréquenter les lieux culturels sur le territoire où est implantée l'École. Inversement, nous essayons de créer une circulation en direction de l'École, car il est essentiel d'intégrer celle-ci dans la ville d'Agen et dans le département du Lot-et-Garonne : nous nous inscrivons dans un tissu local, et les habitants peuvent bénéficier eux aussi de l'offre culturelle de notre établissement.

L'Observatoire – Quels sont les points forts de l'engagement de l'ENAP pour la formation et la sensibilisation des personnels ?

ENAP – La convention d'objectifs qui vient d'être signée avec le ministère de la Culture³ prend acte de la forte mobilisation des acteurs des milieux pénitentiaires lors de la rencontre nationale « Culture en prison » organisée à Valence les 25 et 26 avril 2005⁴. Elle rappelle l'importance de la culture dans l'objectif de réinsertion des personnes placées sous main de justice. Au-delà de la distraction, il s'agit d'ouvrir sur les problématiques du monde contemporain. À ce titre, le développement de la lecture,

l'ouverture sur différentes formes de cinéma, sont aussi importants que l'activité de création théâtrale, musicale, chorégraphique.

En matière de formation, notre conviction est qu'il faut développer la différence entre la réalité du terrain et l'École. Le temps de la formation n'est pas le temps de la réalité professionnelle. La formation a précisément pour but d'améliorer les pratiques professionnelles et d'anticiper sur les évolutions des métiers et du secteur. Ce secteur a trop longtemps tenu sur lui-même un discours misérabiliste. S'occuper des détenus, ce n'est pas s'inscrire dans une logique du don, dans le droit fil des anciennes sociétés de bienfaisance du XVIII^e siècle. On ne règle pas des problèmes graves de société avec des bouts de ficelle. Nous sommes à un carrefour stratégique : le secteur pénitentiaire a évolué, il faut donner aux personnels des outils pour s'adapter et toujours mieux remplir leurs difficiles missions.

Parmi les résidences organisées par l'ENAP, nous souhaiterions citer plus particulièrement celle de Christophe Goussard, photographe, André Minvielle, chanteur et « scatteur » gascon, Pépito Matéo, conteur, auteur et metteur en scène (voir encadré). Le monde de la prison a une image négative dans la société civile, mais plus nous travaillons avec le secteur culturel, plus nous constatons que cette image évolue par la communication et les échanges. Les artistes, les partenaires culturels ont de moins en moins d'appréhension à travailler avec nous, ainsi que dans le cadre de la prison. Au cours des résidences, il y a des rencontres, des débats, et cela est formateur pour tout le monde, y compris pour les artistes. Ils

découvrent qu'il existe une dynamique de l'Administration pénitentiaire bien éloignée du sens commun véhiculé.

L'Observatoire – Avez-vous des outils d'évaluation de votre activité culturelle ?

ENAP – Nous utilisons, en interne, un certain nombre d'outils de mesure à chaud de l'intérêt pour les élèves de nos activités culturelles. Nous savons que pour disposer dans ce domaine d'éléments dépassant le simple ressenti il faut investir dans des procédures beaucoup plus ambitieuses d'évaluation différée. L'ENAP s'y investit depuis peu dans les domaines de la formation en général et nous espérons pouvoir prochainement en tirer profit. L'ENAP a la chance de disposer d'un département de recherche, le CIRAP⁵, ce qui est là aussi unique parmi les écoles de la fonction publique. Huit chercheurs ont été engagés à temps plein pour travailler sur nos terrains professionnels. Ils sont recrutés sur une base pluridisciplinaire (philosophie, sociologie, santé publique, criminologie, etc.) afin de développer des axes d'études différenciés et complémentaires. Contrairement à l'activité sportive en prison, l'activité culturelle n'a pas encore fait l'objet de programmes de recherche, ce serait souhaitable pour produire, au-delà de nos bilans, de la connaissance sur les pratiques et les effets des projets culturels dans cet univers.

Entretien avec François Courtine, directeur de la recherche et de la diffusion, et Nathalie Noël, responsable du département Évaluation et animation scientifique, culturelle et sportive à l'ENAP⁶

Propos recueillis par Marie-Christine Bordeaux

Former pour inscrire l'action culturelle en milieu pénitentiaire

NOTES

1- En 2006, l'ENAP a accueilli et formé 3205 élèves en formation initiale, dont 2205 personnels de surveillance, et 3100 stagiaires en formation continue.

2- Offices départementaux d'animation culturelle (appelés également ODDAC, ID-DAC, ODACC, etc.)

3- Convention 2007-2009 signée le 15 décembre 2006

4- Les Actes peuvent être commandés sur le site de la Fédération interrégionale du livre et de la lecture (<http://www.ffcb.org/>)

5- Centre Interdisciplinaire de Recherche Appliquée au Champ Pénitentiaire

6- <http://www.enap.justice.fr/>

BILAN DE LA RÉSIDENCE *PARLOIR* DE PÉPITO MATÉO À L'ENAP, OCTOBRE 2005/MARS 2006

Après une première rencontre, en octobre 2005, autour d'un spectacle d'histoires, j'ai pu lancer l'idée d'ateliers sur la parole et parler de mon projet en cours d'écriture concernant mon spectacle sur la prison. L'échange a permis aux spectateurs de se familiariser avec ce type d'expression autour d'une écriture orale, et pour moi de préciser un peu la mise en œuvre de mon chantier de *Parloir* en évoquant les options choisies.

En décembre, j'ai pu travailler librement en résidence sur deux volets : à la fois en achevant mon travail d'écriture avec des essais de bouts d'interprétation « portes ouvertes » dans une salle mise à ma disposition. Et, d'autre part, en animant des ateliers de paroles en soirée. Ces ateliers proposaient dans un premier temps des exercices de mise en jeu et d'expression (corps, voix, jeux de langage et petites narrations) ainsi qu'une préparation, à partir du vécu des stagiaires en prison, d'un récit personnel mis en fiction « imaginaire » selon des contraintes de composition. Dans un deuxième temps, cela a permis à chacun de structurer, d'écrire et de raconter devant les autres le récit mis en bouche et en jeu. Une réflexion récapitulative à clos ce travail.

Ces deux temps ont été pour moi forts d'enseignement : à la fois par une « concentration » de thèmes autour de mon sujet de recherche (avec un accès aux différents documents de la médiathèque), d'échanges continus sur mon propos, et par la perspective du regard des stagiaires sur leur propre milieu. J'ai pu m'enrichir de deux points de vue, extérieur et intérieur, sur la détention, et sur la question de l'angle de vision des choses et l'écart entre réalité et imaginaire.

Le mois de février à été pour moi l'occasion d'essayer de mettre en espace les grands mouvements du spectacle presque écrit et de soumettre au chantier critique les options de jeu, devant un public « averti ».

La dernière rencontre, dans le cadre du « printemps inattendu », s'est effectuée par la représentation du spectacle *Parloir* dans sa forme finale (mise en scène, lumières et sonorisation) ce qui a donné lieu à une rencontre informelle à la fin dans le hall de l'amphithéâtre. La réception du spectacle par le public, composé d'élèves et de personnes extérieures, m'a beaucoup ému. J'ai senti une écoute très concernée, quand bien même ma position était imaginaire bien que s'inspirant de la réalité. J'ai pu mesurer l'émotion suscitée par le sujet (qui m'apparaît vraiment d'actualité), comment la fiction renvoie à la lecture du réel et inversement comment l'expérience vécue peut être acceptée dans une relation spectaculaire... ce qui m'intéresse au plus haut point dans mon travail ! Pour un artiste formateur, comme moi, cette résidence a été riche en rencontre et en échanges multiples, avec les meneurs du projet, qui m'ont renvoyé la balle et épaulé tout au long de cette recherche, mais aussi avec les élèves que j'ai pu côtoyer au cours des ateliers et chantiers que j'ai pu mener. Pour moi ces confrontations sont importantes car elles obligent à décloisonner nos « domaines respectifs » et à créer des passerelles entre des recherches *a priori* éloignées : l'art ne doit pas être déconnecté de la réalité : il s'en empare et y renvoie !

L'artiste a besoin de se remettre en question régulièrement. J'espère que ma présence aura suscité des regards différents sur la notion d'acteur au travail, comme mon regard a été modifié sur l'institution pénitentiaire. Je dirai, pour conclure, que de même qu'il ne faut pas laisser la prison aux seuls « spécialistes » mais faire que tous soient concernés, il est de même nécessaire de ne pas laisser seuls les artistes avec leur imaginaire...

Pépito Matéo

conteur, auteur et metteur en scène

PROTOCOLE D'ACCORD INTERMINISTÉRIEL CULTURE ET JUSTICE

Les principes communs de la politique d'action culturelle du ministère de la Culture et de la Communication et du ministère de la Justice sont définis par le protocole d'accord interministériel de 1986, renouvelé en 1990. Deux circulaires élaborées conjointement en précisent les objectifs et les modalités d'application pour le fonctionnement des bibliothèques et le développement des pratiques de lecture (1992) et pour la mise en œuvre de programmes culturels (1995). Un des objectifs prioritaires de ce partenariat est de favoriser l'accès à l'art et à la culture aux personnes placées sous main de justice, d'améliorer les conditions matérielles de diffusion du livre et des champs artistiques en faisant appel à des artistes et des professionnels du champ culturel.

Le protocole d'accord de 1990 présentait la région ou le département comme « le niveau le plus pertinent où peuvent se conclure, chaque année, des conventions programmes entre les services extérieurs des deux ministères ». Il affirmait une exigence de professionnalisation des interventions culturelles et la nécessité d'articuler dans une programmation les différentes propositions culturelles les unes par rapport aux autres selon leurs modes et leurs secteurs d'intervention. Ainsi, les missions régionales ont pour objectif la mise en place de politiques partenariales contractualisées entre les collectivités territoriales et les établissements pénitentiaires. Ce dispositif est aujourd'hui déployé dans 17 régions.

LES HABITANTS ONT DU TALENT

Vincent Lalanne

Depuis six ans, la Fédération des centres sociaux de l'Essonne et l'Agence culturelle et technique de l'Essonne (Acte91) travaillent sur un projet culturel à destination des habitants des quartiers des villes de cette banlieue sud de Paris. Cette relation nouvelle entre un opérateur culturel départemental et une fédération d'éducation populaire s'est construite à partir des pratiques culturelles des habitants de ces quartiers. Elle s'est développée par la mise en place d'ateliers de pratiques artistiques dans ces centres sociaux et par la création d'un événement qui restitue ces pratiques : « Les habitants ont du talent ».

LES ENJEUX D'UN PROJET CULTUREL À DESTINATION DE PUBLICS SPÉCIFIQUES

Le premier enjeu est la complémentarité entre une fédération d'éducation populaire (la Fédération des centres sociaux de l'Essonne) et un opérateur départemental (Acte91). Chacun porte en son sein des objectifs forts, construits dans une relation attentive au territoire et avec une volonté claire de donner du sens à une démocratisation de la culture. Pour la Fédération des centres sociaux, il s'agit de considérer « l'accès à la culture comme un droit fondamental qui contribue à la formation du citoyen » et d'être un « garant pour la démocratie et le développement du lien social ». Pour elle, « les habitants des quartiers populaires sont créatifs, les différentes cultures qui s'y côtoient, méritent des espaces d'expression et d'échange de qualité ». Cette dimension, qui s'appuie sur les fondements des mouvements d'éducation populaire, s'élabore donc sur une dynamique issue de la demande des publics. Pour Acte91, il s'agit de répondre à cette dynamique non pas en construisant une offre artistique à destination des centres sociaux (Acte91 a longtemps été un acteur de cette offre en particulier dans la

diffusion du spectacle vivant) mais en travaillant au plus près des projets de chaque centre pour favoriser la rencontre entre des artistes et cette demande. Le deuxième enjeu est dans son projet fédéral de sortir du partage interculturel habituel qui se vit autour de la convivialité et d'actions de socialisation et/ou d'insertion (la cuisine par exemple) pour aller vers une culture commune qui participe notamment de l'éducation artistique, de l'accompagnement du public dans des lieux culturels, du plaisir partagé à fréquenter ces lieux, du soutien aux pratiques amateurs, d'un moyen complémentaire d'appréhender le monde et les rapports sociaux... Le dernier enjeu et non des moindres est celui de la pérennité de la présence permanente de projets artistiques et culturels dans ces équipements. C'est à cet endroit-là que s'inscrit la dynamique événementielle qui se construit tous les deux ans.

LES PUBLICS SPÉCIFIQUES DES CENTRES SOCIAUX EXISTENT-ILS ?

Parler des populations des quartiers de la banlieue sud de Paris, c'est souvent se confronter à l'image faussée d'une réalité surmédiatisée qui correspond peu au

quotidien de la vie de ces quartiers. Ce ne sont pas des populations qui vivent toutes dans des zones de non droit entre les mains de bandes de « racailles ». La vie n'y est pour autant pas tous les jours facile et le repli est souvent présent au détriment d'un vivre ensemble difficile à assumer. Le centre social se trouve ainsi à la croisée des chemins entre le lieu de socialisation et d'exercice d'une citoyenneté, lieu de repère et d'intégration et le lieu d'une aide sociale qu'il est de moins en moins. Repéré souvent par ces mêmes populations comme la maison des pauvres, le lieu de refuge de la misère, voire le lieu d'une exclusion possible d'une communauté par une autre, le centre social et son équipe d'acteurs sociaux travaillent en permanence à combattre cette image pour construire le creuset de ce qui fonde notre société : l'intégration républicaine par la socialisation, la rencontre et la culture. Ici on ne parlera pas d'identité nationale mais de relations interculturelles, on ne parlera pas non plus de publics mais d'habitants. Cette désignation confère au projet culturel une caractéristique forte. La personne n'est pas perçue comme réceptacle d'une activité ou d'un produit aussi bon soit-il, mais comme une personne qui vit à un endroit spécifique, qui peut être un véritable auteur et acteur de sa vie sur son

territoire à partir de ses propres pratiques dont la culture peut faire partie. Les publics spécifiques des centres sociaux existent donc : ce sont les habitants.

LE PROJET

Après avoir établi, au travers des rencontres d'une commission culturelle de la Fédération, un panorama des actions existantes, il a été décidé de monter un projet capable de montrer la richesse de l'expression culturelle en valorisant donc les pratiques artistiques et culturelles des habitants, de créer de nouvelles occasions de rencontres, d'échanges, de découvertes de l'autre. Ce projet s'est traduit par la mise en place, en décembre 2003, d'un événement festivalier sous forme de biennale intitulé : « Les habitants ont du talent ». À l'issue de la première expérience, qui a réuni une dizaine de centres sociaux sur les 25 que compte l'Essonne, un premier bilan a permis de révéler que les habitants ont

apprécié le fait de se découvrir les uns les autres aux travers de différentes pratiques artistiques. Il a permis aussi d'exprimer le désir, pour certains centres, de mettre en œuvre de nouveaux projets culturels. Enfin, il a débouché sur la mise en place d'une formation-action dont le but était de permettre aux professionnels de découvrir le champ culturel, son mode d'organisation, ses institutions et d'aller à la rencontre de la création artistique. Cette formation, qui s'appuyait sur la méthodologie de projet, a permis ainsi à une douzaine de personnes de vivre par eux-mêmes des expériences artistiques et culturelles, de mettre en place des projets culturels et de développer des actions de médiation visant à la construction du projet suivant qui s'est déroulé en 2005.

Cette démarche plus lourde a porté ses fruits et a amené certains centres sociaux à évoluer. Ainsi le centre social l'Amandier de Vigneux-sur-Seine a vu se déve-

lopper, autour d'un groupe de femmes qui avait une pratique conviviale de cuisine, un « atelier histoire », puis un « atelier conte » encadré par un conteur professionnel Bernard Chèze. Cette dynamique, qui part des habitants, peut aussi passer par des pratiques en direction des jeunes qui s'inscrivent dans le cadre d'un atelier cirque ou arts plastiques dans le projet culturel du centre puis qui se développe auprès des adultes par d'autres types d'activités. C'est ce qu'a vécu l'Association des Gens du Voyage qui fait partie de cette Fédération. Enfin, la pratique culturelle peut avoir comme point de départ une activité plus traditionnelle des centres sociaux : l'alphabétisation. Le développement d'une dimension culturelle de cette pratique apporte vis-à-vis des nouveaux arrivants quelque chose de plus gratifiant et de plus valorisant dans l'expression qu'ils ont de notre langue.

LES INGRÉDIENTS ET LES CONTRAINTES DE CES PROJETS

“ La personne n'est pas perçue comme réceptacle d'une activité ou d'un produit aussi bon soit-il, mais comme une personne qui vit à un endroit spécifique, qui peut être un véritable auteur et acteur de sa vie sur son territoire à partir de ces propres pratiques dont la culture peut faire partie. ”

Construire un tel projet avec des partenaires peu proches des questions des politiques culturelles nous a amené ensemble à lister les éléments qui composent cette dynamique de projet :

- Une formation qui permette aux professionnels des centres sociaux de connaître le champ culturel. Cet effort de formation devrait se construire aussi dans l'autre sens, les « travailleurs culturels » ont une image souvent très parcelaire du travail de développement social local.
- Une dynamique de groupe autant entre les habitants que dans les équipes des centres sociaux.
- Un portage collectif du projet de la Fédération.
- Un partenariat artistique et culturel fort, nous y reviendrons dans la dernière partie. - Le respect total de l'identité des gens.
- Partir de ce qui existe déjà dans le centre.
- Mettre en place les outils de la connaissance du réseau et de ces acteurs

pour le partenaire culturel (Acte91).
– Les développer dans un accompagnement individualisé des projets.

Cela nous a permis d'évaluer aussi les deux principales contraintes de la pérennisation de ces projets :

– Le *turn over* très important des personnels des centres sociaux. Sur les 12 personnes qui ont participé à la formation-action, 8 ont quitté leur poste l'année suivante pour un autre département.

– L'effet d'aubaine qui peut amener le centre social à vouloir participer au projet sans se donner les moyens et la capacité d'un réel portage de ce type de projet.

– Le manque de reconnaissance de certains partenaires vis-à-vis des centres sociaux dans le champ du culturel et donc la prise en compte des besoins financiers inhérents à ces projets.

LA PRÉSENCE ARTISTIQUE

Nous l'avons vu, partant de la demande, la présence artistique se trouve questionnée dans son acte principal qui est le plus

souvent de porter une offre en direction d'un public. Ici, au croisement des pratiques d'éducation populaire et des politiques culturelles, l'artiste se retrouve dans une démarche qui lui demande de rester fort dans son acte artistique tout en étant capable de s'investir dans le faire ensemble. Il ne s'agit pas pour nous de mettre l'artiste en position d'animateur socioculturel, mais de lui demander de ne rien lâcher de son travail de créateur, d'aller à la rencontre de la demande et de la révéler à ce qu'elle doit être pour le développement de la personne, pour qu'elle se construise à travers son expression, sa vision de l'acte de création artistique, son esprit critique et son épanouissement personnel dans un collectif. C'est la permanence du lien entre les acteurs de ce projet qui lui permet d'exister. En marge des institutions culturelles trop concentrées sur la fidélisation de leurs publics et dont les cahiers des charges s'ouvrent à peine pour certains sur l'ouverture aux publics spécifiques, « Les habitants ont du talent » cherche une voie nouvelle. Voie nouvelle qui tente de

relier l'accès à la culture pour tous et les pratiques individuelles, voie nouvelle qui questionne la position de l'artiste dans ces quartiers, voie nouvelle qui inscrit le projet culturel dans le projet de développement social local. C'est une homéopathie modeste qui s'inscrit dans le temps et nous rappelle qu'il ne peut y avoir de projet culturel sans réel partage.

Vincent Lalanne,

directeur d'Acte91, codirecteur d'Artel91, vice président de Culture et départements

Remerciements à Corinne Morelli, directrice de la Fédération des Centres Sociaux de l'Essonne,

Yves Caron, *coordinateur socioculturel de cette même fédération) et Bernard Guirmand,*

directeur du secteur spectacle vivant à Acte91, pour leurs témoignages qui ont permis

la rédaction de cet article.

GUIDES PRATIQUES

Guide d'accessibilité et d'accueil des personnes handicapées au sein des institutions culturelles

Cet ouvrage a été élaboré dans le cadre de la Commission nationale Culture-Handicap, avec les différents partenaires associatifs représentant les personnes handicapées et ceux qui composent la Commission. Outre les textes législatifs et réglementaires qui régissent cette politique, l'ouvrage rend compte des travaux menés par la commission Culture-Handicap et recense les lieux-ressources, les ouvrages, périodiques, œuvres audiovisuelles liés au sujet. Il présente également des préconisations en réponse à plusieurs questions : comment rendre un site accessible ? Quels sont les besoins particuliers en fonction des différents types de handicap ? Quels partenariats tisser afin d'améliorer l'accueil des personnes handicapées ? Quels dispositifs techniques novateurs sont susceptibles d'être mis en place ?

Ministère de la culture et de la communication,

2007, ISBN : 978-2-11-096811-1. Disponible en ligne :

<http://www.culture.gouv.fr/handicap/guide-intro.html>

Les actions culturelles et artistiques en milieu pénitentiaire

Guide pratique réalisé par la Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation (FFCB) publié avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication (DDAI) et du ministère de la Justice. Cet ouvrage présente les grands principes de l'action culturelle en milieu pénitentiaire, les modalités de conception et de réalisation des projets, les différents domaines concernés.

ISBN : 2-907420-98-4, 11 euros, 2004.

DE LA RÉSIDENCE À LA PERMANENCE

Nicolas Frize

Propos recueillis par Julie De Muer

Compositeur, Nicolas Frize dirige depuis dix ans l'association Les Musiques de la Boulangère. Il a mis en œuvre des dispositifs de création « sur le terrain » associant la participation de musiciens amateurs aux côtés d'interprètes non professionnels. C'est dans ce cadre qu'ont été menées et conçues des réalisations importantes en relation avec les institutions pénitentiaires (Saint-Maur, Poissy), hospitalières (hôpital Delafontaine de Saint-Denis), scolaires, urbaines ainsi qu'avec le monde du travail. Militant actif et convaincu que la démarche artistique est une démarche civique, il témoigne, dans ce dossier, du lien unissant action culturelle, formation professionnelle et travail en milieu pénitentiaire à travers son expérience de résidence à la maison centrale de Saint-Maur, puis de son déploiement dans un temps plus long avec la création d'un studio de production formant et employant des détenus au métier de technicien du son. Projet qui donnera lieu, en 2000, à un dispositif de même nature dans la Centrale de Poissy, cette fois-ci porté directement par l'administration pénitentiaire.

Julie De Muer – Vous travaillez dans les prisons depuis de nombreuses années, dans une forme de permanence originale puisqu'elle a consisté notamment à mettre en place tout un dispositif liant création artistique, formation et emploi. Concernant les détenus, est-ce que la terminologie de « public empêché » vous semble juste ?

Nicolas Frize – Quand on est détenu, on est privé d'accès aux biens intellectuels et culturels, ce qui n'est pas admissible.

“**Tout ce qui met le doigt sur la stigmatisation du statut du détenu me semble à éviter. Pour ma part, j'aborde le travail avec les personnes détenues de telle façon qu'elles ne soient précisément pas « empêchées ».**”

Pour cette raison et d'autres, les détenus ont aujourd'hui une posture de victimes, alors que la question à se poser est celle de l'enfermement d'une manière plus générale. La question n'est pas de savoir ce qu'est un détenu, mais de parler de ce qu'on fait de la prison. Tout ce qui met le doigt sur la stigmatisation du statut du détenu me semble à éviter. Pour ma part, j'aborde le travail avec les personnes détenues de telle façon qu'elles ne soient précisément pas « empêchées ». J'arrive avec des outils, des personnes, des ressources intellectuelles, des artistes, des sujets qui leur permettent de retrouver une position active et une situation sociale. Je leur donne la possibilité d'être à la fois acteurs et sujets de l'action artistique dans laquelle ils s'engagent, se construire une autonomie. Cela veut dire avoir les moyens, l'espace et le temps, et aussi en être l'auteur, avoir une marge de manœuvre dans les décisions de la pratique artistique dans laquelle on est plongé. L'objectif, précisément, est de contourner l'empêchement, c'est pour cela que j'y vais. Je n'accepterais pas de

travailler dans des conditions qui ne seraient pas des conditions normales de la pratique artistique. Pour moi, ils ne sont pas empêchés...

J. DM. – Pouvez-vous nous rappeler comment vous avez commencé à travailler en prison et qu'elle y est votre action aujourd'hui ?

N. F. – Mon expérience en prison a commencé en 1988 à la demande du ministère de la Justice, d'aller y faire une création. Après quelques hésitations, j'ai choisi l'établissement pénitentiaire pour femmes de Fleury Merogis ; j'y allais une fois par semaine à 17h, dans ce qui s'appelait « l'espace socio-éducatif », pour travailler avec une cinquantaine de femmes sur une partition qu'elles chantaient et jouaient aux côtés d'interprètes professionnels. À la suite de cette action qui a duré trois mois et qui a donné lieu à des concerts – réussis – je me suis longuement interrogé sur cette situation, dans laquelle je n'étais qu'une espèce d'animateur sophistiqué pratiquant son

art dans un créneau occupationnel de divertissement, coincé « entre 5 et 7 ».

J'ai donc souhaité revenir dans un établissement en venant travailler du matin au soir, dans un contexte qui soit économiquement une vraie proposition aux personnes détenues et non une activité de fin de journée. On a ainsi construit des « studios son » dans la partie des ateliers de la centrale, bâtissant de nouveaux murs, apportant des équipements élaborés..., tout cela pour y mêler, dans un contexte de droit commun, création, formation et travail. Le travail, qualifié et nécessitant une formation poussée, consiste en la numérisation d'archives sonores pour un certain nombre d'organismes, d'abord l'INA, puis le Musée de l'homme, le Musée des traditions populaires, etc. On a fait en sorte que les travailleurs y soient salariés dans des conditions où le droit de travail est respecté (contrat, salaire, congés, formation continue...). On y invite des professionnels régulièrement, des compositeurs, des acousticiens, des techniciens du son... Un accompagnement permanent des créations artistiques est mis en œuvre, soit sous forme radiophonique soit musicale. En alternance, ils travaillent et ils sont en création.

J. DM – Seriez-vous enclin à définir un rôle à l'action artistique dans ce type de lieu et vis-à-vis de ces publics ?

N. F. – Je ne suis pas favorable à ce qu'on donne un rôle social à l'artiste. Celui-ci a un rôle esthétique, son rôle est d'inventer de nouvelles formes, d'aider à la progression des formes qui transforment nos perceptions. En allant en prison, je me confronte fatalement à des situations déstabilisantes et déconnectées de mon environnement, de mes références culturelles, je suis inévitablement en situation de retravailler ma capacité à inventer des formes. Ce n'est pas un objectif, c'est juste une honnêteté de le dire. Et puis il y a le rôle politique. Je vous disais que je vais en prison car les biens culturels et intellectuels ne doivent pas être faire l'objet d'une privation. Cette absence culturelle est dramatique et suicidaire pour nous tous. Si les détenus ne peuvent pas sortir, c'est à nous d'aller à leur rencontre.

Mais je ne vais pas en prison seulement pour les détenus, j'y vais pour travailler l'institution. Les pratiques artistiques doivent interpeller les institutions.

Ça a été pour moi le cas pour l'hôpital comme pour l'institution pénitentiaire. Je pense que l'action artistique peut participer des questionnements que doit rencontrer et énoncer l'institution. L'artiste est comme une sorte de verrue, de parasite, une présence sensible qui amène l'institution à se confronter à des interrogations auxquelles elle ne se confronte plus. Dans le cas de la prison, il y a pléthore : la démocratie, la transparence, la dignité, le sens de la peine, mais aussi bien sûr le sensible, le rapport au corps, l'expression, la culture du corps social... Toutes ces questions, la pratique artistique, sans avoir à les nommer, les pose de plein fouet (à moins de tomber sur un artiste qui les contourne soigneusement et qui, par exemple, limite son activité à l'espace socio-éducatif qui lui est assigné. La présence d'un artiste dans des lieux de ce type, c'est à la fois une plus juste répartition des biens et, en même temps, une interpellation sur l'existence et la nature de ces lieux.

*Entretien avec **Nicolas Frize**, compositeur et musicien.
Propos recueillis par **Julie De Muer**, directrice de
Radio Grenouille, La Friche Belle de Mai, Marseille*

DISPOSITIF EXPÉRIMENTAL DU SPIP 94 « PARCOURS CULTURELS D'INSERTION »

L'une des missions d'un service pénitentiaire d'insertion et de probation (SPIP) est de favoriser l'accès à la culture des personnes placées sous main de justice. Le SPIP du Val-de-Marne a initié, en 2004, un projet triennal s'appuyant sur un partenariat entre les institutions et les acteurs culturels du département et les établissements pénitentiaires. Ce parcours culturel couvre l'ensemble des domaines du champ artistique et associe une vingtaine d'opérateurs culturels à une cinquantaine d'actions relevant soit de la production soit de la diffusion dans les domaines du spectacle vivant, du conte, des arts plastiques, du cinéma, du patrimoine ou des

nouvelles technologies. Trois axes structurent ce partenariat : des ateliers de sensibilisation artistique et d'apprentissage en milieu pénitentiaire, prolongés par des spectacles *in situ* ; une orientation de ces publics nouveaux vers les structures culturelles ; une mise en place d'actions de formation et d'apprentissage dans le domaine culturel dans le cadre de l'aménagement des peines. Une trentaine d'actions ont ainsi été proposées en 2004 à l'ensemble des établissements.

QUAND LA RELATION AU PUBLIC ENGAGE LA RESPONSABILITÉ DE L'ARTISTE

François Veyrunes, propos recueillis par Pascale Chaumet

François Veyrunes et son équipe ont dansé pendant plus de deux ans dans les chambres de malades en fin de vie, dans le cadre du dispositif Danse à l'hôpital. Cette expérience qui s'est révélée riche aussi bien pour les malades que pour les artistes, comportait néanmoins un risque, celui d'empiéter abusivement sur le temps de vie des malades, celui aussi de déstabiliser psychologiquement des interprètes non préparés. Le témoignage que nous livre F. Veyrunes interroge à la fois les formes d'accompagnement qui encadrent ce dispositif mais aussi la responsabilité – pas seulement artistique – qui incombe à l'artiste dans son rapport avec ce public.

Pascale Chaumet – Comment en êtes-vous venu à travailler auprès de ce public de malades hospitalisés ?

François Veyrunes – Cette expérience raisonne énormément avec mes préoccupations artistiques qui sont centrées sur l'individu, l'homme et la femme par rapport à ses dynamiques intérieures, ses fantasmes, ses tensions de toutes natures, avec le corollaire immédiat : la question de la relation à l'autre. Pour moi,

“C'est une relation dans les deux sens, on perçoit des choses nous aussi, c'est très subtil. Et ça rejoint la question du consensus ou de la censure : est-ce qu'on fait un spectacle adapté pour eux ?”

il n'y a pas de public spécifique ; ce qui importe c'est qu'on a affaire à des gens. Il n'y a plus de différences entre des gens grands, gros, petits, malades ou en bonne santé. Ce qui m'intéresse c'est le langage du corps plus que le langage de la danse,

le langage du comportement du corps. On a commencé à préfigurer le projet à Rocheplane¹ en juin 2003 en impliquant le personnel de l'hôpital : médecins, aide soignants, infirmiers, psychologue, directeur. Nos interventions se sont ensuite déroulées de septembre 2003 à fin 2005, soit pendant deux ans et demi. Le choix de la direction de l'hôpital était que nous intervenions auprès des gens les plus fragilisés, au seuil de leur mort, ceux qui sont en soins palliatifs. Nous avons vécu des expériences bouleversantes, des malades sont décédés pendant que nous dansions...

P. C. – Le projet consistait à les associer à la danse ou bien c'était plutôt la danse qui allait jusqu'à eux ?

F. V. – On ne les faisait pas danser, ou très peu, on dansait surtout dans leurs chambres. L'idée était d'offrir un spectacle pour un seul spectateur (plus d'éventuels visiteurs) dans les chambres des patients. Il y avait donc une contrainte d'espace, de choix musical, de durée, et aussi de relation au spectateur car, la plupart du temps, ils étaient alités. Ces contraintes dessinaient une scénographie à part entière qui contribuait à mettre en œuvre

l'enjeu artistique. On avait mis en place un protocole. On nous donnait le nom des gens et leur stade dans la maladie et c'est nous qui jugions si nous pouvions leur proposer de danser ou pas. Nous avons dansé en solo d'abord, puis souvent en duo parce que la relation seul à seul était parfois trop difficile à assumer. Les malades pouvaient refuser ; finalement c'était leur seule opportunité de dire non, les cachets, les soins, ils ne peuvent pas. Plus de la moitié des gens disaient non. Pour certains ça les touchait trop, d'autres étaient trop fatigués.

On restait un peu avec chaque malade après la danse. C'était toujours très fort, il fallait trouver le bon équilibre entre le temps qu'on pouvait accorder à chacun. On n'arrivait pas à passer dans les 33 chambres de l'étage. Certains nous attendaient d'une semaine sur l'autre. On a suivi des gens pendant 8 à 10 semaines jusqu'à ce qu'ils rentrent chez eux ou jusqu'à ce qu'ils décèdent.

P. C. – Est-ce que vous vous êtes autocensurés du fait que vous vous trouviez devant un public en fin de vie ?

F. V. – J'aime la danse engagée physiquement et je ne me suis jamais limité,



M. ARNAUD

FRANÇOIS VEYRUNES

François Veyrunes est chorégraphe, directeur de la compagnie 47/49 fondée en 1989, dont l'activité est notamment implantée en Isère. La danse, rencontrée tardivement après un parcours de skieur de haut niveau et d'informaticien, est pour lui un moyen d'interpréter le monde et d'aller à la rencontre des hommes qui le constituent. Sa vingtaine de créations centrées sur l'exploration sensible de l'être ne cesse de questionner la relation aux autres – et donc au public – dans des chorégraphies où la musique, la lumière et la scénographie prennent une place essentielle. Artiste invité au Centre des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne, il développe depuis quatre ans un projet de recherche « Univers et dynamique de la glisse ».

Pour en savoir plus : www.veyrunes.com

même dans ce petit espace qui devenait un peu comme une cocotte minute. Je n'ai pas le sentiment de m'être censuré. Il y a là des gens qui sont au crépuscule de leur vie, au bout du rouleau et, de fait, il y a des choses qui se mettent en œuvre toutes seules ; je crois beaucoup à la proximité (on jouait à un mètre, parfois en contact), il y avait beaucoup d'écoute en face, une hyper sensibilité. Le contexte est tellement chargé que tu trouves ta place de fait, tu ne te fais pas absorber mais tu es dans la dimension de la communication au sens noble du terme ; il n'y a plus d'enjeu social, il n'y a pas de message ou de revendication ou de positionnement idéologique. C'est pour ça que le problème de la censure, pour moi, ne s'est pas posé. Mais c'est une vraie question car rien que le fait d'entrer dans la chambre et de confronter le langage de ton corps en bonne santé, plein

de vitalité avec un autre corps affaibli et souffrant, déjà ça, il faut l'assumer, ne pas culpabiliser.

P. C. – Vous avez pris l'initiative de vous faire accompagner par un psychologue. Ce n'était pas une obligation ?

F. V. – Au début, on naviguait à vue et chaque fois que je devais m'y rendre, c'était très difficile. Se retrouver sur le seuil de la chambre, frapper à la porte²... à chaque fois, c'est une aventure humaine éprouvante. Il y a toute la fantasmagorie autour de la mort, autour de la souffrance. Un tel travail a vraiment une incidence sur la santé psychique des interprètes. On s'est fait suivre par un ostéopathe et par un psychologue. Cet accompagnement n'était pas prévu dans le dispositif, mais il s'est révélé indis-

PROGRAMME NATIONAL CULTURE À L'HÔPITAL

La convention signée le 4 mai 1999 a défini un programme national « Culture à l'hôpital » dont l'objectif est d'inciter, acteurs culturels et responsables d'établissements de santé à construire ensemble une politique culturelle inscrite dans le projet d'établissement de chaque hôpital. Pour sa mise en œuvre, les Drac et les Agences régionales d'hospitalisation (ARH) sont appelées à se rapprocher et à signer des conventions régionales et les établissements de santé à solliciter les réseaux culturels de proximité. Le 10 janvier 2006, la signature d'un protocole d'accord entre le ministère de la Culture et de la Communication, le ministère de la Santé et des Solidarités et le Cercle des partenaires renforce l'accès à la culture au sein des établissements de santé.

pensable pour faire un travail personnel. L'idée, c'était de jeter le moins de belles possibles à la figure du spectateur, qu'il soit âgé et malade ou en pleine forme dans une salle de spectacle. C'est une question d'éthique, de valeur, mais c'est aussi une question très spirituelle.

P. C. - Finalement, s'adresser à ce type de public, c'est une énorme responsabilité non ?

F. V. - Aller toucher des choses comme ça d'aussi près, s'approcher à ce point de la mort, oui c'est une lourde responsabilité. Mais le problème se pose aussi quand il s'agit de convoquer 500 personnes dans une salle. Qu'est ce qu'on donne à voir au public, comment on le donne à voir ? Je ne pense pas que l'on puisse porter préjudice à un malade mais ce serait à vérifier. Si je vais là-bas, c'est pour plein de raisons, politiques, sociales, artistiques... j'assume la singularité

de cet endroit. Ces gens-là ont vécu des choses terribles. Il faut savoir dégager un espace respectueux. Je ne vais pas les violer, je n'insiste pas jusqu'à ce qu'ils n'en peuvent plus. C'est une relation dans les deux sens, on perçoit des choses nous aussi, c'est très subtil. Et ça rejoint la question du consensus ou de la censure : est-ce qu'on fait un spectacle adapté pour eux ?

À Rocheplane, le rapport au public est inversé par rapport à un théâtre car c'est toi qui va vers les gens ; même s'ils ont la possibilité de refuser, ils sont un peu captifs, ils ne peuvent pas s'échapper si ça ne leur plaît pas. Ils peuvent se tourner et puis ça ne dure que 5 minutes, mais la personne ne peut pas sortir, en effet...

*Entretien avec **François Veyrunes**, chorégraphe
Propos recueillis par **Pascale Chaumet**,
consultante-étude, conseils, diagnostics culturels*

Quand la relation au public engage la responsabilité de l'artiste

NOTES

1- Rocheplane : centre médical de la région grenobloise.

2- Voir à ce sujet le texte poétique d'Antoine Choplin, Seuil, in *Arpentages*, éditions Scènes Obliques 2006.

LA PÉDAGOGIE DE LA CRÉATION

Jean-Pierre Daniel, propos recueillis par Marie-Christine Bordeaux

Après des études de cinéma à l'IDHEC et un engagement éducatif comme CTP Jeunesse et sports pour le cinéma, Jean-Pierre Daniel dirige un centre culturel cinématographique municipal, l'Alhambra, implanté dans les quartiers nord de Marseille. Il est également président de l'association *Les enfants de cinéma*.

L'Alhambra a été créé en 1990 dans un quartier qui, à l'époque, ne bénéficiait d'aucun équipement culturel et était à l'abandon des politiques d'aménagement. Un centre culturel a pour vocation d'animer un territoire, c'est ce que fait l'Alhambra d'une manière spécifique, car le cœur de la structure n'est pas orienté, comme c'est généralement le cas, sur le spectacle vivant. S'appuyer sur le cinéma pour réaliser ces missions était un véritable pari. J'avais la conviction qu'on pouvait faire d'une salle de cinéma un lieu de développement culturel pour la population du secteur, sans chercher la polyvalence.

Le cinéma est un art total, lieu de croisement de toutes les formes d'expression artistique. Cette dimension est affirmée à l'Alhambra : l'art cinématographique est l'axe central de notre projet, mais on donne aussi à voir cette dimension particulière en accueillant des expositions, un orchestre, des projets de théâtre, etc.

Cela crée des contraintes particulières, car il faut tenir compte des formes de relation des publics au cinéma : les gens attendent une régularité dans l'offre, des séances quotidiennes, une habitude qui permet de construire la relation à un lieu et à une offre. Mais il faut aussi pouvoir mettre en œuvre un projet culturel plus ambitieux, qui réponde aux nécessités de l'action culturelle. Le cinéma, c'est un accueil, deux ou trois fois par jour, dans un équipement culturel. Nous avons donc un rythme de travail et de projet assez différent des autres centres culturels, où

la saison se construit sur des temporalités différentes : conception de la programmation, communication, accueil des artistes, diffusion des spectacles, actions culturelles, temps de bilan avec les partenaires. Notre temporalité s'inscrit dans une régularité quotidienne.

Nous sommes implantés dans un territoire où l'ensemble de la population est très défavorisée, bien que cette partie de la ville soit en pleine mutation sociale. Sur les 100 000 habitants qui vivent dans ces quartiers, il y a une surreprésentation de chômeurs, de femmes isolées, de personnes en situation d'exclusion. Au-delà, on construit des relations avec la communauté cinéphile de Marseille. Le problème principal avec les gens qui vivent dans nos quartiers, c'est le formatage du goût. Le travail du marketing commercial du cinéma est très efficace, et ces populations ont moins que d'autres la possibilité de s'en affranchir, et manquent de moyens pour aller à la rencontre d'autres productions culturelles.

Ce formatage est sensible aussi dans l'animation socioculturelle où les animateurs sont les premiers à le véhiculer, ce qui redouble les difficultés. Dans leur formation, leurs procédures de recrutement, les animateurs n'ont plus accès à l'art et à la culture. J'ai vécu de l'intérieur, à Jeunesse et Sports, la disparition des formations artistiques, des stages de réalisation, du lien avec le monde culturel. C'est une profession qui s'est appauvrie, qui s'est déclassée socialement, et

ses moyens d'action ont été diminués. Leur culture de travail surdétermine les approches psychosociales, les activités occupationnelles.

Avec les enseignants, on ne rencontre pas ce type de problème. Aux débuts de l'Alhambra, sur 100 personnes partenaires du centre culturel, il y avait 95 enseignants et 5 animateurs. La demande des enseignants est plus culturelle, c'est un corps professionnel plus dynamique, où le partenariat se renouvelle en permanence, c'est très mélangé entre jeunes et moins jeunes. Aujourd'hui, le dispositif École et cinéma concerne 250 enseignants, ce qui est considérable : deux tiers des enseignants de primaire et de maternelle du secteur sont concernés.

ÉDUCATION À L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE ET ÉDUCATION À L'IMAGE

Quand on manipule des mots, on n'est pas automatiquement dans la littérature. C'est la même chose pour ce qui est de l'information et de la communication visuelle, qui est distincte de l'acte artistique. Il est dangereux de rabattre ces univers l'un sur l'autre. Nous essayons de créer des moments d'expérience artistique avec les enfants. Cela part d'une idée assez simple : dans la communication, le message pré-existe à l'objet, alors que dans les films qui ont une véritable nature artistique, tout n'est pas joué dans le scénario. Dans le premier cas, ce sont des produits, ce n'est pas du cinéma.

“Le cinéma est intégré dans les politiques publiques comme discipline, comme objet de connaissance, et non comme expérience symbolique. C’est une instrumentalisation de l’art.”

C’est parfois difficile à distinguer, je pense en particulier à la manière dont la compétence artistique est mobilisée dans les images publicitaires.

Si j’avais à mettre en place une éducation à l’image, je commencerais par l’éducation artistique, et c’est plus tard que je mettrais en place l’éducation à l’image, en la mettant en lien avec l’éducation à la langue. Supprimez le son de la plupart des émissions télévisées, on ne comprend plus rien, car ces images ne *disent* rien. Analyser les images télévisuelles, c’est étudier la relation entre les images et les mots, décoder les images comme des messages : c’est une approche communicationnelle. D’ailleurs les enfants ne sont pas dupes de cette dimension communicationnelle, ils jouent avec cela. Plus généralement, il ne faut pas mettre sur le compte de l’image le fait que les gens sont manipulés.

L’accès aux codes réduit l’art à une discipline, qui est l’étude des objets. On prend l’objet, on le dissèque et on oublie l’essentiel qui est l’expérience esthétique. On paie aujourd’hui encore le prix de la séparation du ministère des Affaires culturelles d’avec les mouvements d’éducation populaire. Le cinéma est intégré dans les politiques publiques comme discipline, comme objet de connaissance,

et non comme expérience symbolique. C’est une instrumentalisation de l’art. L’administration culturelle a réduit la pensée de Malraux, en induisant l’idée que tout cela est une affaire de connaissances, de repères. On a alors appuyé la médiation sur les mêmes erreurs que celles de l’animation socioculturelle, et on ne se pose pas la question essentielle, qui est celle de la construction du rapport poétique au monde. Cette articulation au monde est la source du langage et du besoin d’échanger avec les autres.

LE RAPPORT À LA LANGUE

Le cinéma apporte des matières artistiques où la question des codes de la langue peut être perçue de façon plus universelle, car chacun peut comprendre, sans avoir besoin de traduction, ce qui est dans la proposition de l’image qui fait sens. Certes, nous sommes conditionnés culturellement, mais les compétences culturelles sont plus universelles que les langages verbaux. Le cinéma a quand même une difficulté : il est très dominé par la langue parlée. On a aujourd’hui un cinéma bavard, un cinéma du message ; quand le sens passe par autre chose que les mots, nous ne sommes pas dans les formes dominantes du cinéma actuel. Le problème posé par la médiation culturelle est de penser qu’il y a quelqu’un qui

sait mieux que les autres ce que veut dire l’œuvre. Dans une salle, chacun est expert de sa relation à l’œuvre. Une œuvre ne se lit pas, ce n’est pas seulement un objet à décoder, un rébus. Elle n’est pas simplement porteuse d’un message. Elle doit au contraire être une proposition pour construire à nouveau un rapport au monde, permettre la mise en route d’une pensée, être le lieu d’un échange.

Le travail éducatif est un cheminement qui permet d’être de plus en plus sensible aux choses, il doit travailler notre capacité à recevoir les choses. L’expérience artistique n’est pas liée à un déchiffrement. C’est l’expérience la plus partagée. Ce n’est pas le savoir qui permet de vivre, c’est l’expérience des choses.

Je travaille depuis toujours dans un quartier en souffrance sociale, mais pas en incompetence artistique. Il y a une énergie vitale dans la capacité des gens ici à penser leur espace de vie. Il ne s’agit pas d’un endroit mort, c’est même moins triste qu’une petite zone pavillonnaire : il y a de l’échange, de la fabrication symbolique. Les artistes proposent des objets très compliqués, abstraits, qui se confrontent dans notre lieu culturel à une réception active. Les gens sont experts de leur expérience, notre rôle est de la faire fructifier, ricocher, d’ouvrir des perspectives.

“Dans une salle, chacun est expert de sa relation à l’œuvre. Une œuvre ne se lit pas, ce n’est pas seulement un objet à décoder, un rébus. Elle n’est pas simplement porteuse d’un message. Elle doit au contraire être une proposition pour construire à nouveau un rapport au monde, permettre la mise en route d’une pensée, être le lieu d’un échange.”

Face au formatage culturel, à la fabrication de produits commerciaux, ils sont, malgré cette richesse, paradoxalement plus fragiles à la misère symbolique, car ils ont moins d'occasions de construire leurs défenses ; mais ils jouent sur autre chose, qui leur permet, face à cette surdomination symbolique, de résister.

ÉDUIQUER À L'EXPÉRIENCE DE L'ART

Nous sommes, par notre appartenance au monde du cinéma, considérés comme un lieu de loisir, mais notre légitimité est liée à notre travail en direction des enfants, des jeunes et de leurs familles, c'est-à-dire à cette fonction éducative qui permet l'acquisition de compétences culturelles, qui semble nécessaire aux familles populaires dans leur souci de promouvoir, socialement parlant, leurs enfants. Nous participons à l'action éducative publique aux côtés de l'école et des autres institutions sociales, culturelles et associatives. Notre spécificité, c'est de ne pas être en charge de la transmission d'un patrimoine culturel, ou du déchif-

frage des œuvres, mais de travailler à développer les compétences culturelles qui permettent à chacun de construire son rapport symbolique au monde.

Le cinéma en tant qu'art ne se réduit pas aux films. L'éducation artistique et culturelle n'est pas une forme plus efficace de diffusion des œuvres et des savoirs sur les œuvres. Il y a une particularité dans l'éducation artistique au cinéma : contrairement aux autres arts, on peut réunir les gens devant la forme originale de l'œuvre, aucun autre art n'a cette possibilité. C'est une force extraordinaire, il s'agit de l'art dans sa plus forte représentation. Inversement, la question des pratiques est plus complexe. Il y a une sur-représentation des arts de la scène dans la définition de ce qu'est une pratique dans l'éducation artistique. C'est plus difficile de faire le même geste avec une caméra, il y a à la fois une facilité du cinéma et une grande complexité du geste.

Pour moi, voir un film et faire un film relèvent de la même expérience. Il ne

s'agit pas de faire produire des objets, il faut découvrir ce qu'est un processus de création. C'est pourquoi je refuse, dans les ateliers, que l'on parte d'un texte, d'un scénario, d'un découpage, car au bout de la démarche ce n'est jamais du cinéma qui est produit. On peut très bien, avec des gestes très simples, aller vers un étonnement du monde et aller vers la construction de l'analyse.

L'autre difficulté, c'est le nombre de plus en plus réduit de cinémas qui défendent cette approche. Le réseau art et essai est aujourd'hui en partie récupéré par le marché, et son développement ne me paraît pas un signe positif en soi. Les politiques publiques se heurtent aujourd'hui à la difficulté de construire l'action culturelle cinématographique entre marché, commerce et défense de la dimension artistique.

*Entretien avec Jean-Pierre Daniel,
directeur du centre culturel cinématographique
l'Alhambra, Marseille*

Propos recueillis par Marie-Christine Bordeaux

ÉTUDE

ACTIONS CINÉMA/AUDIOVISUEL EN MILIEU HOSPITALIER

CNC, DDAI – Ministère de la Culture et de la Communication, avril 2007.

Cette étude, menée en 2007 par le Centre national de la cinématographie (CNC) et la Délégation au développement et aux affaires internationales (DDAI) du ministère de la Culture et de la Communication, s'inscrit dans le cadre de la politique de développement de la Culture à l'hôpital. Elle avait pour objectif de dresser un état des lieux des opérations mises en place autour du cinéma et de l'audiovisuel dans les établissements de santé (près de 1000 ont été consultés) et d'interroger les acteurs participant à ces opérations sur les difficultés rencontrées. L'étude souligne la diversité

des actions entreprises (projection, réalisation de films, accueil de tournage) mais pointe aussi les points à améliorer concernant la diversité des films proposés, l'intervention de professionnels, la connexion avec les événements locaux, nationaux et avec les structures culturelles de proximité.

Les résultats de cette enquête sont disponibles sur le site : <http://www.cnc.fr>

ILLETTRISME ET PUBLICS EMPÊCHÉS*

Martine Blanc Montmayeur

Les personnes en situation d'illettrisme composent un public multiforme¹ qui vit pour moitié en zone faiblement peuplée, pour moitié en zone urbaine. Depuis la création de l'Agence Nationale de Lutte Contre l'Illettrisme (ANLCI), en 2001, des efforts considérables ont été faits pour mieux cerner ces publics, bâtir des plans de lutte contre l'illettrisme, sous l'égide des préfetures de région où se retrouvent tous les services de l'État et souvent aussi les Régions, œuvrant sur un point ou sur un autre avec ces publics.

Naturellement, les Directions régionales du travail ainsi que tous les organismes touchant à la vie économique sont particulièrement attentifs à ce problème qui, dans le monde du travail, touche principalement certaines branches d'activités (entreprises de nettoyage, secteurs agricoles, bâtiment, espaces verts...). Des accords de branches sont signés afin de prendre en compte ces éléments dans la formation permanente après repérage des personnes en situation d'illettrisme. Ce qui ne va pas sans difficulté : on ne peut qu'admirer l'ingéniosité, les stratégies diverses mi-

“...si l'on trouve dans les terrains explorés, des exemples réussis d'actions menées en partenariat avec les musées ou le spectacle vivant, la place de la bibliothèque publique est loin d'y avoir toute l'importance à laquelle on pourrait s'attendre.”

ses en œuvre de la part de ces publics pour ne pas révéler leurs difficultés, afin d'éviter des discriminations et conserver leur emploi. Ceci les honore et rend compte, s'il était besoin, de le préciser, de leurs aptitudes à surmonter ce handicap et à participer pleinement à la vie active. Malheureusement, à la moindre

crise, leur réinsertion pose problème, sans tenir compte de leurs difficultés dans la vie quotidienne ; qu'il s'agisse de lire une ordonnance médicale et de suivre un traitement un peu compliqué, de remplir des dossiers administratifs, etc. La dépendance à l'égard des autres reste trop souvent leur lot commun.

Que peut faire la Culture dans ce domaine et plus particulièrement les bibliothèques ?² Sans être une panacée, sans agir directement dans cette lutte, les rencontres entre les acteurs du champ culturel et ces publics, lorsqu'elles sont préparées et accompagnées par les formateurs, contribuent à la construction d'une meilleure image de soi, à un enrichissement émotif et sensible, qui facilitera les efforts proprement dits de formation.

Mais si l'on trouve, dans les terrains explorés, des exemples réussis d'actions menées en partenariat avec les musées ou le spectacle vivant, la place de la bibliothèque publique est loin d'y avoir toute l'importance à laquelle on pourrait s'attendre.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le rapprochement de ces deux termes, illettrisme et bibliothèques, ne va pas de soi. Les bibliothèques sont des lieux offrant à leurs usagers des collections souvent importantes de documents

classés par thèmes ou par disciplines, selon des procédures techniques strictes (classifications thématiques, cotes sibyllines) sans hiérarchie de contenus, de difficultés de lecture. Elles s'adressent à un public autonome, capable de choisir, parmi une multitude de propositions, le ou les textes qui retiendront son attention et son intérêt. Elles présupposent de connaître le découpage du savoir en différentes branches, le feuilletage libre et léger de « l'objet livre » ou de tout autre support (le problème est le même) et un certain nombre de pré-requis (capacité d'analyse, de lecture fragmentaire, de déchiffrement d'un sommaire...) afin de choisir le ou les documents finaux correspondant à une demande et à un besoin précis dans tel ou tel domaine.

De plus, les bibliothèques sont des équipements publics à haute charge symbolique, celui du monde du savoir, de la connaissance et de la culture. Ceux qui utilisent ces instruments, savent qu'ils y trouveront liberté, découverte, imagination, création, évasion, construction de soi, prise en compte de leur identité, reconnaissance de leurs problèmes personnels, participation à la vie du monde, à la réflexion collective, à une distanciation critique. Mais pour les autres, les atouts de la bibliothèque s'inversent et se transforment en autant d'obstacles insurmontables

Comment demander à une personne en situation d'illettrisme d'entrer et de se repérer au sein d'une collection classée sous des intitulés redoutables tels que philosophie, psychologie, économie, droit, littérature, Beaux-Arts ? Comment lui permettre de reconnaître, au milieu d'une cinquantaine d'objets traitant apparemment d'un même sujet, l'ouvrage qui répondra à ses attentes, lui qui peine à déchiffrer un titre et pour qui « l'objet livre » se rapporte, dans la plupart des cas, à son propre sentiment d'échec, incarne en quelque sorte l'ensemble de ses frustrations, de son étrangeté et de son exclusion ? Comment faire en sorte que l'atmosphère tranquille, silencieuse, ce bruissement indescriptible des bibliothèques si admirablement rendu dans le film de Wim Wenders, *Les ailes du désir*, ne soit pas, là aussi, un frein supplémentaire à l'appropriation du lieu ? De plus, les accompagnateurs de ce public particulier ont souvent eux-mêmes des parcours chaotiques avec la lecture. Qu'ils s'agissent des travailleurs sociaux, des formateurs, des éducateurs de rue ou spécialisés, la majorité d'entre eux, fort heureusement, ont choisi ces métiers parce qu'ils étaient en empathie

avec ceux qu'ils accompagnent dans une démarche difficile et qui fut la leur vers la ré-acquisition des savoirs de base.

Il est révélateur, à cet égard, que très peu encore de bibliothèques aient institué des liens naturels et profonds de partenariat avec l'A.N.P.E, les missions locales, les centres de loisirs pour ne prendre que ces trois exemples.

« LA BIBLIOTHÈQUE CE N'EST PAS POUR NOUS, PLUS TARD PEUT-ÊTRE. »

Le bibliothécaire, quant à lui, si l'on en croit la motivation réitérée lors des entretiens, est entré dans la profession parce qu'il « aime lire ». Comment comprendrait-il de l'intérieur la psychologie de quelqu'un qui, justement, n'aime pas lire, ne sait plus lire, n'a peut-être jamais lu, jamais entendu lire, jamais feuilleté des livres en abondance, sur tous sujets avec le droit qu'il se donne de les rejeter de ne pas aimer, de préférer et d'exclure ? Deux mondes, donc, deux univers. Quoi d'étonnant alors à ce que les pratiques culturelles proposées aux apprenants soient le plus souvent celles

de la musique, du spectacle vivant, de la danse, des musées, des arts plastiques, toutes approches s'adressant directement à nos perceptions sensibles sans passer par cet intermédiaire obligatoire et rebutant qu'est l'écrit.

Il me semble qu'il est indispensable pour tout bibliothécaire voulant œuvrer et prendre sa part dans la lutte contre l'illettrisme de se rendre compte, au préalable, des inadéquations sérieuses de la bibliothèque, par suite de sa construction scientifique, de son offre, de son règlement, de son atmosphère, afin de pouvoir les corriger et proposer autre chose. Il faut sortir de la logique de la collection pour entrer dans une logique de quelques titres, choisis, à cause de leur contenu, de leur iconographie, de leur langue, de leur force émotive, de leur appel à l'imaginaire. Entrer dans la médiation directe, dans l'engagement personnalisé, travailler non pas seul mais en partenariat, avec des interlocuteurs inhabituels, soucieux avant tout de ne pas stigmatiser les apprenants, de prendre en compte leurs possibilités d'adaptation, de contournement, leurs acquis dans des domaines autres que ce-

“Il est indispensable pour tout bibliothécaire voulant œuvrer et prendre sa part dans la lutte contre l'illettrisme de se rendre compte, au préalable, des inadéquations sérieuses de la bibliothèque, par suite de sa construction scientifique, de son offre, de son règlement, de son atmosphère, afin de pouvoir les corriger et proposer autre chose.”

lui de l'écrit, leur modes de perception, leurs histoires personnelles, soucieux donc d'un accompagnement individuel là encore éloigné de nos pratiques habituelles.

Lutter contre l'illettrisme relève donc de l'engagement personnel d'un individu et non pas uniquement de l'investissement d'une institution. Les bibliothèques publiques le font déjà dans des domaines tel que le portage à domicile ou bien avec les enfants mais il s'agit là d'adultes et de jeunes adultes inscrits dans une histoire parfois douloureuse qu'il faut prendre en compte si l'on veut pouvoir avancer avec eux à leur rythme qu'il faut découvrir et chercher ensemble. À ce titre, les petits équipements de lecture publique semblent mieux préparés que les grands à de telles rencontres. L'anonymat n'y est pas de mise, le personnel, moins nombreux, est aisément reconnaissable, les collections sont aussi moins abondantes, moins pregnantes sur le plan de la bibliothéconomie, plus repérables, moins rebutantes. Les bâtiments sont aussi moins grandioses. Il est intéressant de noter que les premières réflexions officielles sur la lecture publique en France, en 1969, insistaient sur l'aspect familial que devait avoir une bibliothèque : on préconisait un rez-de-chaussée d'immeuble, un local dans une galerie commerciale, un lieu « sans architecture ». Or, les dernières décennies ont plutôt vu surgir de terre des « cathédrales du savoir » dans le but de rétablir la lecture et l'équipement public culturel le plus ouvert, au cœur de la cité, visible,

beau, permettant au plus grand nombre des visites fréquentes et longues dans un environnement confortable.

Il ne s'agit pas, bien entendu, de remettre en cause tous ces acquis considérables de la lecture publique en France, mais force est de constater que si l'on a augmenté le nombre des usagers dans des proportions importantes, nous n'avons pas modifié, ou seulement à la marge, le recrutement socioprofessionnel et socioculturel de ses inscrits. Il s'agit toujours des mêmes couches moyennes et supérieures de la population française, plus nombreuses et plus exigeantes.

QUE DOIVENT FAIRE LES BIBLIOTHÉCAIRES POUR PRENDRE LEUR JUSTE PLACE AU SERVICE DE CES PUBLICS PARTICULIERS ?

Prendre contact sur le terrain, avec les acteurs de la lutte contre l'illettrisme, les convaincre de notre utilité à leurs côtés, être à l'écoute de leurs besoins, proposer un partenariat de longue haleine avec des petits groupes et des médiateurs personnalisés, toujours les mêmes, privilégier un petit nombre de livres que nous aurons appris avec eux à exploiter, constituer un fonds d'ouvrages pour les formateurs eux-mêmes, suivre des formations sur le problème de l'illettrisme, sur les différentes méthodes pédagogiques employées, non pas entre bibliothécaires mais avec les formateurs spécialisés, laisser parler notre sensibi-

lité face à telle ou telle œuvre, tel ou tel écrivain, plus que nos connaissances, sortir de nos murs, se donner des critères d'évaluation de l'action entreprise qu'on aura défini conjointement avec les accompagnateurs, lire à haute voix, passer du temps, accepter l'échec, ne pas prescrire mais partager des émotions, être modeste, penser à des utilisations nouvelles des documents, leur fabrication, leur apparence, faire comprendre qu'un « beau livre » est aussi un livre qui nécessite un savoir-faire technique (traitement de la couleur, du papier, de la mise en page,) utiliser aussi des livres anciens souvent plus accessibles par leur poids d'histoire immédiatement perceptible, retrouver le travail de la lettre, de l'enluminure, de la calligraphie, des alphabets, puiser dans le domaine scientifique...

Il s'agit d'une démarche de partenariat où nous ne sommes qu'un des éléments, nécessaire, indispensable même, mais où notre spécificité nous oblige, plus encore que dans d'autres domaines à ne pas agir isolément, dans notre contexte habituel, avec nos références.

Les bibliothécaires doivent s'inscrire dans la lutte contre l'illettrisme mais ils ne le feront qu'au travers d'un accompagnement des acteurs sur ce terrain dont ils auront à apprendre beaucoup avant d'agir.

Martine Blanc Montmayeur,
Conservateur des bibliothèques

Illettrisme et publics empêchés

NOTES

* - Article paru, dans une première version, dans la brochure éditée par le CRI Provence-Alpes-Côte-d'Azur.

1- Selon l'enquête Information Vie quotidienne de l'INSEE, conduite entre 2002 et 2005, 3 100 000 personnes, soit 9% de la population âgée de 18 à 65 ans résidant en France métropolitaine et ayant été scolarisée en France, est en situation d'illettrisme, répartie entre 59% d'hommes et 41% de femmes. Ce chiffre déjà impressionnant ne tient pas compte des jeunes de moins de 18 ans, ayant quitté le système scolaire en situation d'échec, dont un certain nombre doit rencontrer les mêmes difficultés.

À côté de cette enquête d'autres données nous sont fournies régulièrement par la JAPD (Journée d'appel de préparation à la Défense) qui soumet tous les jeunes garçons et filles âgées de 17 ans à des tests permettant de mesurer leurs compétences en lecture, écriture. En 2004, 4,5% de ces jeunes (tous de nationalité française) sont repérés en situation d'illettrisme. Si 26% des allocataires du RMI sont en situation d'illettrisme, en revanche, 57% des personnes recensées ont un emploi.

2- L'étude pilotée par l'Observatoire des politiques culturelles, à la demande de l'ANLCI, s'est attachée à cette question : Marie-Christine Bordeaux, Martine Burgos, Christian Guinchard, *Action culturelle et lutte contre l'illettrisme*, Éditions de l'Aube/OPC, 2005.

SE RE-CONSTITUER DANS L'ÉCRITURE ?

Patrick Laupin, propos recueillis par Laurent Bonzon

Patrick Laupin fait partie de ces rares écrivains qui vivent de leur activité littéraire et du partage sensible des situations d'inscription de la parole. Nous l'avons rencontré cet été, quelque temps avant la publication de son dernier ouvrage, *L'Homme imprononçable*¹. Comme il l'avait déjà fait dans son beau livre consacré au pouvoir du verbe, *Le courage des oiseaux*², il croise son expérience intime d'écrivain avec celle qui lui permet d'accompagner des enfants et des adultes vers une révélation de l'écriture qui est en chacun d'eux, dans le cadre de résidences et d'ateliers. Opiniâtement, il fait circuler dans la sphère de la culture, loin de leur monde d'origine, les textes des personnes qui ont fait avec lui l'expérience d'une inscription dans un langage essentiel et nécessaire. Nous publions ici un entretien paru dans *Livre et Lire*³ où il évoquait avec Laurent Bonzon cette nécessité vitale de productions symboliques, qu'il partage avec de nombreuses personnes en grande difficulté, ainsi que sa démarche qui consiste non seulement à faire advenir la parole chez ceux qui ne l'ont pas, mais aussi à faire connaître ces paroles anonymes, à favoriser la rencontre avec ces innombrables « textes orphelins », textes sans lecteurs, qui sont produits dans les ateliers d'écriture.

Laurent Bonzon : Quel est le rapport que vous entretenez avec ce que l'on appelle l'atelier d'écriture ?

Patrick Laupin : C'est quelque chose qui m'occupe philosophiquement, ontologiquement, littérairement et analytiquement. Entre 1969 et 1981, alors que je publiais mes premiers textes proches de *Tel Quel*, j'étais instituteur et je travaillais avec des enfants relevant de la psychiatrie. J'étais chargé d'enseigner le code, de les aider à retrouver une cohérence grammaticale, syntaxique, de leur faire faire des progrès dans l'ordre de la compréhension. J'ai compris que ça ne marchait pas et que ces gosses répétaient des échecs. Alors je me suis mis à leur écouter et nous avons travaillé l'écriture pendant dix ans, non pas du côté de l'intelligence mais du côté du rythme et des affects qu'ils pouvaient manifester. J'ai appris qu'il était nécessaire de séparer le code, ce qu'on connaît, ce qu'on apprend et

qui est très important, de la langue, ce qu'on ne peut que vivre dans ces rythmes singuliers.

L. B. : Le travail sur l'écriture s'est en fait imposé de lui-même ?

P. L. : Le mouvement est venu de la constatation de cette séparation. Du point de vue du rythme, personne ne peut apprendre à quelqu'un ce qu'il a à dire. Je fais confiance aux sensations des enfants et j'essaie, si l'on veut, de les éveiller à leur propre inspiration, parce qu'il y a une écriture qui de toute façon leur est propre et qui reste dans le mutisme, dans le silence la plupart du temps. Je ne cherche pas à les éveiller en recourant à des méthodes, comme cela se pratique par exemple dans l'Oulipo, car je pense que toute méthode risque d'instituer le point de vue de quelqu'un d'autre et de renforcer la logique du sens. Je n'ai rien contre cette logique, mais chez ces enfants en difficulté, on

constate l'impossibilité d'entrer dans la langue, on voit que plus ils ont des difficultés dans l'ordre de l'imaginaire, du réel et du corps, plus les mots deviennent des ennemis. Il y a une sorte de guerre qui se joue dans la langue. Si l'on ne comprend pas que, pour certains enfants, les mots peuvent être des portes murées, hantées par la douleur, qu'ils font des fautes parce qu'ils sont en faute, en position d'expiation dans la langue, on n'entend rien. J'essaie de réhabiliter des vécus internes suffisamment sécurisants et prudents par la poésie, les comptines, l'écoute, la parole, qui leur permettent de se réorienter géographiquement et spécialement dans la relation avec quelqu'un. C'est très important parce que ce sont des enfants qui sont ravagés d'insolite, mangés par des fantômes, par la blancheur, et qui ont besoin d'être sécurisés dans le prolongement du lien à quelqu'un qui écoute pour que leur parole ne soit pas pénalisée ou tout simplement écrasée. C'est fondamental.

“Ce sont des enfants qui sont ravagés d’insolite, mangés par des fantômes, par la blancheur, et qui ont besoin d’être sécurisés dans le prolongement du lien à quelqu’un qui écoute pour que leur parole ne soit pas pénalisée ou tout simplement écrasée. C’est fondamental.”

L. B. : Cela va dans le sens d'une possibilité rendue à la transmission ?

P. L. : Bien entendu. Mais l'exemple de leur difficulté est intéressant car on peut le rapprocher de la situation même de Proust, Rimbaud, Kafka, Hölderlin, des grands écrivains qui ont formulé des choses qui valent pour la communauté de l'espèce humaine. Ces écrivains en effet ont moins travaillé sur une intelligence, une singularité, celle qu'ils ont, bien entendu, que sur cet écart qui existe entre ce qu'on ressent et ce qu'on peut. Je fais travailler les enfants sur ce même type d'écart, sur ce désordre que l'école pénalise et cherche à réduire parce qu'il apparaît comme impossible dans la forme de la compréhension. Les écrivains, eux, cherchent à concilier cet écart et le traduire sans arrêt. Ils ont des traducteurs et, dans cette traduction, ils s'aperçoivent, comme dit Rimbaud, qu'il y a en nous une « inhabileté fatale » ou, comme dit Baudelaire, qu'on « rencontre des obstacles ». J'essaie de faire prendre conscience aux enfants que l'écart entre ce qu'ils ressentent et ce qu'ils voudraient dire n'est pas un désordre de leur esprit mais que nous le partageons tous depuis notre naissance.

L. B. : Il faut donc identifier et tenter d'exprimer ce qui se dit dans cet écart ?

P. L. : Oui, il est important d'essayer de dire ce qui nous vient à l'esprit dans cet écart car cela permet de l'humaniser et de le surmonter. Paradoxalement, je fais donc travailler les enfants sur la forme d'un impossible en privilégiant la sensation ; je leur dis qu'ils ont quelque chose à dire que personne n'est en mesure de dire à leur place. Que l'écriture est une naissance, qu'il ne faut pas chercher à bien écrire mais à dire les choses comme elles naissent, qu'il est toujours possible, ensuite, d'y remettre de l'ordre. J'essaie de les initier à la répétition, à l'indispensable dérive, de leur faire entendre que le vide, l'impossibilité, le sentiment d'avoir les mots sur le bout de la langue sans arriver à les saisir, que tout cela amène à l'expression, réhabilite l'inspiration au cœur d'un être.

Entretien avec **Patrick Laupin**, écrivain
Propos recueillis par **Laurent Bonzon**

Tous nos remerciements aux auteurs de ce dossier ainsi qu'à Ariane Salmel, chef de la mission pour le développement des publics DDAI-ministère de la Culture et de la Communication, à Jacques Vincent et Elisabeth Daumas, rédacteurs de la lettre électronique *Complément d'Objet* DDAI-ministère de la Culture et de la Communication pour leurs précieux renseignements lors de la préparation de ce dossier.

Se re-constituer dans l'écriture ?

NOTES

1- *L'Homme imprononçable : Suivi de Phrase et le Mystère de la création en chacun*, éd. La rumeur libre. Patrick Laupin a également publié un ouvrage sur Mallarmé chez Seghers en 2004 et *Les visages et les voix : le chemin de la Grand-Combe*, Comp'Act - 2002

2- *Le courage des oiseaux : une expérience d'écriture et de lecture avec des enfants en échec scolaire - étude & poèmes*, Comp'Act - 2004

3- Entretien publié dans *Livre & Lire* n°158 et 159 (novembre et décembre 2000). *Livre & Lire* est un supplément Rhône-Alpes à *Livres-Hebdo* et *Livres de France* publié par l'Agence Rhône-Alpes pour le Livre et la Documentation.

DE L'ÈRE DU PUBLIC À « L'ÈRE DES GENS »

L'âge du public et du spectateur, Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne,
 Christian Ruby, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, 304 p., ISBN : 978-2-87317-300-5, 21,5 €.

Tenter de résumer l'ouvrage de Christian Ruby sans risquer de caricaturer le propos est une véritable gageure tant il déroule un raisonnement argumenté, foisonnant de références littéraires, artistiques, philosophiques, sociologiques, menant le lecteur de l'âge « du public » à celui « des gens ».

Dans cet essai passionnant qui semble être le point d'orgue de ses recherches, Christian Ruby nous transporte à travers une véritable histoire théorique du public, de la naissance d'une notion qui a constitué « le socle de la vie politique, culturelle et artistique » moderne, à la mutation contemporaine de celle-ci. Ce que sous-tend l'ensemble du propos c'est évidemment le passage d'une démocratie aristocratique à une « démocratie de masse contrôlée », celle des médiateurs et des foules, et plus largement une mutation de la culture en divertissement. Loin de sombrer dans la nostalgie convenue attachée à ce constat, l'auteur pose plutôt la question des moyens théoriques et des voies à développer pour ne pas succomber à une forme de consommation artistique et culturelle apparemment inévitable aujourd'hui.

Dès l'introduction de l'ouvrage, le lecteur est interpellé par une comparaison stimulante entre trois scènes qui sont autant de façons de se confronter aux œuvres. La première a lieu devant *la Joconde* : le spectateur advient à lui-même grâce au rapport esthétique et contemplatif qu'il établit avec l'œuvre. La seconde a lieu devant un *ready-made* qui invite le « regardeur » à sortir de la contemplation pour participer à la création du sens de l'œuvre. La troisième prend plutôt la forme d'une performance à partir de laquelle l'artiste invite le spectateur à réagir à une proposition, créant une œuvre qui n'existe que le temps de cette interaction. Dès lors Christian Ruby nous met en garde : ces expériences qui illustrent notre histoire de la culture coexistent encore aujourd'hui mais pour combien de temps ? Une certaine acception du public est en train de disparaître et, avec elle, un système alliant État, œuvre et spectateur noués autour de l'esthétique. En sortant de ce « régime esthétique » et en versant vers le quantitatif et l'instrumentalisation, notre époque n'est-elle pas en train d'encourager le développement de l'individualisme ? C'est une des questions que pose Christian Ruby et qui l'invite à entamer la critique de la situation actuelle, convaincu que la question du public et du spectateur est décisive de nos jours.

Pour reconstruire le processus d'invention et de mutation du public et du spectateur, l'auteur construit son développement en quatre parties qui correspondent à autant de phases histori-

ques, clairement synthétisées dans le schéma proposé en début d'ouvrage (p. 16).

En premier lieu (partie I) l'auteur s'attache à décrire la naissance de la notion de public qu'il attribue à la conjonction de l'affaiblissement des ordres religieux et monarchiques, fixant les règles et les lois, avec l'émergence d'une « collectivité qui se proclame comme souveraine, élaborant des règles grâce à chacun, pour tous et aux yeux de tous ». Au sein du monde moderne, il ne peut y avoir de politique sans discussion publique et d'art sans adresse à un public et à une communauté de goût. L'auteur appréhende ensuite le sens de l'adjectif et du substantif public pour aboutir à une analyse des modalités de construction collective de ce que doit être et faire le public. Cette première partie s'achève sur une série de questionnements mettant en résonance culture et politique : peut-on être citoyen sans culture ? la culture nous est-elle utile dans l'exercice du pouvoir ?

Elle ouvre alors les deux parties suivantes consacrées respectivement aux conditions d'émergence du public et du spectateur, à la diffraction qui s'opère entre l'art et le politique et au rôle de la régulation esthétique dans la construction d'un goût des élites et des modernes (partie II) ainsi qu'à l'explicitation des conditions du spectateur, de ses fonctions, contradictions et de sa situation actuelle, pour terminer sur une description des sept principales théories du spectateur (partie III). La quatrième et dernière partie est quant à elle dévolue à l'émergence de cette « ère des gens » que Christian Ruby interroge, notamment avec l'aide de l'art contemporain, à partir du passage de l'esthétique à l'esthétisation des relations sociales. Cela se traduit notamment par le fait que, dans la sphère culturelle le souci de l'intérêt général se mue en anticipation des réactions du public ou que la pulsion vers le public, « intrinsèque aux œuvres, est convertie en une manœuvre de séduction et de satisfaction ». Quel que soit le rapport que l'on entretient avec le public (observateur, créateur, acteur, médiateur, spectateur), on trouvera dans la thèse soutenue par Christian Ruby une source inépuisable de réflexion sur cette entité « public » qui est au fondement des politiques culturelles.

Sabine Lacerenza

Sociologue, consultante, enseignante à Paris 8

BRÈVES

LA RELATION AU PUBLIC DANS LES ARTS DE LA RUE,

Actes du colloque Les arts de la rue : quels publics ?, organisé par l'atelier 231, à Soteville-lès-Rouen, les 16 et 17 novembre 2005, *Anne Gonon*, Éditions L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2006, 144 p.

Les arts de la rue sont une discipline à part entière liée au spectacle vivant, mais au caractère éphémère. Ils ont pour particularité la rencontre avec un public composé, à la fois d'habitants du lieu investi par les artistes, et de spectateurs déjà conquis. Issu de la collection « Carnet de rue », consacrée aux arts de la rue et initiée par des structures impliquées dans l'organisation de ce type de spectacles, cet ouvrage propose des témoignages et portraits de spectateurs, et présente dans un index les principaux acteurs de la mise en œuvre de festivals et de spectacles. **C. R.**

AGORA DÉBAT/JEUNESSE, POLITIQUE PUBLIQUE DE JEUNESSE EN EUROPE,

Valérie Becquet, Howard Williamson, Wallace McNeish, Patricia Loncle, Jean-Charles Lagrée, Maribel Garcia, Rafael Merino, Tom Wylie, René Bendit, Paris, Editions L'Harmattan, n°42, 4^e trimestre 2006, 179p., ISBN : 978-2-296-02787-9, 13 €

Les questions jeunesse en Europe recourent une réalité mal connue, en dépit de la récurrence des débats que suscite l'Europe politique. Les ressources sur le sujet sont, en effet, disparates et relativement récentes. Au total, la comparaison entre les différents pays européens s'avère illusoire. Comme la politique jeunesse ne relève pas de la compétence de l'Union, chaque pays poursuit ses propres objectifs, dessinant une Europe mosaïque en la matière. Si les États conservent la main mise sur ces politiques, doit-on considérer comme un atout ou une menace la possible ingérence de l'UE dans ce domaine ? **A. D.**

LE PAYS D'À CÔTÉ. DIX ANS D'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE EN RHÔNE-ALPES,

Direction Régionale des Affaires Culturelles Rhône-Alpes, *La Passe du vent*, octobre 2006, 127 p., ISBN : 2-84562-109-4, 12 €

Ce bel ouvrage offre une vivante illustration de ce que représente aujourd'hui, pour le ministère de la Culture et de la Communication, l'éducation artistique et culturelle. À l'aide de nombreux exemples, qui, dans les différents territoires en Rhône-Alpes, concernent tous les niveaux scolaires et témoignent d'une grande diversité du champ d'action, à travers les points de vue d'experts et d'acteurs, cet ouvrage valorise les différents projets menés en Rhône-Alpes. **E. R.**

POUR UNE CRITIQUE DU MODÈLE FRANÇAIS D'INTERVENTION CULTURELLE

Les dérèglements de l'Exception culturelle, *Françoise Benhamou*, Paris, Ed. Le seuil, Coll. La couleur des idées, 2006, 352 p., ISBN : 2.02.081844.2, 23 €

Professeur à l'Université de Rouen, *Françoise Benhamou* est l'une des meilleures spécialistes en France des questions culturelles. Après *L'économie de la culture* devenue une référence incontournable sur le sujet, son dernier ouvrage en fournit une nouvelle illustration.

Le champ d'investigation de cet ouvrage, dépasse, en réalité, très largement, ce qu'annonce son titre relatif aux « dérèglements de l'exception culturelle ». D'abord parce que, comme l'auteur l'écrit elle-même, *stricto sensu*, « l'Exception culturelle concerne le traitement à accorder aux produits culturels dans les accords commerciaux internationaux » (p. 247) alors que l'analyse ici proposée concerne l'ensemble des politiques culturelles de la France, y compris celles qui n'entrent pas dans le périmètre de l'exception culturelle plus largement définie, en l'émançant du cadre de son explicitation internationale. De surcroît, au-delà des seuls « dérèglements », ce sont les fondements mêmes des politiques culturelles qui sont directement interpellés, pour être salutairement repensés, ré-évalués.

Il s'agit donc d'un ambitieux travail de synthèse constituant en quelque sorte un manuel critique du modèle français d'intervention culturelle.

Dans un style clair et vivant, *Françoise Benhamou* conduit une exploration pénétrante et revigorante de l'état des lieux dans chacun des domaines étudiés, sous le double éclairage d'une profusion de rigoureuses données chiffrées et des grandes références conceptuelles lui permettant de dégager une série de conclusions aussi argumentées que convaincantes, et venant parfois salutairement invalider nombre d'idées reçues. Ainsi, par exemple, s'agissant du théâtre, et à l'encontre de pétitions de principe ressassées : « Non, malheureusement, le théâtre n'est pas celui qui rassemble le plus grand public... L'auto-célébration n'est pas bonne conseillère, la dénégation des inégalités ne suffit pas à les éliminer » (p. 26). Nombre d'analyses relatives aussi bien à « l'état des clientélismes » (p. 116), à l'intermittence « devenue un mécanisme inadéquat du financement de la culture » (p. 84), aux « illusions commodes de la décentralisation » (p. 124) ou à « l'ambiguïté originelle

Serge Regourd (suite p. 68)

de la diversité culturelle » (p. 271), concept « trop polysémique pour être tout à fait honnête » (p. 18), pourront ainsi être considérées comme politiquement incorrectes mais elles ne sont, hélas, guère contestables.

Sur chacun des problèmes mis à jour, de manière nuancée, hors de toute formulation péremptoire, l'auteure propose des pistes, sinon toujours des solutions, en tout cas de stimulantes réflexions.

Au regard d'une telle démonstration rigoureusement maîtrisée tout au long des cinq premiers chapitres, on ne peut qu'être dérouter par la rupture introduite par le dernier chapitre consacré aux « Perspectives européennes ». La rupture ne provient pas du passage d'une problématique nationale à une problématique trans-nationale (par ailleurs, évoquée, dans un chapitre précédent, s'agissant du cadre plus large des négociations au sein de l'OMC et de l'Unesco). Elle provient d'une réelle rupture épistémologique, opérant un passage subreptice du domaine de la connaissance au domaine de la croyance, sinon de l'incantation. Rupture presque avouée par l'auteure lorsqu'elle écrit : « Repenser la politique culturelle, c'est aussi tenter le dessin d'une utopie spatiale » (p. 338). Mais s'agissant de cet espace européen, l'utopie en cause se heurte, d'abord aux hypothèques longuement décrites par l'auteure elle-même, tenant, d'une part, à l'extrême hétérogénéité des modèles culturels des différents pays européens qui « montre que l'hypothèse d'un rapprochement à court terme n'a pas grand sens » (p. 314) et d'autre part à « l'absence de politique culturelle » de l'Union européenne (p. 318) dont le montant des financements est légitimement qualifié de « ridicule » (p. 331). Mais elle se heurte surtout, au cadre normatif de l'Union européenne qui impose un modèle proprement libéral, récusant par principe toute intervention publique de nature à fausser la concurrence et n'autorisant les financements publics que sous forme de dérogations strictement contrôlées. Il apparaît dès lors que la vraie question était celle de la confrontation entre le modèle français d'intervention publique, et le modèle antinomique de la construction européenne qui en met directement en cause la pérennité.

Par-delà cette réserve, tous ceux qui s'intéressent à la place des politiques culturelles et au devenir du modèle français seront bien inspirés de nourrir leur réflexion à la lecture de ce remarquable ouvrage.

Serge Regourd
Professeur à l'Université Toulouse 1

BREVES

UNE HISTOIRE DE L'ÉDUCATION POPULAIRE,

Jean-Marie Mignon, Paris, La Découverte, Collection Alternatives sociales, 2007, 258 p., ISBN : 978-2-7071-4905-3, 24 €

Cet ouvrage propose de découvrir la riche histoire de l'éducation populaire depuis la fin de la seconde guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui, période que les historiens n'ont pas encore explorée. Jean-Marie Mignon décrit une histoire en mouvement, la création et la renaissance des mouvements d'éducation populaire. Il s'intéresse à l'éthique sociale qui la fonde, à quelques figures marquantes, à des institutions et des organismes qui s'en réclament, aux populations touchées par les acteurs du mouvement. **E. R.**

EXPÉRIMENTATIONS POLITIQUES,

Pascal Nicolas-Le-Strat, Éditions la cOOp, avril 2007, 105 p., ISBN : 978-2-9529199-0-6, 12 €

Cet ouvrage analyse les formes d'expérimentation sur plusieurs terrains sociaux et politiques : les interstices urbains, les occupations temporaires, l'agencement d'une coopération, la constitution pluraliste des expertises, l'écologie d'un projet, la co-évaluation des situations de travail, le devenir d'une langue minoritaire. Interrogeant les expérimentations comme nouvelles formes de vie, d'activité de pensée ou de création, l'auteur invite à l'évaluation de celles-ci à l'aune d'un double enjeu : à la fois des expériences qui rendent lisibles les conditions de l'antagonisme et des expériences qui constituent les bases d'une autonomie et d'une émancipation. **M.F. B.**

À QUI APPARTIENT L'ŒUVRE D'ART ?

Françoise Chaudenson, Éditions Armand Colin, 2007, 310 p., ISBN : 978-2-200-34723-9

Situé à la croisée du droit et des sciences sociales, cet ouvrage pointe et clarifie les enjeux portés par la question de la propriété de l'œuvre d'art. Françoise Chaudenson livre ici une formidable enquête historique qui permet au lecteur de remonter aux sources du mécanisme d'appropriation de l'art et de mieux comprendre ce qui participe à la construction des notions d'œuvre d'art, d'artiste ou de public : comment ont-elles évolué ? Comment se déconstruisent-elles dans le contexte de la mondialisation avec l'ouverture des marchés, la montée en puissance des nouveaux supports et la confrontation de régimes juridiques très différents ? **L. P.**

ENTRE INDUSTRIES ET POLITIQUES CULTURELLES : LES MUSIQUES ACTUELLES EN QUÊTE D'AUTONOMIE

Rapport sur le soutien de l'État aux musiques dites actuelles
de Michel Berthod et Anita Weber, inspecteurs généraux de l'administration des affaires culturelles, juin 2006, n° 2006/23, ministère de la Culture et de la Communication, www.culture.gouv.fr, 70 p.

Après avoir rappelé les politiques menées en la matière, les rapporteurs traitent des opérateurs, des territoires, des apprentissages et des marchés. Ils concentrent une part de leur analyse sur les 138 Scènes de Musiques Actuelles (SMAC), pour lesquelles ils préconisent des mesures d'urgence, et même leur développement.

Il faudrait des financements supplémentaires, leur reconnaissance artistique et non plus sociale, un soutien à la création, le développement de relations avec les autres scènes de spectacle afin de sortir des enfermements respectifs, la diversification des genres musicaux (pour le rap et l'électro notamment) et, corollairement, la responsabilité de nouvelles générations de directeurs, plus attentives à ces musiques récentes, en plein développement et porteuses de renouvellement des publics, voire de mixité sociale. La proposition de 100 nouveaux lieux pour les cultures urbaines va dans le même sens mais est peu argumentée. Les ouvertures et croisements avec les autres genres et pratiques musicaux devraient aussi être favorisés par l'appartenance, voire l'intégration – à discuter – aux réseaux territoriaux (AR/DMD : associations régionales/départementales de musique et de danse) et nationaux des SMAC, festivals, écoles, pôles régionaux ou centres de ressources... Concernant la formation, les auteurs plaident pour un rapprochement entre État, collectivités territoriales et secteur privé (épreuves et jurys adaptés pour recruter des directeurs issus des musiques actuelles, plans de formation continue pour les directeurs de conservatoires territoriaux...), qui reste à négocier avec les intéressés.

Tout en mentionnant des problèmes de respect du cahier des charges par certains Zéniths, qui ont bénéficié d'un plan de relance, le rapport écarte la question de la légitimité de ces investissements publics qui profitent à des acteurs privés, clairement identifiés d'ailleurs, sans jouer aucun rôle de structuration des initiatives locales sur un territoire. À l'opposé, ce rôle important est reconnu aux festivals, mais il semble normal de ne pas les aider beaucoup (63 festivals aidés par l'État, dont 8 de manière importante) et même de réduire ces aides à quelques-uns malgré les besoins reconnus en termes

Fabrice Thuriot et Thomas Hélie (suite p. 70)

BRÈVES CULTURE RURALE, CULTURES URBAINES ?

Henry Delisle, Marc Gauchée,
Paris, Le Cherche-Midi, 2007, 241 p.,
ISBN : 978-2-7491-0878-0, 17€

Pendant de longues années, la culture a été le monopole de Paris, le reste du territoire étant considéré comme le « désert français ». Pour beaucoup d'urbains, le monde rural serait une friche intellectuelle qu'il faudrait éclairer. C'est une autre image des campagnes, beaucoup plus objective, que cet essai met à jour. C'est en allant à la rencontre de ceux qui sont sur le terrain ; compagnies théâtrales itinérantes, festivals de films documentaires, résidences d'artistes que les auteurs nous présentent une nouvelle manière d'aborder la culture rurale. E. C.

DIGITAL MAGMA. DE L'UTOPIE DES RAVES PARTIES À LA GÉNÉRATION IPOD,

Jean Yves Leloup, Paris, Éditions Scali, 2006,
ISBN : 2-35012-0063-5, 193 p., 18,50€

L'auteur, Jean Yves Leloup, DJ et « artiste sonore », a participé à l'évolution de la musique électronique depuis son émergence à la fin des années 80 jusqu'à nos jours. Son ouvrage, passionnément dédié au phénomène techno et à sa manifestation festive, la rave, dont il a à cœur de démontrer quel « espace temporaire de liberté et d'utopie sociale, au caractère d'éternité » elle constitue, tente de révéler en quoi la musique technologique a porté en son sein la plupart des mutations culturelles actuelles. M.F.B.

RAP, TECHNO, ELECTRO... LE MUSICIEN ENTRE TRAVAIL ARTISTIQUE ET CRITIQUE SOCIALE,

Morgan Jouvenet, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Collection Ethnologie de la France, 2006, 289 p., ISBN : 2-7351-1137-7, 19€

Résultat d'une longue enquête sociologique sur les professionnels des musiques rap et électroniques, l'ouvrage de Morgan Jouvenet nous offre un éclairage remarquable sur ces nouveaux « musiciens entrepreneurs » au travail. L'histoire et l'émergence des mouvements rap et électroniques sont retracées tandis que le contexte déterminant et ambigu de l'industrie musicale et des médias est mis en avant. Les pratiques de création sont analysées dans leur environnement économique, en soulignant l'impact de la baisse spectaculaire des coûts de production. J-P. Q.

de soutien à la création et à l'innovation. Ces soutiens étatiques passeraient, dans ce cas, plutôt par les résidences, destinées cependant surtout aux lieux. Elles restent curieusement gérées en centrale, « qui n'envisage de s'en dessaisir que pour les déléguer à un établissement public national : le CNV » (p. 33). La circulaire du 13 janvier 2006 relative au soutien à des artistes et à des équipes artistiques dans le cadre de résidences est donc à revoir sur ce point et les DRAC devraient comprendre un conseiller Musiques actuelles afin de gérer les relations avec les partenaires et coordonner le plan de développement des musiques actuelles souhaité par la Concertation nationale en 2003 et cofinancé par des fonds territoriaux communs.

Dans leurs développements consacrés aux marchés de « la musique vivante » (hors musiques classique et contemporaine), les rapporteurs regrettent l'effacement relatif et l'intérêt tardif de l'État, qui contrastent singulièrement avec la régulation qu'il exerce dans le domaine du cinéma, du livre ou de la télévision. Les inégalités de ressources entre les principaux acteurs du champ musical tendent pourtant à légitimer une intervention publique. La relation triangulaire entre médias audiovisuels, éditeurs de disques (et DVD) et producteurs de spectacles fait en effet apparaître la faiblesse de ces derniers, tant sur un plan économique – le chiffre d'affaires de leur activité, environ 400 millions d'euros, se situe dans un rapport de 1 à 4 avec les éditeurs phonographiques et de 1 à 26 avec les médias audiovisuels (télévisuels et radiophoniques) – que juridique, notamment en raison de l'absence de droits sur les utilisations secondaires de leur production. Mais les deux inspecteurs généraux s'emploient surtout à démontrer les effets pervers de la concurrence accrue du secteur, générée par les stratégies de développement des maisons de disques et des opérateurs audiovisuels : alors que les premières tendent à considérer la scène comme un « marché induit » et, surtout, comme une source compensatoire de profits dans le contexte critique du téléchargement illégal, les seconds se lancent, en s'appuyant sur des filiales spécialisées, dans l'édition de disques, voire, pour certains (TF1, M6, Radio France, NRJ...), dans la production de concerts.

Dans ce contexte, l'intervention publique apparaît nécessaire à un triple niveau : en premier lieu, l'encadrement des stratégies de développement des opérateurs audiovisuels (reconnaissance d'un simple rôle de co-production, interdiction de délivrance de la licence d'entrepreneurs de spectacle, etc.) doit permettre d'éviter les liaisons potentiellement dangereuses entre les rôles de producteur et de diffuseur. En second lieu, et de façon plus ambitieuse, les rapporteurs plaident pour un élargissement de

BRÈVES

RÉPERTOIRE DES COMPAGNIES CHORÉGRAPHIQUES FRANÇAISES ÉDITION 07,

Centre national de la danse, département des métiers du CND, Lyon, collection Carnets de documentation, 2007, 199 p., gratuit

La septième édition du Répertoire des compagnies chorégraphiques françaises apporte aux professionnels, une nouvelle fois, l'outil simple et complet dont ils ont besoin pour une meilleure connaissance du secteur dans lequel ils officient. Il est complété par une base de données consultable en ligne sur le site du CND et actualisée en permanence (www.cnd.fr), ce qui permet un balayage assez exhaustif du champ, dans la mesure où l'association de ces deux outils permet des recherches croisées par ville, genre esthétique, région, etc. **M.F.B.**

l'assiette de la taxe sur les spectacles, aujourd'hui prélevée par le CNV, aux revenus de l'industrie du disque et aux recettes publicitaires audiovisuelles ; placée sous la responsabilité d'un nouveau Centre national de la musique, cette « taxe sur les industries musicales » pourrait devenir le véritable instrument de solidarité et de redistribution du secteur. En dernier lieu, les auteurs, confrontés à des informations chiffrées lacunaires, souhaitent un renforcement de la transparence du secteur (uniformisation de la billetterie des spectacles, création d'un registre public de la musique, etc.).

Fabrice Thuriot et Thomas Hélie,
enseignants-chercheurs à l'Université de Reims Champagne-Ardenne

LE STATUT DE L'ARTISTE EN EUROPE

Étude sur la situation des professionnels de la création artistique en Europe, European Institute for Comparative Cultural Research (ERICArts), Suzanne Capiou, Andreas Johannes Wiesand, en collaboration avec Danielle Cliche, avec des contributions additionnelles de Vesna Copic, Ritva Mitchell et un réseau d'experts européens. Étude réalisée à la demande de la Commission de la Culture et de l'Éducation du Parlement Européen, août 2006, 125 p.

Il faut saluer, avec cette étude réalisée par ERICArts, l'initiative dont fait preuve le Parlement européen en cherchant à analyser la situation sociale, fiscale, contractuelle et financière des artistes en Europe. Suzanne Capiou et Andreas Wiesand, aidés par Danielle Cliche, Vesna Copic et Ritva Mitchell, effectuent un tour d'horizon de l'Europe des 27 en comparant différents points et soulignent combien les activités de création artistique sont exercées dans des conditions nettement plus précaires que les autres professions : « des emplois atypiques (basés sur des projets) et de courte durée, des revenus irréguliers et imprévisibles, un travail consacré à la recherche et au développement non rémunéré, une usure physique et mentale, un haut niveau de mobilité et l'existence de petites entreprises tentant de valoriser des produits prototypes, représentent les caractéristiques clés de ces métiers que les structures légales, de sécurité sociale ou de taxation ignorent généralement. »

Les contradictions et les lacunes que comportent les différents systèmes en Europe s'accroissent au fil de la lecture et mettent clairement en évidence la grande précarité des artistes. D'autant plus que la réalité est souvent plus complexe et confuse que ce simple constat, notamment le risque encouru par l'artiste de payer trop d'impôts ou de se voir refuser des prestations sociales. Quel scénario permettrait d'améliorer leur situation ? Élaborer une directive européenne ou une autre forme de législation sur le statut de l'artiste ? Cela implique l'adoption de dispositions légales spécifiques qui doivent être harmonisées et transposées dans tous les États membres de l'Union européenne. Il est évident que ce type de projet ne peut pas être réalisé dans l'Europe d'aujourd'hui ! Mais, la situation des artistes est si précaire que le maintien du statu quo n'est plus acceptable. Que faut-il alors envisager ?

Si on ne peut pas obliger, on peut toutefois informer. Il serait par exemple envisageable de composer une liste très spécifique de mesures que les États membres et la Commission pourraient prendre en considération pour simplifier et améliorer la situation des créateurs artistiques et de leurs producteurs. Sans prétendre à leur harmonisation (sachant que les conditions de travail demeurent très contrastées d'un pays européen à un autre et que ces disparités créent des obstacles à la mobilité des artistes) la proposition aurait au moins le mérite d'inviter les États à réfléchir et peut-être à intégrer ces pistes dans les politiques mises en œuvre.

Joost Smiers (suite p. 72)

BRÈVES

TOURISM REVISITED, INTERNATIONAL COLLOQUIUM ON ARCHITECTURE AND CITIES,

La lettre volée, Collection Nethca 2007, 176 p.,
ISBN-13 : 978-2-87317-203-9, 19 €

Les notions de voyage et de tourisme connaissent des mutations et des niveaux de complexité de plus en plus élevés. Qui ne s'interroge, par exemple, sur la proliférante tendance des grandes villes à posséder leur musée « signé », d'autres leur parc à thèmes ? Les infrastructures touristiques qui cherchent à se rendre familières à leur public ne rendent-elles pas le lieu étranger à ses propres habitants ? L'ouvrage vise à prendre en considération les effets de l'industrie touristique en voie de mondialisation sur le paysage architectural, social et urbain contemporain et surtout à les mettre en rapport avec les questions de l'identité, de l'hybridation et de la marchandisation de la culture. J-P. Q.

C'est pourquoi le rapport propose de développer « un service de diffusion électronique d'informations pratiques et pointues, nationales, européennes et internationales au sein des réseaux existants et d'élaborer un Guide pratique, évolutif et mis à jour régulièrement, avec la collaboration des professionnels du secteur, en matière de mobilité, de protection sociale et de fiscalité relative aux artistes et au secteur culturel ».

Ce rapport constitue pour le Parlement européen un signal d'alerte l'incitant à se préoccuper des conditions de travail dans un secteur essentiel à la vie culturelle, à la liberté et la diversité des expressions artistiques. La Convention de l'Unesco sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, dans ce cadre, doit être perçue, à la fois, comme une référence philosophique, mais aussi constituer un point d'appui à l'amélioration concrète de la situation matérielle et sociale des créateurs.

Nous devons saluer l'initiative des parlementaires pour s'être intéressés à ce sujet. Si le Parlement est aujourd'hui conscient des inégalités entre les pays européens en matière sociale, ce type de rapport permet également de sensibiliser les États membres à des solutions efficaces en la matière et d'informer les professionnels du secteur de la situation. Il est seulement regrettable que le texte du rapport soit écrit dans un style juridique difficile d'accès. Mais nous retiendrons, grâce à cette étude, que des solutions réalistes sont envisageables pour améliorer les conditions de travail des artistes.

Joost Smiers,

Directeur du centre de recherches et maître de conférences de l'université des arts, à Utrecht (Pays-Bas). Auteur de Arts Under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization (London, Zed Books)

BRÈVES

RENCONTRER L'EUROPE – CHYPRE, MEETING EUROPE – CYPRUS,

Apollonia, 2006, 152 p., ISBN13 : 978-2-9527497-0-1

L'objectif de cet ouvrage, riche d'exemples et d'illustrations, est de faire découvrir Chypre à travers sa création artistique dans le domaine des arts visuels, en s'appuyant sur les manifestations proposées dans le cadre du projet « Rencontrer l'Europe », cycle initié par l'association Apollonia, afin de donner certaines pistes de compréhension face à la complexité européenne. L'art actuel à Chypre semble ici le moyen de dépasser les conflits et les traumatismes locaux, de renouer du dialogue dans une zone de tension entre Nord et Sud, entre Grecs et Turcs, entre musulmans et chrétiens. **J.-P. Q.**

LA QUESTION DES ŒUVRES EN SOCIOLOGIE DES ARTS ET DE LA CULTURE,

Bruno Péquignot, Ed. L'Harmattan, 2007, 312 p.,
ISBN : 978-2-296-02933-0, 27,50 €

« La sociologie de l'art, c'est d'abord de la sociologie ». C'est par cette phrase que Bruno Péquignot introduit son ouvrage et entame une épistémologie de la discipline et de ses méthodes. Quels sont, en effet, les dangers ou les écueils théoriques auxquels doit veiller le sociologue quand il étudie cette matière sensible qu'est l'art ou l'œuvre d'art ? (lui attribuer une valeur, porter un jugement, confondre sa démarche avec celle du critique d'art ou de l'historien, etc.). Autant d'aspects que l'auteur reprend au fil de l'ouvrage pour démontrer que, malgré cet « objet spécifique » et ce phénomène social complexe, la sociologie de l'art et de la culture n'est pas une sociologie autonome et isolée. **L. P.**

BRÈVES

TECHNIQUES DE RESTAURATION DES ŒUVRES D'ART ET PROTECTION DU PATRIMOINE FACE AUX ATTAQUES DU VIEILLISSEMENT ET DES POLLUTIONS,

Rapport de *Christian Kert*, Office parlementaire d'évaluation des choix scientifiques et technologiques, Paris, 137 p.,
ISSN : 1249-3872, 5 €

C'est la mission parlementaire qui a préparé la loi de 2002 sur les musées de France qui est à l'origine de ce rapport. Cette mission fut en effet indirectement alertée lors de ses travaux sur la question de la restauration des œuvres d'art, et en particulier sur la qualité des méthodes qui vont de « l'inadéquat jusqu'à l'irresponsabilité totale » et pas seulement en France mais également à l'étranger. Soulignons le mérite du Parlement d'ouvrir le débat publiquement sur cette question délicate afin d'entreprendre une analyse critique de notre politique de conservation/restauration. **J.P.Q.**

LES MUSÉES DE FRANCE, ACTEURS ET LEVIERS DE DÉVELOPPEMENT DANS LA RECOMPOSITION DES TERRITOIRES,

Actes de la journée d'étude du 2 novembre 2004,
Ministère de la Culture et de la Communication,
Direction des Musées de France (DMF), 2006, 218 p., prix

Cet ouvrage constitue les actes d'un colloque réalisé par la Direction des musées de France avec l'appui de l'Observatoire des politiques culturelles. Les contributions rassemblées ici, examinent avec précision les interactions entre musées et intercommunalités : comment fonctionne le couple EPCI-musée de France ? Comment ces musées perçoivent-ils et rayonnent-ils sur leurs nouveaux territoires ? Ces questions sont abordées à partir d'interventions de chercheurs et de professionnels, qui présentent les résultats des dernières études sur le sujet ainsi que des études de cas concrets. **C.M.**

LES CULTURES AFRICAINES SONT-ELLES À VENDRE ? RICHESSES ARTISTIQUES ET DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE,

Revue Africultures n°69, Paris, L'Harmattan, janvier-Mars 2007,
248 p., ISBN : 978-2-296-01597-5, 22€

Ce numéro spécial présente le compte-rendu des rencontres « Maintenant l'Afrique » organisées par Culturesfrance ainsi que des points de vue d'experts, chercheurs et professionnels sur le lien entre « économie et développement culturel en Afrique ». Dans le contexte de la mondialisation culturelle, les cultures africaines doivent prendre économiquement leur place à l'échelle de chaque pays africain tout comme à celle du continent. La question est de savoir comment elles peuvent y parvenir en conservant leur identité propre, sans se laisser étouffer par le modèle dominant occidental ni réduire à l'état de produit. **K. B.**

DEVENIR CONTEMPORAIN ? LA COULEUR DU TEMPS AU PRISME DE L'ART,

Christian Ruby, Paris, Éditions du Félin, Collection Les marches du temps, 2007, 183p., ISBN : 2-86645-642-4, 18,90€

Pour Christian Ruby, être contemporain n'est pas un acquis, c'est un devenir, une forme d'action volontaire. Dans ce sens, il nous propose la philosophie comme exercice de formation à l'acuité du regard sur le présent. Il nous invite à faire de nouveaux efforts afin de mieux se connaître et d'échapper aux dualismes simplistes, à l'enfermement de la pensée. L'art contemporain selon lui est composé d'œuvres non esthétiques, qui ne sont ni représentation, ni processus mais « interférences » entre les spectateurs, « interventions » dans l'espace public. Ce contemporain nous procure l'avantage d'obliger chacun à une remise en exercice de soi, à se « déprendre » des attitudes induites. **J.P.Q.**

BRÈVES

DEMAIN, LE LIVRE,

Pascal Lardellier, Michel Melot (dir.),
Paris, L'Harmattan, Collection Logiques sociales, 2007, 203 p.,
ISBN : 978-2-296-02677-3, 17,50 €

Demain, un monde sans livres ? Le livre, considéré comme objet, contenu, symbole, mais aussi comme rapport à ses lecteurs, et relation entre eux, vit une révolution. L'essor de la numérisation le remet en cause, ou, en tout cas, en question. Édité sous la direction de deux spécialistes, cet ouvrage passionnant rassemble des textes de référence sur le thème de l'avenir du livre. Statut du livre dans notre société, statut des supports numériques, devenir de l'écriture et de la lecture à l'ère d'Internet, autant de sujets qui sont abordés à partir d'expériences concrètes de professionnels et de chercheurs. C.M.

TABLES RONDES LIVRE 2010, PROGRAMME, NOTES D'ÉTAT DES LIEUX, COMPTES RENDUS,

rapporté par *Sophie Barluet*, Ministère de la Culture et de la Communication et Centre National du livre, 2007, 226 p.

Ce document présente les tables rondes organisées sur l'ensemble du territoire entre 2006 et 2007, dans le cadre du programme « livre 2010 » engagé par le CNL. Quelques 200 professionnels du livre et personnes s'intéressant à celui-ci ont participé aux débats. L'objectif était de mener une réflexion sur l'avenir du secteur. De l'accès des publics, au rayonnement international par le livre, de l'évolution des bibliothèques à celle du statut d'auteur, du lien entre livre et numérique aux problèmes de diffusion, onze thématiques sont abordées et proposent un état des lieux basé sur des enquêtes.

Téléchargeable sur <http://www.centrenationaldulivre.fr/> K. B.

À SIGNALER

L'arme de la culture, les stratégies de la diplomatie culturelle non gouvernementale
Jean-Michel Tobelem (dir.), Préface de *Pascal Ory*,
L'Harmattan, 2007, 266 p., ISBN : 978-2-296-03543-0, 22,50 €

Europe, scènes peu communes, *Emmanuel Wallon*
(Dir.), Etudes théâtrales, n° 37, février 2007,
Belgique, 144 p., ISBN : 2-930416-24-6, 17 €

L'art au cœur des apprentissages. Des artistes à l'école maternelle, colloque national de Lyon, mars 2004,
Enfance art et langages, Lyon, 2005, 151 p.

Sociologie des organisations théâtrales, *Gaëlle Redon*,
L'Harmattan, 2006, 298 p., ISBN : 2-296-01513-1, 25,50 €

Arts vivants en France : trop de compagnies ?
Philippe Henry (coord.), Syndicat national des Arts Vivants,
Éditions L'Espace d'un instant, 2007, 236 p.,
ISBN : 978-2-915037-34-0, 10 €

Nouvelles parutions du Département des études, de la prospective et des statistiques, ministère de la Culture et de la Communication :

- L'enseignement spécialisé de la musique, de la danse et de l'art dramatique en 2005-2006, *Bruno Dietsch*
- Approche opérationnelle des pratiques culturelles et médiatiques

Lieux culturels et nouvelles pratiques numériques, dossier de *Culture & Recherche*, n°112, été 2007, DDAI, ministère de la Culture et de la Communication

Une politique culturelle privée en France ? Les Nouveaux Commanditaires de la Fondation de France, *Emmanuel Négrier*, avec la collaboration de *Laura Michel* et *Dorothee Yaouanc*, L'Harmattan, 2006, 338 p., ISBN : 2-296-01427-5, 28 €

Les Nouveaux territoires des festivals, *Emmanuel Négrier*, *Marie-Thérèse Jourda*, Editions Michel de Maule, 129 p., juin 2007, ISBN : 978-2-87623-2105, 16 €

Cet ouvrage fera l'objet d'un compte-rendu dans le numéro 33 de *L'Observatoire*

N° 32 SEPTEMBRE 2007

l'Observatoire

plus

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL

Spectacle vivant et politiques culturelles : enjeux et perspectives territoriales

Françoise Liot

La politique du spectacle vivant est aujourd'hui à un tournant. Traversée par une « crise » de l'intermittence et par des changements structurels dans l'organisation professionnelle, elle est aussi bousculée par les nouvelles relations entre État et collectivités territoriales qui se dessinent actuellement mais également par les nouvelles missions attribuées à ces mêmes collectivités dans le cadre des recompositions territoriales.

De nombreuses études ont montré les limites des politiques culturelles locales. Les difficultés de leur mise en œuvre proviennent de logiques structurelles liées aux modalités de la décentralisation mais elles résultent aussi des valeurs et des idéologies de l'intervention publique dans le domaine de la culture qui ont dominé depuis la seconde moitié du XX^e siècle. Il semble qu'aujourd'hui plusieurs conditions soient réunies pour dépasser ces obstacles, il s'agit d'arti-

culer autrement culture et territoire et, plus généralement, de redéfinir le rôle des collectivités territoriales en matière de spectacle vivant.

LA CULTURE À LA CONQUÊTE DU TERRITOIRE

L'action des collectivités territoriales s'est souvent déployée en réponse à des demandes du terrain et, particulièrement, des associations culturelles qui n'ont cessé de se développer et proposer de nouveaux projets. Mais, la logique de redistribution aux associations et aux acteurs culturels sans définition d'objectifs, est un jeu infla-

tionniste qui conduit toutes les collectivités, à plus ou moins court terme, à (ré)organiser leur politique culturelle. Ce « saupoudrage » a eu au moins deux effets négatifs. Il a conduit, d'une part, à mieux financer les gros projets sans que la hauteur des financements ne renvoie pour autant à l'objectif majeur d'une collectivité, mais simplement parce que la demande de subvention était plus importante. Ainsi, les manifestations événementielles de grande ampleur ou les équipements prestigieux ont, d'emblée, pesé lourd sur les finances des collectivités, alors même que leur aspect structurant pour le territoire n'était pas toujours assuré. D'autre part, l'émiettement des financements sans hiérarchisation a conduit, dans beaucoup de collectivités, à une situation bloquée et à une incapacité à aider de nouveaux projets. Il est plus facile, en effet, de refuser l'aide à un nouveau projet, quelle que soit sa valeur, que de retirer une aide financière à une structure qui en bénéficie depuis plusieurs années. Cette reconduction, si elle est vécue comme une relative sécurité pour les acteurs, est un frein à l'innovation et à l'émergence de nouvelles propositions dans le champ culturel.

Dans ces conditions, un changement s'impose et le meilleur atout pour reconstruire ces politiques culturelles territoriales est sans doute la professionnalisation du secteur. Celle-ci a été diversement analysée ; certains ont pu regretter la perte de l'engagement bénévole, notamment dans le cadre des associations. Cette rationalisation de l'activité culturelle est aussi une routinisation qui tend à faire disparaître le militantisme et à faire des métiers de la culture des activités « comme les autres ». Toutefois, la professionnalisation du secteur culturel, souvent impulsée par l'État, a conduit, dans les collectivités territoriales, à créer un corps d'« intermédiaires culturels » qui sont capables, aujourd'hui, de reconnaître et de valoriser la qualité artistique sur un territoire et, en même temps, de prendre en compte les problèmes locaux. Autrement dit, ils se situent à la bonne place pour défendre l'exigence artistique (sur laquelle les DRAC

La professionnalisation du secteur culturel, souvent impulsée par l'État, a conduit, dans les collectivités territoriales, à créer un corps d'« intermédiaires culturels » qui sont capables, aujourd'hui, de reconnaître et de valoriser la qualité artistique sur un territoire et, en même temps, de prendre en compte les problèmes locaux.

ont bâti leur expertise) et les intérêts locaux (qui sont centraux dans des politiques de proximité).

Si ces deux logiques ne sont pas à priori antagonistes, elles sont souvent difficiles à concilier et, dans le cadre de la décentralisation, elles n'ont pas été portées, dans un premier temps en tout cas, par les mêmes acteurs. Le ministère de la Culture se situe principalement du côté de la création alors que la culture, dans les politiques locales, est souvent un espace hybride traversé par des enjeux variés (le développement économique local, le renforcement du lien social...) dans lesquels la culture peut parfois être instrumentalisée. La professionnalisation du secteur construit une médiation entre ces objectifs et renforce la solidité des projets en les liant aux enjeux de proximité, tout en conservant le respect de l'exigence artistique. De ce point de vue, la professionnalisation favorise la convergence d'objectifs entre l'État et les collectivités territoriales.

Enfin, un dernier élément permet d'envisager un changement de logique. La recomposition territoriale en œuvre depuis la seconde moitié des années 90 a conduit les Départements, les Régions et les Communes, dans le cadre de l'intercommunalité et des Pays, à envisager l'action culturelle dans une logique de rééquilibres territoriaux, de solidarité ville-campagne, d'irrigation du territoire. Ces éléments, sans doute les plus récents dans l'histoire des politiques culturelles, obligent à regarder autrement les modes d'action dans le secteur culturel. Il n'est plus question de conquérir un public, il s'agit de savoir comment, sur un territoire, des populations peuvent être concernées par les questions artistiques. La création artistique n'est plus une entité sacralisée mais un processus porteur de sens, et pour les populations, une expérience qui prend en compte leurs particularités, éventuellement leurs problèmes.

PERSPECTIVES : QUEL RÔLE POUR LES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES ?

Le rapport du public aux œuvres d'art et l'emploi culturel sont deux thématiques émergentes dans les politiques du spectacle vivant des collectivités territoriales. La manière dont ces deux thèmes sont abor-

dés actuellement semblent préfigurer de nouvelles formes d'intervention publique dans le domaine de la culture. Ils conduisent à considérer le rôle des collectivités aux deux bouts de la chaîne de l'activité culturelle, du côté de la production artistique et du côté de la réception.

La question des publics

Depuis Malraux, l'intervention publique dans le domaine de la culture s'est développée principalement sur l'idée d'un éloignement des populations par rapport à l'offre culturelle. Toutefois, la multiplication des équipements de diffusion n'a pas permis d'élargir les caractéristiques sociales du public. Les enjeux territoriaux peuvent conduire les collectivités à renouveler les modes d'action dans ce domaine. Il ne s'agit plus seulement de permettre la diffusion de spectacles professionnels mais d'installer durablement une présence artistique sur un territoire et ainsi, de faire en sorte que les populations ne soient pas seulement des consommateurs de spectacles mais qu'elles aient la possibilité de s'approprier le travail artistique. Cette redéfinition de l'action place le public au centre du projet culturel : il n'est plus le dernier maillon de la chaîne qu'il faudra séduire à posteriori par des outils de communication adéquats.

Une autre logique professionnelle se dessine dans ce changement de problématique. Elle incite à envisager des politiques culturelles locales sans équipements ou en complément d'équipements existants et à développer d'autres expériences : les résidences, les ateliers, les compagnies associées à des lieux sont autant d'exemple à développer. La mise en place de « lieux de fabrique »¹, qui ne seraient plus des équipements dédiés principalement à la diffusion mais seraient également orientés vers la création, peuvent permettre l'implanter des compagnies sur un territoire à des coûts inférieurs au fonctionnement d'un lieu de diffusion (en utilisant des lieux désaffectés et

Le rapport du public aux œuvres d'art et l'emploi culturel sont deux thématiques émergentes dans les politiques du spectacle vivant des collectivités territoriales. La manière dont ces deux thèmes sont abordés actuellement semblent préfigurer de nouvelles formes d'intervention publique dans le domaine de la culture.

réhabilités par exemple). Cette sédentarisation des équipes artistiques peut permettre de développer diverses activités en dehors de la production de spectacles, et favoriser l'impulsion de projets artistiques en lien avec les problèmes du territoire ou la mémoire locale.

Ces expériences transforment la place de l'artiste en lui redonnant un rôle social et civique fort. La logique d'équipement et de diffusion qui a dominé les modes d'action depuis les années 60, a eu tendance à hyper-spécialiser l'artiste en l'enfermant dans un statut de producteur de loisir culturel. Les

Penser la structuration de ce secteur, c'est sortir de cette relation du « donnant-donnant » pour faire des collectivités des acteurs à part entière du milieu artistique et culturel qui assument une responsabilité en matière d'organisation d'un secteur.

projets artistiques de territoire replacent l'artiste au cœur des problèmes sociaux et politiques, et l'incitent à développer un travail en partenariat avec des structures aux objectifs non spécifiquement culturels : ils font ainsi de lui un véritable acteur du changement social.

Si les politiques culturelles s'envisagent aujourd'hui en dehors d'une logique d'équipement, quel rôle donner aux institutions culturelles ? Laurent Fleury a montré comment le discours de l'échec de la démocratisation

culturelle a souvent conduit les équipements à renoncer à des missions de conquête ou d'accompagnement des publics, les inégalités face à la culture étant renvoyées à des inégalités sociales structurelles, impossibles à résoudre du seul point de vue des acteurs culturels². En étudiant spécifiquement le cas du TNP de Jean Vilar et du Centre Georges Pompidou, Laurent Fleury montre cependant que l'élargissement des publics n'est pas impossible. Il y a sans doute à définir pour ces structures, notamment pour les plus importantes (c'est-à-dire celles qui sont labellisées), des missions de médiation et de partenariat. Ce travail existe déjà avec l'Éducation Nationale, mais il est plus rare avec les associations de pratiques amateurs ou avec les structures sociales et socioculturelles. Le partenariat avec les autres structures culturelles est loin, lui aussi, d'être généralisé et les équipements agissent plus souvent en concurrence qu'en complémentarité ou en réseaux. De plus, l'inscription des équipements dans des logiques territoriales et partenariales ne peut se faire sans concertation entre

les collectivités qui soutiennent ces projets. Ils ont la possibilité de jouer un rôle structurant sur un territoire à condition que des objectifs communs soient partagés par les acteurs.

L'emploi culturel

La crise de l'intermittence, les nouvelles responsabilités des Départements en matière de RMI mais aussi la fin des « emplois jeunes » et un certain désengagement de l'État, ont conduit les collectivités à envisager de jouer un rôle en faveur de l'emploi culturel. Cette préoccupation est beaucoup plus récente que la précédente ; il ne s'agit plus ici de reposer le problème mais d'inventer des principes d'action.

D'un point de vue organisationnel, ce thème de l'emploi culturel conduit les administrations à imaginer une transversalité des services et des actions. La culture n'est plus indépendante des questions sociales (notamment pour les Départements), mais elle ne l'est pas non plus du secteur économique. Ce changement est souvent difficile à mettre en place car il opère une petite révolution dans l'organisation des collectivités.

Au-delà d'une remise en question interne, la réflexion sur l'emploi est à même de transformer en profondeur les politiques culturelles. Elle conduit les collectivités à réfléchir à l'économie de la culture, alors que la séparation des services et les réticences du milieu artistique à envisager la culture en ces termes, n'avaient que trop rarement permis d'amorcer cette réflexion. Le champ culturel devient ainsi un secteur à développer d'un point de vue économique, afin, notamment, de pérenniser des emplois.

De ce fait, le rôle des collectivités évolue vers une mission de structuration du secteur et s'éloigne d'une logique de « saupoudrage » tel que nous l'avons définie plus haut. Le rôle des collectivités auprès des équipes artistiques peut également se redéfinir sur cette base : les collectivités ne sont plus uniquement des « subventionneurs », elles deviennent aussi des partenaires. En développant une nouvelle responsabilité envers le milieu culturel, elles sont amenées à intervenir non plus uniquement à court terme auprès des équipes artistiques mais aussi à long terme, en imaginant des politiques pour favoriser la reconnais-

sance des artistes, leur inscription dans des réseaux et le développement de leur carrière. Si les politiques de « saupoudrage » ont conduit les artistes à percevoir les collectivités comme de simples financeurs, les collectivités ont également renforcé cette image en considérant trop souvent les équipes artistiques comme des prestataires de service, c'est-à-dire en conditionnant leurs aides à des actions sociales ou pédagogiques. Penser la structuration de ce secteur, c'est sortir de cette relation du « donnant-donnant » pour faire des collectivités des acteurs à part entière du milieu artistique et culturel qui assument une responsabilité en matière d'organisation d'un secteur.

La question des publics et celle de l'emploi culturel deviennent des enjeux de politique territoriale à partir d'une crise structurelle forte du secteur culturel. Mais ces thématiques sont porteuses de changements profonds dans les modalités d'action des collectivités territoriales en matière de culture. Reste à savoir si celles-ci se saisiront de ces leviers pour construire un autre rapport entre l'art et le public et pour créer de véritables relations de partenariat et de cogestion avec les acteurs culturels.

Françoise Liot,

*Maître de conférences en sociologie
IUT Michel de Montaigne, Université de Bordeaux 3*

Analyse prospective de la politique de soutien au spectacle vivant du conseil général des Pyrénées-Atlantiques

Cécile Martin

Dans la lignée de ses travaux sur le spectacle vivant en région Rhône-Alpes et sur les politiques culturelles des départements¹, l'Observatoire a piloté en 2006 une étude sur la politique menée par le Conseil général des Pyrénées-Atlantiques en faveur du spectacle vivant à la demande de ce dernier. Cette étude a été réalisée par Françoise Liot, maître de conférences en sociologie à l'Université de Bordeaux III, avec la participation de deux chargés de mission, Vincent Bouillier-Oudot et Gildas Leblanc.

Le département des Pyrénées-Atlantiques se caractérise par une identité culturelle forte (Pays basque et Béarn) qui se manifeste notamment par la vitalité des vingt-deux compagnies artistiques et de la trentaine de festivals implantés sur son territoire (en majorité sur le littoral et les pôles urbains de Pau et Bayonne),

par des enjeux importants dans le domaine du spectacle vivant (considéré comme une priorité de la politique culturelle ce qui est rare pour un département), et par une volonté affirmée du Conseil général d'inscrire son action en faveur de ce secteur dans sa politique territoriale.

Ce travail avait pour objectif de dresser un bilan de la politique départementale. Mise en place, en 2003, à partir des résultats d'une concertation organisée en 2002 avec les partenaires culturels (Ateliers de la rénovation), cette politique conçue comme une étape expérimentale, a fait l'objet d'un moratoire en 2005. Le travail d'analyse était, de ce fait, très attendu par les acteurs culturels et par les services du Conseil général.

Dans une première partie, l'étude analyse en profondeur les dispositifs de soutien mis en place par le Conseil général (soutien aux équipements labellisés par l'État, aux équipes professionnelles, à des festivals et aux projets implantés dans des scènes de pays, conventions avec des compagnies artistiques profes-

sionnelles, conventions de développement culturel avec des intercommunalités, organisation d'événements artistiques...) dans leur contexte politique et territorial. Elle souligne les efforts de clarification qui ont été réalisés par la collectivité publique pour se doter d'une politique structurée, voire novatrice sur certains axes (convention de développement culturel avec les intercommunalités, conventions triennales avec des compagnies professionnelles...), mais également la faiblesse des moyens humains et financiers alloués au secteur culturel en général et au spectacle vivant en particulier au regard des autres départements français, malgré une hausse significative ces dernières années.

La deuxième partie de l'étude s'intéresse aux acteurs et aux ressources du spectacle vivant dans les Pyrénées-Atlantiques. Elle met en relief les atouts et les faiblesses de cette offre culturelle, les difficultés rencontrées par les professionnels dans leurs activités, leurs perceptions de la politique départementale... Elle propose également une typologie des festivals du point de vue de leur ancrage sur le territoire, ainsi qu'une analyse des équipements structurants, en particulier des « scènes de pays », dispositif central de la politique de développement culturel territorial du Conseil général.

Réalisés à partir d'entretiens en face à face auprès d'une cinquantaine de professionnels, ces phases d'état des lieux ont été présentées et discutées avec les acteurs culturels et les élus du territoire, lors de deux séminaires de travail qui ont également permis d'élaborer des pistes de réflexion pour la suite de la mission.

La troisième et dernière partie de l'étude présente des hypothèses de travail pour aider le Conseil général à mieux valoriser les ressources du territoire. Dix axes sont ainsi développés : soutien aux besoins d'implantation et de diffusion des compagnies artistiques (lieux de fabrique, équipes associées à des lieux, résidences artistiques...), déploiement de l'action territoriale des festivals ressources, relations avec les différents publics et les populations locales, développement des mutualisations, soutien à la professionnalisation et à l'emploi culturel, et enfin, mesures permettant de renforcer les moyens d'action du Conseil général (lisibilité des politiques, expertise artistique...) ainsi que la concertation avec les partenaires institutionnels (Drac, Région...) et avec les acteurs du territoire.

Présentée devant les acteurs culturels, les élus et les services du Conseil général en décembre 2006, ces axes de travail devraient servir de base à une refonte de la politique départementale en faveur du spectacle vivant à partir de 2008.

Soulignons, pour conclure, que les questions traitées dans ce rapport ont un intérêt qui dépasse largement le département des Pyrénées-Atlantiques, tant les problématiques de développement du spectacle vivant et les enjeux de renouvellement des politiques culturelles locales se recoupent d'un territoire à l'autre. Ce travail vient en outre enrichir une série d'évaluations menées sur les politiques départementales en faveur du spectacle vivant² qui devrait fournir des pistes de réflexion à tous les acteurs engagés sur ces thématiques.

Cécile Martin, directrice des études,
Observatoire des politiques culturelles

NOTES

1- Citons notamment les travaux suivants :

- Chadoir Ph., Brandl E., *Les régions et le spectacle vivant : évaluation de la convention des scènes régionales Rhône-Alpes*, Observatoire des politiques culturelles, Conseil régional Rhône-Alpes, 2005.
- Accompagnement du Conseil régional Rhône-Alpes pour la mise en œuvre des rencontres régionales pour le spectacle vivant (coordination, animation, synthèse), 2005.
- Bordeaux M.-Ch., *Évaluation de la politique d'éducation artistique et culturelle du département de la Savoie*, Observatoire des politiques culturelles, Association Danse et Musique en Savoie, à paraître.
- Saez G., Guérin M.-A., *La place du patrimoine culturel et de l'architecture dans les politiques culturelles des conseils généraux*, Observatoire des politiques culturelles, Ministère de la Culture et de la Communication (DAPA), 2002.

2- Parmi les plus récents, citons :

- Stoessel-Ritz J., *Évaluation de la politique pour la culture d'un département. La politique culturelle du département du Haut-Rhin de 1982 à 2001*, Conseil général du Haut-Rhin, 2005.
- Le Coq S., *Étude sur la politique du département du Finistère en matière de Spectacle vivant*, LARES, Université de Rennes, Conseil général du Finistère, 2005.
- *Étude pour un dispositif autour de la création et de la diffusion du spectacle vivant dans le département de l'Hérault*, ARSEC, Conseil général de l'Hérault, 2004.
- Stoessel-Ritz J., *Rapport d'évaluation. La Politique départementale pour le spectacle vivant, 1982-2000*. Tome 1 *Le spectacle vivant : éléments de cadrage*. Tome 2 *Soutien à la production artistique*. Tome 3 *La diffusion du spectacle vivant*, Conseil général du Haut-Rhin, 2001.

OCTOBRE

→ 3-4 Octobre, *Paris*

18^e convention nationale de l'intercommunalité

Organisées par l'ADCF ces journées prévoient des forums, débats et ateliers-visite. Parmi les thèmes abordés : la relation entre intercommunalité et mutations économiques territoriales ; les outils de la performance intercommunale ; les nouvelles responsabilités territoriales...

SITE : www.adcf.org

INSCRIPTION EN LIGNE : adcf@adcf.asso.fr

→ 5-6 Octobre, *Paris*

Conservatoires et pratiques en amateur

La Cité de la musique propose cette journée d'étude destinée aux directeurs de conservatoires, aux enseignants et aux responsables d'ensembles amateurs, qui a pour objectif de faire connaître et d'analyser un ensemble d'expériences qui mettent en évidence les croisements possibles entre le cursus spécialisé et la pratique en amateur.

CONTACT : Cité de la musique

TÉL. : 01 44 84 44 84

COURRIEL : rp@cite-musique.fr

→ 11 -14 Octobre, *Luxembourg*

Les rencontres du Luxembourg : « la coopération culturelle transfrontalière »

Organisées par l'association Les Rencontres, les séances aborderont des thèmes tels que : la construction de « l'Europe de la Culture » à travers ses espaces frontaliers ; l'évolution du cadre de la coopération et ses obstacles ; les perspectives pour la programmation 2007-2013 ; des exemples des meilleures pratiques dans le domaine de la culture ; la périphérie et sa nouvelle place dans le contexte européen.

CONTACT : 01 56 54 26 31

COURRIEL : angie.cotte@lesrencontres.org

→ 19 Octobre, *Dijon*

Le développement des projets culturels dans les lieux de patrimoine : l'exemple des châteaux

Comment faire concorder le projet de valorisation du lieu et celui de l'expression d'une dimension susceptible de dépasser le cadre du monument ? Cette journée appuiera son analyse à partir d'études de cas, en examinant des projets culturels inscrits plus particulièrement dans des châteaux.

CONTACT : serge Chaumier, IUP Denis Diderot / Philippe Poirrier, Centre Georges Chevrier-MSH Dijon

COURRIEL : serge.chaumier@u-bourgogne.fr
ppoirrier@club-internet.fr

→ 19 Octobre, *Lyon*

Programme Culture 2007-2013 de l'Union Européenne : Quelles opportunités dans le champ des arts visuels ?

Dans le cadre de la Biennale d'Art Contemporain de Lyon et en partenariat avec le Relais Culture Europe, l'ARSEC propose une rencontre sur les modalités du « programme Culture » pour mieux accompagner les opérateurs dans la réalisation de leurs projets.

Entrée libre sur inscription, avant le 10 septembre.

COURRIEL : a.thevenier@arsec.org

→ 19- 20 Octobre, *Sofia (Bulgarie)*

L'artiste et la ville : d'une pratique artistique à un partenariat politique

Le réseau Banlieues d'Europe qui vient d'installer sa coordination principale à Lyon, propose cette rencontre.

SITE : www.banlieues-europe.com

COURRIEL : banlieues.deurope@wanadoo.fr

→ 23-26 Octobre, *Pampelune (Espagne)*

9^e congrès « culture européenne »

La question centrale de ce congrès qui regroupe 350 participants de 40 pays est « qu'est-ce que la culture européenne ? ». Débats, séances plénières, communications, présentations de projets sont attendus.

CONTACT : Centro de Estudios Europeos, Universidad de Navarra

COURRIEL : ebanus@unav.es

→ 24 Octobre, *Lyon*

Rencontre professionnelle sur la mutualisation des emplois

L'ARSEC propose d'aborder : le contexte politico-économique et les tendances du secteur culturel ; la place de la mutualisation des emplois ; le retour des travaux de l'ANACT autour des préconisations d'aide à la structuration des activités et des emplois dans le secteur culturel ; l'intérêt des différents statuts et des démarches tels que le portage, la coopérative, le groupement économique.

COURRIEL : r.djalo@arsec.org

SITE : <http://formation.arsec.org>

→ 26-27 Octobre, *Abbaye de Royaumont*
L'Entre des Cultures

Dans le cadre de la mise en œuvre des politiques européennes de promotion de la diversité culturelle et du dialogue interculturel, ces journées de réflexion proposeront de comparer des modèles d'intégration contrastés, présentés par des anthropologues étrangers, et d'interroger la notion d'interculturalité dans ses dimensions historiques, muséales, mémorielles et transfrontalières.

COURRIEL : clauderouot@culture.gouv.fr

→ 27 Octobre, *dans toute la France*

Rue libre, Journée nationale des arts de la rue

Pour la première fois en France des professionnels décident d'unir leurs forces pour présenter leurs métiers et travaux au public. Au-delà d'une manifestation festive nationale, *Rue Libre !* est un moment fort de réaffirmation de la parole des artistes et des techniciens dans l'espace public.

CONTACT : Fédération des arts de la rue

Rhône-Alpes/ 04 78 27 82

COURRIEL : fede.ra@free.fr

AGENDA

NOVEMBRE

→ 8-9 Novembre, *Annecy*

Premières Assises nationales des Directeurs des Affaires culturelles des collectivités territoriales

Voir encadré.

CONTACT : Annecy-Congrès
TÉL. : 04 50 45 00 70

→ 8-10 Novembre, *Varsovie (Pologne)*
Conférence annuelle du FEAP

La 15^e Assemblée Générale et Conférence du Fonds européen pour les arts et le patrimoine débattre de la politique culturelle européenne et des voies possibles pour s'engager auprès des acteurs culturels européens et non-européens pour exiger davantage de l'UE pour le secteur culturel.

SITE : <http://www.efah.org>

→ 13 Novembre, *Paris*

Journée d'étude « Cultures adolescentes » L'association de développement de la lecture auprès des adolescents et jeunes adultes « Lecture jeunesse » et le centre national du livre pour enfant « La joie par les livres » organisent cette journée d'étude pour s'interroger sur les pratiques culturelles des 15-20 ans.

CONTACT : Chantal Viotte au 01 44 72 81 50
COURRIEL : chantal.viotte@lecturejeunesse.com

→ 19 novembre, *hôtel de Région/Charbonnières-les-Bains*

Rencontres pour le livre et la lecture en Rhône-Alpes

Journée de conclusion des rencontres des professionnels du livre et de la lecture en Rhône-Alpes, organisées par la Région avec l'appui de l'Observatoire des politiques culturelles. Thèmes abordés : « l'écrivain, le monde des livres et la cité », « La librairie indépendante aujourd'hui », « Regards sur l'édition », « Les mutations des pratiques de lecture : quels enjeux ? quelles réponses ? », « la vie du livre en région, une diversité fragile ? », « l'économie du livre en péril ? ».

CONTACT : Geneviève Villard
TÉL : 04 72 59 43 47/ FAX : 04 72 59 48 57
COURRIEL : gvillard@rhonealpes.fr

1^{res} Assises nationales des Directeurs des Affaires Culturelles des collectivités territoriales

8 et 9 novembre 2007 à Annecy

Les Directeurs des Affaires culturelles des collectivités territoriales tiendront leurs premières Assises nationales accueillies par la Communauté d'agglomération d'Annecy et le Département de la Haute-Savoie.

Dans les territoires, les politiques culturelles publiques sont aujourd'hui très majoritairement financées par les collectivités. Les enjeux de la culture et de l'action culturelle : la création et la diffusion artistiques, la formation et la démocratisation de la culture, la valorisation du patrimoine, l'élargissement des publics, l'aménagement des territoires et la décentralisation... sont autant de problématiques partagées par les Directeurs des Affaires culturelles, quel que soit leur territoire.

Le métier de Directeur des Affaires Culturelles requiert de plus en plus de compétences, de capacités d'analyse, de savoir-faire particuliers dans la gestion des politiques culturelles, l'expertise, l'innovation, la transversalité. Notre souhait est d'ouvrir un large débat autour de son évolution, de sa place, ainsi que sur les nouveaux enjeux dans nos collectivités.

→ 22 - 25 Novembre, *Malmö (Suède)*
Réunion européenne « Les archives et les collectivités territoriales en Europe »

Cette réunion abordera le rôle des archives dans le processus démocratique, celui des collectivités territoriales en matière d'archivage, la question des coopérations européennes en matière d'archives, de la menace sur les archives dans le monde....

CONTACT : Les Rencontres
TÉL : 01 56 54 26 31
COURRIEL : angie.cotte@lesrencontres.org



Afin que ces Assises soient les plus riches et les plus utiles possibles, nous proposerons à nos partenaires institutionnels et professionnels habituels de venir partager nos réflexions : représentants de l'État, élus, CNFPT, organisations représentatives des métiers du secteur culturel...

Les Assises sont organisées par : l'Association des Directeurs des Affaires Culturelles des Grandes Villes et Agglomérations de France (à l'initiative de l'événement) ; l'association nationale « Culture et Départements » ; le Club des Responsables des Affaires Culturelles d'Ile-de-France (CRAC) ; l'Association des Directeurs des Affaires Culturelles de Midi-Pyrénées (ADMP). Avec la collaboration de l'Observatoire des politiques culturelles pour la mise en œuvre des rencontres.

CONTACT :

- ADAC GVAF :
jean-pierre.heintz@ville-larochelle.fr
- Culture et Départements :
f.deschamps@culturedepartements.org
- CRAC Ile-de-France :
claire.aussilloux@ville-la-courneuve.fr
- ADMP :
dac@mairie-tournefeuille.fr

→ 23-24 Novembre, *Valenciennes*
« Faire la culture populaire »
Voir encadré.

CONTACT : Léa Rouzé
TÉL : 03 28 82 85 17
COURRIEL : l.rouze@nordpasdecalais.fr

→ 29 Novembre-1^{er} décembre 2007,
Münich (Allemagne)

14^{es} Rencontres du réseau banlieues
d'Europe : Quartiers d'Europe,
lieux de culture

Cette rencontre professionnelle sera l'occasion de valoriser la créativité et la dynamique innovante des habitants des quartiers défavorisés des villes européennes. Elle est organisée en partenariat avec IMAL (International Munich Art Lab).

SITE : www.banlieues-europe.com

COURRIEL : banlieues.deurope@wanadoo.fr

→ 30 Novembre 2007, *Bordeaux*

Le redéploiement des missions
culturelles dans les différents niveaux
de services publics

Colloque proposé par la FNCC et la Commission des communes rurales.

CONTACT : FNCC

TÉL : 04 77 41 78 71

COURRIEL : contact@fncc.fr

→ 29- 30 Novembre 2007, *Lyon*

5^e congrès interprofessionnel
de l'art contemporain

Le Cipac propose deux journées publiques de débats sur les enjeux structurels, politiques, institutionnels, professionnels et esthétiques de l'art contemporain, autour de la question transversale : « L'art doit-il faire événement ? ».

COURRIEL : cipac@cipac.net

DECEMBRE

→ 14 Décembre, *Strasbourg*

Le modèle culturel français
est-il dépassé ?

Première conférence d'un cycle organisé par l'agence culturelle d'Alsace, la région Alsace en partenariat avec l'Observatoire des politiques culturelles, sur le thème « Art, culture et société ». René Rizzardo sera le premier intervenant de ce cycle.

TÉL : 03 88 58 87 58

COURRIEL : agence@culture-alsace.org

Faire la culture populaire

23 et 24 novembre 2007, Valenciennes, Scène nationale
Le Phénix

**Colloque international
organisé dans le
cadre de l'opération**

**« Valenciennes 2007,
capitale régionale de la
culture », par la Région
Nord - Pas de Calais, la
Ville de Valenciennes,**

**Métropole, et
l'Observatoire des
politiques culturelles**

**et avec le soutien de L.E.A.D
(The Linked Euroregion Arts
Development Network), de L.I.T
(Lille International Travel), et du
Festival International du Film
d'Aventure de Valenciennes.**

Ce colloque invite à revisiter la problématique des rapports entre culture et population : qu'est-ce que la culture populaire ? Comment prendre en compte et valoriser les cultures populaires, autant celles qui s'ancrent dans un territoire que celles qui émergent dans les pratiques des habitants ? Quel est l'enjeu de la rencontre des cultures ? Comment rendre la culture populaire ?

Autour de trois tables rondes, le colloque proposera de poser un cadre de réflexion, en explicitant dans l'histoire contemporaine les rapports complexes et parfois conflictuels entre « culture populaire » et « culture instituée », notamment



dans les politiques culturelles. Il s'agira aussi d'analyser comment les formes de création artistique contemporaines – qui s'expriment notamment à travers les cultures urbaines, les musiques actuelles, les arts de la rue, les friches artistiques... – remettent en cause les anciennes hiérarchies culturelles en proposant un nouveau rapport entre art, culture

et population. Différents processus, projets et démarches qui contribuent à transformer le rapport des habitants à l'art et la culture seront présentés, à travers des témoignages d'artistes et d'acteurs culturels. Il s'agira aussi de considérer les conditions qui favorisent les rencontres entre les populations, l'art et la culture.

Le colloque mettra en valeur les enjeux politiques de ces débats, en affirmant la vocation populaire de toutes les formes culturelles, à distance de tout esprit populiste.

Des penseurs, des acteurs culturels et des artistes mais aussi des élus et des responsables d'associations seront invités à s'exprimer sur l'ensemble de ces sujets de réflexion. Le colloque souhaite ainsi s'adresser à un public diversifié.

CONTACT : Léa Rouzé

TÉL : 03 28 82 85 17

COURRIEL : l.rouze@nordpasdecalais.fr

FORMATIONS

OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES

FORMATION CONTINUE

MASTER 2 DIRECTION DE PROJETS CULTURELS



OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
LOCAL & INTERNATIONAL

RECRUTEMENT DE LA 10^È
PROMOTION 2008-2009

Master 2 Direction de projets culturels

Formation continue professionnalisante
de 2^e cycle en alternance 12 semaines sur 2 ans

- Dynamiques artistiques et développement culturel de la société
- Les politiques de la culture : organisation et stratégies du local à l'international
- Économie, droit et management culturels
- Ouverture sur l'Europe et l'international : 2 voyages d'études à l'étranger
- Un réseau de promotions reliant 250 professionnels en poste
- 120 intervenants issus du secteur public, privé et de la société civile

Public : responsables culturels des collectivités, de l'État et des institutions culturelles. Opérateurs artistiques ou culturels : français et étrangers.

Date limite de dépôt de candidature : 24 septembre 2007

Dossier d'information en ligne : www.observatoire-culture.net

Renseignements : 04 76 44 33 26
contact@observatoire-culture.net



CYCLE JURIDIQUE NATIONAL : DROIT ET MANAGEMENT DES POLITIQUES PUBLIQUES DE LA CULTURE

Ce nouveau cycle de formation propose d'apporter les outils juridiques d'assistance et d'aide à la décision aux acteurs et responsables locaux dans le cadre l'instruction juridique des dossiers dont ils ont la charge. Organisé sous forme de modules thématiques sur une période de six mois, il répond à un besoin de formation exprimé par les décideurs publics qui souhaitent maîtriser l'encadrement juridique de leurs activités et adapter leurs réponses aux évolutions du secteur.

La première session de formation aura lieu le 18 octobre 2007 au Centre National de la Danse à Pantin et portera sur « Les modes de gestion des équipements culturels et l'EPCC ».



Contenu détaillé sur le site :
www.observatoire-culture.net

CYCLE NATIONAL 2008 : « DIRECTION DE PROJET ARTISTIQUE ET CULTUREL ET DÉVELOPPEMENT DES TERRITOIRES »

Ce nouveau cycle national proposé par l'Observatoire des politiques culturelles répond à un besoin de formation exprimé par de nombreux acteurs et responsables locaux qui souhaitent réactualiser leurs connaissances, approfondir leur réflexion, s'ouvrir à d'autres expériences en France et en Europe, échanger avec différents acteurs culturels français et étrangers,

ou encore amorcer une reconversion professionnelle en s'appuyant sur le réseau de l'Observatoire.

Module en alternance sur 8 mois d'avril à novembre 2008

Dossier de candidature, contact et renseignements : 04 76 44 33 26
Date limite de dépôt des dossiers : 15 janvier 2008

FORMATION COURTE

« CONCEVOIR UNE OBSERVATION TERRITORIALE DE L'OFFRE ET DES PRATIQUES SUR UN TERRITOIRE »

L'IDDAC et la région Aquitaine accueillent l'Observatoire des politiques culturelles Jeudi 13 et vendredi 14 décembre (matin) 2007, Bordeaux (Maison départementale des Sports)

Que peut-on attendre de l'observation culturelle ? Quels effets peut-elle entraîner territorialement ? Quels sont les exemples de collectivités engagées sur ces questions ?...

Les études et les expériences d'observations en régions, les témoignages des acteurs nous permettront une approche locale et nationale de ces questions.

Renseignements : 04 76 44 33 26

COMMANDE

ABONNEMENT

L'Observatoire Titres parus

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

- N°31 Éducation artistique et culturelle : perspectives internationales *hiver 2007*
- N°30 Les défis de la diversité culturelle - 2^e partie *été 2006*
- N°29 Les défis de la diversité culturelle - 1^e partie *hiver 2006*
- N°28 Compétences et modes d'action de l'État et des collectivités territoriales en matière culturelle *été 2005*
- N°27 Décentralisation culturelle : nouvelle étape *hiver 2005*
- N°26 Ce que les artistes font à la ville *été 2004*
- N°25 Les politiques culturelles au tournant *hiver 2003-2004*
- N°24 Cultures d'Outre-mer : regards croisés *été 2003*
- N°23 Portrait d'un passeur culturel *hiver 2002-2003*
- N°22 Débattre de la culture, plus que jamais *printemps 2002*
- N°21 Compétences et modes d'action de l'État et des collectivités territoriales en matière culturelle *automne 2001*
- N°20 La Culture est-elle encore un enjeu politique ? *hiver 2000-2001*
- N°19 La Culture dans l'intercommunalité *été 2000*
- N°18 Les Réseaux culturels en Europe *automne-Hiver 1999*
- N°17 Service public et culture *printemps 1999*
- N°16 Pratiques artistiques, développement culturel et régénération urbaine *automne 1998*
- N°15 Politiques culturelles : ce que l'État sait faire, ce qu'il peut faire avec les collectivités territoriales *printemps 1998 – épuisé*
- N°14 Décentralisation, déconcentration : vraies questions et mauvaises craintes *automne 1997 – épuisé*
- N°13 Quelle refondation de la politique culturelle ? *printemps 1997 – épuisé*
- N°12 L'art, la culture, le populisme *automne 1996 – épuisé*
- N°11 De l'éducation artistique et culturelle *hiver 1996*
- N°10 Refonder les politiques culturelles *été-automne 1995 – épuisé*
- N°9 L'Éducation artistique à l'âge électronique *automne-hiver 1994-1995*
- N°8 Le Retour du territoire *printemps-été 1994*
- SUPPL. N°8 Éducation artistique et développement culturel *printemps-été 1994 – épuisé*
- N°7 L'Europe de la culture et les collectivités territoriales *automne-hiver 1993-1994*
- N°6 Action culturelle en milieu rural *printemps 1993*
- N°4-5 Décentralisation et dialogue culturel Nord-Sud *automne 1992 – épuisé*
- N°3 De l'administration à la culture ou la formation au service de la passion *janvier 1992*
- N°2 La gestion des équipements culturels locaux *juin-juillet 1991 – épuisé*

COMMANDE

ABONNEMENT

L'Observatoire **Abonnez-vous**

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

JE SOUHAITE RECEVOIR
LE DERNIER NUMÉRO PARU : 22 €

JE M'ABONNE À L'OBSERVATOIRE

(PARUTION SEMESTRIELLE)

1 an (2 numéros)

France Métropolitaine et Dom Tom : 40 €

Europe et international : 45 €

2 ans (4 numéros) :

France Métropolitaine et Dom Tom : 80 €

Europe et international : 85 €

TARIF ETUDIANTS / DEMANDEURS D'EMPLOIS

(MERCİ DE JOINDRE DES JUSTIFICATIFS)

Prix au numéro : 12 €

Abonnement 1 an (2 numéros) : 20 €

TARIF RÉSERVÉ AUX MEMBRES DE L'ASSOCIATION RÉSEAU DE L'OPC

Abonnement 1 an à -15% : 34 €

Abonnement 2 ans à -15% : 68 €

ABONNEMENT COLLECTION

Abonnement d'un an (2 numéros)

+ une collection de 10 anciens

numéros : 150 €

Abonnement CdRom

(archives pdf des numéros à partir

du n°15 - 1998) : 100 €

Renouvellement tous les 2 ans : 50 €

TARIFS SPÉCIAUX POUR ACHAT GROUPÉ D'ANCIENS NUMÉROS

DE LA REVUE (VOUS REPORTER

À LA LISTE FIGURANT PAGE PRÉCÉDENTE)

1 exemplaire (sauf numéro en cours) : 18 €

2 exemplaires : 30 €

3 exemplaires : 36 €

Exemplaire supplémentaire : 12 €

Je souhaite commander

les numéros de l'Observatoire suivants :

n° / / / / / / / /

/ / / / / / / /

ABONNEMENT PLATEFORME CULTURE COLLECTIVITÉS TERRITORIALES

Abonnement 1 an + 8 services :
lettre d'information électronique,
études et publications de l'OPC,
courrier juridique, services dédiés
sur le Web, réduction de 10 %
sur toutes les formations courtes,
dîners-débats, dossier annuel
sur les politiques culturelles.

Je laisse mes coordonnées
pour recevoir les tarifs ainsi qu'une
information complète accompagnée
du bulletin d'inscription.

COORDONNÉES FACTURATION

Nom _____ Prénom _____

Fonction _____ Organisme _____

Adresse _____

Code Postal _____ Ville _____ Pays _____

Tél. _____ E-mail _____

Je m'abonne à partir du numéro : _____

MODE DE RÈGLEMENT

Chèque bancaire Libellé à l'ordre de : Observatoire des politiques culturelles

Virement Joindre un RIB

Mandat administratif Collectivité, précisez le nom et coordonnées de la collectivité publique effectuant le règlement :

Nom _____ Adresse _____

Code Postal _____ Ville _____

Merci de bien vouloir indiquer ci-dessous l'adresse d'expédition si elle n'est pas identique aux coordonnées de facturation

Nom _____ Adresse _____

Code Postal _____ Ville _____

BULLETIN A RENVOYER AVEC VOTRE RÈGLEMENT

à l'Observatoire des politiques culturelles, 1 rue du Vieux Temple 38000 Grenoble - France

Tél. +33 (0) 4 76 44 33 26 - Fax +33 (0) 4 76 44 95 00 - E-mail : ventes@observatoire-culture.net

Frais de port inclus sauf pour les envois dépassant 500 g.

page 86 | l'Observatoire Plus - N° 32, septembre 2007

Plateforme Culture Collectivités Territoriales

Partenaire ressource pour les collectivités territoriales, l'Observatoire des politiques culturelles (OPC) met à la disposition des élus, des responsables culturels des collectivités territoriales et des professionnels de ce secteur un ensemble de services, d'outils d'information et de réflexion.

Un outil de travail en réseau

- **Abonnement à la revue *L'observatoire* + accès aux archives**



DOSSIERS PARUS

- Il n'y a pas de public spécifique
- Education artistique et culturelle perspectives internationales
- Décentralisation culturelle : nouvelle étape
- Ce que les artistes font à la ville
- Les défis de la diversité culturelle

- **Courrier juridique trimestriel**



COURRIERS PARUS

- La culture a besoin du droit
- Peut-on utiliser les contrats de partenariat pour les projets culturels?
- La politique du patrimoine, une nouvelle compétence régionale

- **Invitation à des apéritifs/débats**

DERNIER DEBAT

Débat avec Emmanuel Wallon : Quelles perspectives d'évolution des politiques culturelles après les échéances électorales ?

- **L'accès à un espace coopératif**

- Le blog/forum de L'Observatoire
- La rubrique agenda, dans laquelle chacun peut déposer ses annonces
- Les entretiens téléphoniques personnalisés pour répondre à vos questions

Toutes les publications de

- **L'OPC**

PUBLICATIONS ENVOYÉES

- Le guide des politiques culturelles des petites villes
- L'invention d'un cadre local de coopération culturelle
- L'emploi culturel à la Réunion, un enjeu de développement



- **10 % de réduction sur les formations courtes et le cycle juridique de l'OPC**

Renseignements : 04 76 44 33 26 - aurelie.doulmet@observatoire-culture.net

L'Observatoire est une revue éditée par l'Observatoire des politiques culturelles, organisme national qui a pour mission d'accompagner les collectivités territoriales – élus, responsables de services et d'équipements –, les acteurs artistiques et culturels dans la réflexion et la mise en œuvre des politiques culturelles territoriales. Son positionnement singulier entre le monde de la recherche, de l'art et des collectivités publiques lui permet d'être un interlocuteur pertinent pour suivre et impulser les innovations et le développement de l'action publique. À la fois force de proposition et d'analyse, l'OPC a acquis depuis sa création, en 1989, un savoir-faire unique et une expérience significative des politiques territoriales en Europe comme en région. Son activité est fondée sur les nombreuses études territoriales qu'il réalise ainsi que sur ses actions de conseil, d'expertise, d'information et de formation. Pionnier du genre dans le secteur culturel public, il ancre également sa démarche dans les nombreux réseaux territoriaux, nationaux et internationaux auxquels il participe.

L'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

1, rue du Vieux-Temple 38000 Grenoble

Tél. : +33 (0)4 76 44 33 26

Fax : +33(0)4 76 44 95 00

Courriel : contact@observatoire-culture.net

Site : www.observatoire-culture.net

Président de l'association : Michel Fontès

Directeur de la publication et rédacteur en chef :

Jean-Pierre Saez

Rédactrice en chef adjointe : Lisa Pignot

Comité de rédaction : Karine Ballon / Françoise Benhamou /

Luis Bonet / Marie-Christine Bordeaux / Biserka Cvjeticanin /

François Deschamps / Aurélie Doulmet / Michèle Ferrier-Barbut /

Bertrand Legendre / Cécile Martin / Raymonde Moulin / Philippe

Mouillon / Bruno Péquignot / Jean-Pascal Quilès / Elisabeth Renau /

Ferdinand Richard / Guy Saez / Philippe Teillet / Emmanuel Wallon.

Iconographie : Maryvonne Arnaud / Dominique Giroudeau /

Christophe Goussard

Conception graphique : pixelis-corporate.fr

Relecture et Mise en page : Cnossos

Agenda : Karine Ballon

Secrétariat : Émilie Chassard

Ont collaboré à ce numéro : Karine Ballon / François Baraize /

Jean-Louis Biard / Martine Blanc-Montmayeur / Jacques

Bonniel / Jean-Louis Bonnin / Marie-Christine Bordeaux / Émilie

Chassard / Pascale Chaumet / François Courtine / François

d'Aubert / Julie De Muer / Cécilia de Varine / Jean-Pierre

Daniel / Aurélie Doulmet / Marie-Christine Duréault-Thoméré /

Valérie Fayolle / Michèle Ferrier-Barbut / Eric Ferron / Nicolas

Frize / Alain Goudard / Benoit Guillemont / Thomas Hélye / Alain

Herman / Sabine Lacerenza / Vincent Lalanne / Patrick Laupin /

Jean-Marc Lauret / François Liot / Cécile Martin / François

Matarasso / Pépito Matéo / Nathalie Noël / Bruno Péquignot /

Lisa Pignot / Jean-Pascal Quilès / Serge Regourd / Elisabeth

Renau / Jean-Pierre Saez / Joost Smiers / Fabrice Thuriot /

François Veyrunes.

Fabrication : Imprimerie du Pont de Claix

Tél. : 04 76 40 90 38

N°ISSN : 1165-2675

Dépôt légal, 2^e trimestre 2007

L'association Observatoire des politiques culturelles est conventionnée avec le ministère de la Culture et de la Communication, la Région Rhône-Alpes, le Conseil général de l'Isère, la Ville de Grenoble, l'Institut d'études politiques et l'Université Pierre-Mendès France de Grenoble.

Nathalie Noël, Marie-Christine Bordeaux **Former pour inscrire l'action culturelle en milieu pénitentiaire / p.47** Pépito Matéo **Bilan de la résidence / p.48** Vincent Lalanne **Les habitants ont du talent / p.51** Nicolas Frize, Julie De Muer **De la résidence à la permanence / p.53** François Veyrunes, Pascale Chaumet **Quand la relation au public engage la responsabilité de l'artiste / p.56** Jean-Pierre Daniel, Marie-Christine Bordeaux **La pédagogie de la création / p.60** Martine Blanc Montmayeur **Illettrisme et publics empêchés / p.63** Patrick Laupin **Se re-constituer dans l'écriture / p.66** Sabine Lacerenza **De l'ère du public à l'« ère des gens » / p.67** Serge Regourd **Pour une critique du modèle français d'intervention culturelle / p.69** Fabrice Thuriot, Thomas Hélie **Entre industries et politiques culturelles : les musiques actuelles en quête d'autonomie / p.71** Joost Smiers **Le statut de l'artiste en Europe / p.76** Françoise Liot **Spectacle vivant et politiques culturelles : enjeux et perspectives territoriales / p.79** Cécile Martin **Analyse prospective de la politique de soutien au spectacle vivant du Conseil général Pyrénées-Atlantiques / p.81-84** Agenda, colloques, formations



Le mur rose
Dominique Giroudeau

22 €

N° 32 SEPTEMBRE 2007

Observatoire des politiques culturelles
1, rue du Vieux Temple, 38000 Grenoble
contact@observatoire-culture.net

Tél. 04 76 44 33 26

Fax 04 76 44 95 00

www.observatoire-culture.net