

# De l'hiver à l'été

## La culture à l'épreuve des territoires (1)

### Comment travailler ensemble ?

Les 16 et 17 juillet 2004,  
à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon

// 4  
Janvier 2005

#### ÉDITORIAL

Les chiffres édités par le département des études et de la prospective du ministère de la Culture et de la Communication tendent à démontrer que la démocratisation de la culture est un échec, au sens où elle n'a pas opéré l'élargissement des publics escompté, malgré la multiplication de l'offre et l'augmentation des moyens.

Si les chiffres avancés sont rigoureusement exacts, ils ne prennent pas en compte la diversité des offres existantes qui illustrent la pluralité des modes d'appropriation et de transmission de l'art, les pratiques d'échanges et de métissages artistiques et culturels, les loisirs qui existent dans d'autres lieux. Ces offres non évaluées aboutissent à une augmentation continue de la fréquentation hors équipements culturels.

Aujourd'hui la réflexion sur la démocratisation doit intégrer ce foisonnement d'expériences, le positionnement des nouvelles générations, les données de l'économie des loisirs, et surtout le désir grandissant d'être « acteur » du mouvement culturel dont ces pratiques sont le signe.

En effet, la Culture et la société dans son ensemble, en négligeant les questions de sociabilité, ont abouti à laisser comme seul espace vivant, convivial : la rue, les friches industrielles, l'espace rural désertifié, les cafés philo – des lieux non marchands et néanmoins collectifs. Ce sont autant de tentatives de repenser le monde, de construire un territoire commun.

Dans ce contexte, comment repenser la question de la démocratie/démocratisation culturelle à partir d'un territoire en prenant en compte l'ensemble des ressources, acteurs, populations, pratiques, loisirs?... Comment reposer clairement les identités et places de chacun pour réussir un « faire ensemble » essentiel pour reconstruire des valeurs communes ?

**Chantal DAHAN,**  
*responsable du pôle culture de l'INJEP*

## SOMMAIRE

### Culture populaire/culture savante : impasses et perspectives

- **Culture, démocratie et territoires** ..... 3  
*Jean-Pierre Jambes*
- **Du savoir à la saveur. D'une sociologie de la culture à une pragmatique du goût** ..... 5  
*Antoine Hennion*
- **Expérience artistique: Faire parler le territoire** ..... 10  
*Claire Rengade*
- **Le public du festival d'Avignon: réalité ou illusion d'une démocratisation culturelle?** ..... 11  
*Emmanuel Ethis*
- **Expériences artistiques: Les Hivernales – Centre de développement chorégraphique (Avignon); La Gare, Scène de musiques actuelles (Coustellet)** ..... 12

### Identité des acteurs culturels dans les territoires

- **L'identité de l'amateur. De la nocivité des clichés, même élogieux** ..... 13  
*Marie-Madeleine Mervant-Roux*
- **Expérience artistique: La Zinneke Parade (Bruxelles)** ..... 16
- **L'identité de l'artiste. « L'art sur la place » ou le brouillage des frontières** ..... 17  
*Virginie Milliot*
- **Expérience artistique: L'ARIA Corse; le projet ARIA Île-de-France; Le théâtre, ça transforme** ..... 20-21  
*Robin Renucci*
- **L'identité du politique quand il finance l'action culturelle** ..... 22  
*Christian Martin*
- **Expérience artistique: Compagnie du théâtre Hama Méliani (Ivry-sur-Seine)** ..... 26

### Synthèse

- **Les territoires à l'épreuve de la culture!** ..... 27  
*Jean-Claude Richez*

## Le pôle culture de l'INJEP

Depuis septembre 2002, un pôle « culture » a été créé au sein de l'unité de la recherche, des études et de la formation de l'INJEP. Ce pôle a pour objectif de devenir un centre de ressources de l'accompagnement des pratiques artistiques et culturelles. Il s'adresse à l'ensemble des partenaires – institutionnels ou non – qui se retrouvent dans une démarche d'éducation populaire consistant à donner à chacun les moyens de son émancipation individuelle et collective.

Le pôle culture organise des échanges, des rencontres, des formations, mène des études, valorise des recherches et réunit de la documentation spécialisée.

Un site Internet (<http://passeursdeculture.injep.fr>) rassemble l'ensemble de ces informations et, à terme, doit constituer un espace de travail collaboratif et de mutualisation des expériences à travers la création d'un réseau de professionnels.

### De l'hiver à l'été

Le pôle culture de l'INJEP organise ainsi, avec différents partenaires, deux rendez-vous par an pour développer une réflexion commune autour de l'éducation populaire et de l'action artistique. L'hiver, la rencontre se déroule à l'INJEP et l'été, pendant le festival d'Avignon. Chacune de ces rencontres donne lieu à une publication reprenant des extraits des interventions et des débats.

- n° 1 (juillet 2003): « Identifier, accompagner et partager les pratiques artistiques en amateur »
- n° 2 (janvier 2004): « La médiation culturelle en question »
- n° 3 (juillet 2004): « Les artistes revisitent le social »

Gratuit sur demande auprès du pôle culture:  
[culture@injep.fr](mailto:culture@injep.fr)

### De l'hiver à l'été n° 4

Directeur de la publication: Hervé Mecheri

Directeur éditorial: Daniel Brandy

Responsable éditoriale: Marianne Autain en collaboration avec Chantal Dahan

Crédits photo: Jean-Jacques Boitard

Mise en page, impression: Imprimerie Delcambre – Pantin

### Les rencontres De l'hiver à l'été des 16 et 17 juillet 2004

Conception et coordination: Chantal Dahan et Thierry Lavignon

Assistante: Maud Cosson

En partenariat avec:

Centre National des Écritures du Spectacle  
**LA CHARTREUSE**  
Pontificale du Val de Bénédiction



# Culture, démocratie et territoires

**Jean-Pierre JAMBES**, géographe, maître de conférences, IUP Aménagement et développement territorial, université de Pau et des Pays de l'Adour, membre du laboratoire SET (Société, environnement, territoire), unité de recherche mixte du CNRS, université de Pau et des Pays de l'Adour

Quand je parle de « territoire », je fais d'abord référence à la politique et aux modalités de gouvernement. Le territoire constitue avant tout à ce titre une norme qui régit encore aujourd'hui le fonctionnement démocratique des sociétés occidentales. Il exprime une construction sociale qui sert, via l'instauration de règles et de limites, à légitimer un mode de fonctionnement, un pouvoir politique et une forme de domination. J'aborde le « territoire » par la question – sans doute essentielle pour tous ceux qui travaillent les relations sociales dans la proximité – de la capacité ou non de cette norme à renouveler le lien social à travers la politique. Le moment historique semble bien choisi pour ré-aborder cette problématique tant la norme territoriale paraît en ce moment travaillée entre, d'une part, l'avènement de réseaux mondiaux et, d'autre part, un certain retour du local. Ce mouvement dialectique passe à la fois par une certaine libération des sociétés par rapport à l'espace géographique et par une recherche accrue de réinscription spatiale, notamment dans les échelles de la proximité. Il questionne le « territoire » et procure de ce fait une énergie qui peut être féconde.

## Réinventer le lien géographique

La fonction historique du territoire a d'abord servi à légitimer des gens ou des constructions spatiales souvent uniques (la France, par exemple, dans la géographie vidalienne). Héritage historique (une limite, un État, un peuple...), cette fonction demeure. À l'évidence, toutefois, elle ne fait déjà plus sens. Pis, elle semble même, dans bien des cas, pouvoir servir de support à des mouvements nationalistes et extrémistes très éloignés des enjeux modernes.

L'évolution des sociétés et des comportements (citoyens, consuméristes, électoraux...) conduit plutôt à privilégier l'émergence de nouvelles conceptions. Ces dernières prendraient de plus en plus de liberté avec une singulière déclinaison unique, au profit d'un pluriel situé au-delà des impasses traditionnelles de la recherche du périmètre pertinent et du projet territorial.

Le territoire de demain ne sera sans doute plus une limite, mais une organisation. Qui d'ailleurs aujourd'hui s'intéresse à la limite, mis à part peut-être ceux qui vivent de la limite, c'est-

*J'aborde le « territoire » par la question – sans doute essentielle pour tous ceux qui travaillent les relations sociales dans la proximité – de la capacité ou non de cette norme à renouveler le lien social à travers la politique.*

à-dire les institutions, les collectivités territoriales, l'État? Cette façon de concevoir ainsi le territoire paraît à bout de souffle. On sent bien en effet que ce lien territorial, ce quasi-contrat géographique entre des sociétés et un pouvoir politique ne fonctionne plus vraiment. Il doit être renouvelé progressivement au profit de conceptions plus fluides à inventer dans la durée. Un tel moment de transition, avec ses moments de rigidité et ses instants de création, ses avancées et ses retours en arrière, constitue à la fois un moment historique passionnant, celui de l'invention, et une période très délicate. Passionnant car ouvert aux débats, à l'expérimentation, à la prise de positions. Délicat parce qu'instable, dangereux, ouvert aux excès, aux manipulations et aux erreurs. Les domaines artistiques, socioculturels ou éducatifs sont ceux où cette question de la réinvention ou de l'instrumentalisation du lien social et géographique se pose avec le plus d'acuité.

## La question du sens

L'une des questions qui se posent, en abordant le thème de la démocratisation des politiques culturelles, réside dans le « à quoi ça sert? ». C'est d'ailleurs une question récurrente: à chaque fois que je fais quelque chose dans la proximité, je me dis: ça sert à quoi? Qu'on parle d'économique, de social, de culturel ou d'artistique, cette question de la finalité revient, à la fois d'une grande banalité et d'un immense intérêt. Pour le culturel et l'artistique, ce « à quoi ça sert? » ne constitue pas un questionnement trivial. Il conduit, souvent par des chemins éloignés, à la prise de conscience de deux directions possibles des émergences territoriales.

La première est fonctionnelle. Elle consiste à dire que lorsqu'on travaille dans la proximité, lorsqu'on essaie d'organiser, d'exploiter le lien géographique

au travers d'actions éducatives ou culturelles, l'une des premières finalités implicites consiste à créer ce que les développeurs locaux nomment un « effet territoire ». Il s'agit de créer une qualité sociale collective qui n'existerait pas sans cette « organisation territoriale ». Que se passe-t-il dans une manifestation culturelle, si ce n'est un moment de rencontre, un moment économique et un moment social? Ces différents moments – il y en a d'autres – produisent certes de l'argent pour les commerçants d'Avignon, les hôteliers, mais aussi et surtout du lien social, de la rencontre, des imaginaires débridés. Le but est peut-être de démocratiser l'accès à la culture – c'est pour moi une finalité, et non un but –, mais c'est surtout sans doute le moyen d'impulser une mise en action, une mise en acteurs... Le spectateur ne devient partenaire durable que s'il se transforme en acteur. C'est à travers ce statut, au sein d'une démocratie culturelle ou

d'une action culturelle, que se crée quelque chose : une synergie, une interaction sociale qui n'existerait pas sans cela.

La deuxième des directions autour desquelles s'organisent les émergences territoriales relève plus de l'ordre du politique. Quand on réfléchit en effet au sens de ces moments sociaux, produits par exemple par une interaction culturelle, on se rend compte que l'on parle implicitement de modalités de construction de la décision publique. Dans la durée, avec beaucoup d'humilité une fois encore, les processus de construction dans la proximité esquissent ainsi une méthode de gouvernement. Quand on examine donc ce qu'exprime implicitement la territorialisation des politiques publiques, des problématiques autour du contrat social, de la gouvernance, du management politique s'imposent comme des questions fondamentales. L'un des principaux enjeux émergents ne serait-il pas d'inventer et d'expérimenter de nouvelles modalités de fonctionnements sociaux à même de refonder les formes de démocratie représentative qui sont encore le fondement du contrat social qui nous lie, mais dont on pressent quelque fatigue et épuisement ? Je le crois.

Aujourd'hui ce qui fait sens, ce n'est pas tellement d'être informé, d'être

interrogé ou pris en considération, c'est d'être intégré dans un processus soit de construction d'une décision, soit de mise en œuvre d'une décision publique. Longtemps, la politique territoriale a servi à légitimer des limites ; pourquoi avez-vous fait de la géographie au lycée, au collège ou à l'école primaire ? pourquoi n'avez-vous pas fait de la sociologie ? Parce que la géographie avait de fait passé un contrat avec l'État et, au titre de ce contrat, la géographie avait pour fonction de chanter, de légitimer un territoire national, la France, c'est pour ça que nos camarades sénégalais ont aussi appris que leurs ancêtres

*Aujourd'hui ce qui fait sens, ce n'est pas tellement d'être informé, d'être interrogé ou pris en considération, c'est d'être intégré dans un processus soit de construction d'une décision, soit de mise en œuvre d'une décision publique.*

avaient des moustaches blondes, etc. Quand on est Béarnais ou Sénégalais, on sait bien que c'est faux, puisqu'on est à peu près aussi métèques les uns que les autres. La géographie a servi à revendiquer le territoire national. Regardez comme la France est belle, comme elle chante bien, regardez comme elle est jolie, la preuve : on vous l'apprend au collège. Cette façon de faire de la géographie est aujourd'hui datée. Ce qui est intéres-

sant aujourd'hui, c'est qu'on réinvente ensemble non pas une manière de légitimer des limites, de valoriser des icônes, des hommes politiques ou des directeurs de salles, mais peut-être un nouveau contrat social.

### **« Cultivez le lien plus que le lieu »**

Ce qui est essentiel aujourd'hui ce n'est pas de travailler sur le lieu, mais sur la culture du lien. « Cultivez le lien plus que le lieu », cette formule qui, comme toutes les formules, est quelque peu caricaturale, exprime toutefois notre métier qui consiste plus dans l'organisation de la proximité sociale que dans la légitimation de lieux ou d'icônes. Le forum de ce jour se développe dans un ensemble architectural intéressant, avec de gros murs, la Chartreuse, et on voit bien comment cet ensemble, ce

lieu fabuleux, sert essentiellement à créer du lien entre nous en oubliant l'épaisseur des murs qui nous entourent. Tentons de garder cela en mémoire dans nos moments professionnels et citoyens d'acteurs territoriaux. Si nous l'oublions, nous pourrions devenir, ou rester, les artistes de la Cour... Et on sait comment, même si ces artistes-là ont souvent réussi, ils ne sont pas toujours passés à la postérité ! ■



# Du savoir à la saveur. D'une sociologie de la culture à une pragmatique du goût

**Antoine HENNION**, directeur de recherche au Centre de sociologie de l'innovation, École des mines de Paris

Partons peut-être du mot populaire, qui s'est chargé, au fil du temps, d'une série de connotations ambivalentes, un peu pesantes – mais c'est aussi ce qui en fait l'intérêt. Il y a une opposition fondamentale derrière ces usages divergents, entre une conception substantialiste ou, au contraire, attributionniste du mot: soit il y a un peuple, soit il n'y a que des revendications concurrentes du terme populaire, faites au nom du peuple, et donc toujours à sa place...

Pour les uns, le « populaire » a bien des traits propres: c'est le bon peuple, en un sens un peu ancien – aussi sans doute parce que sa définition posait moins de problèmes dans le passé, c'est celui des régions, des traditions, des milieux et des cultures paysannes et ouvrières. Beaucoup des choses y restent attachées aujourd'hui, souvent dans un rapport aux origines: on est du Berry, d'Alsace, du Béarn... Ce « peuple », celui du « local » aussi, est toujours guetté par le danger de devenir une étiquette pour touristes, japonais ou américains, par exemple, – mais aussi, pour soi-même, une identité refaite, sur-assumée. Ce premier sens de « populaire », basique, reste à la fois important et difficile à analyser, et, d'une certaine façon, tout notre monde moderne tourne autour de lui, le refoule, le déplace, le mondialise...

Mais « populaire » a beaucoup d'autres sens, et d'abord celui de succès populaire. Un sens qui, à l'inverse, va très bien avec la mondialisation, avec les Stones de mon temps, avec les derniers rappeurs ou musiques techno aujourd'hui, c'est le sens de *popular* en anglais – presque l'exact opposé du précédent. Il veut dire que, pour la première fois – car ici on est dans l'histoire récente, rapide, et non plus dans la longue durée du « populaire » au sens français –, grâce à des médias puissants, grâce à la circulation électronique de l'information, le même morceau de musique de deux minutes trente peut être diffusé à des millions d'individus appartenant à des nations différentes, qui vont s'y retrouver, l'investir, se l'approprier. Même si c'est de façon différente selon les pays – il ne s'agit pas de dire qu'on est dans un marché mondial de savonnettes où on serait tous pareils, ni qu'on gèrerait tout passivement –, il reste que cette seconde acception du terme renvoie à un réseau mondial qui a doté ces produits culturels d'une capacité à traverser toutes les frontières, pour créer une sorte d'unité mondiale, inscrite sur un socle mêlant de façon très caractéristique technologie et marché.

On comprend que les acteurs culturels, coincés entre des usages allant dans des directions si diamétralement contraires, et qui se sont eux-mêmes souvent battus contre une autre définition trop savante de la culture,

liée à l'art, à l'idée de patrimoine universel de l'humanité – la « grande » culture –, avec comme seule ressource ce mot « populaire », aient un peu de mal à naviguer.

## La notion de culture populaire dans l'histoire

Ce débat s'est aussi inscrit dans l'histoire. Il renvoie à l'opposition entre maisons de la Culture et MJC, et aussi à l'opposition ministérielle entre, d'un côté, le monde de la culture et, de l'autre, le monde de l'éducation. Là aussi, il y a une double définition du « populaire ». Les historiens de la culture ont étudié cette conjonction historique très forte autour de la notion de culture, en France: d'un côté, de Malraux au Parti communiste français, une définition de la culture par le haut, la qualité artistique, le patrimoine universel de l'humanité, que, pour des raisons politiques, on essaie de diffuser dans les masses, donc vers le bas. Et puis de l'autre côté, une double opposition, traditionnelle pour les uns, spontanée pour les autres: d'une part, une définition militante, très importante, également liée au Parti communiste mais cette fois à sa base, aux militants d'associations, etc., remontant à plus long terme à une tradition anarcho-syndicaliste, a défendu le populaire, sur une base pas du tout attributionniste mais en quelque sorte réaliste: « J'ai étudié la goulante, à la fin du XIX<sup>e</sup>, ou la chanson française entre 1920 et 1930, et je crois à ce populaire-là, et je veux le défendre, militer pour lui redonner sens. » D'autre part, la seconde variante de ce mouvement défendant la culture d'en bas, sur le long terme, avec des militants culturels très enracinés, a pris corps en mai 1968., le gauchisme et les mouvements post-soixante-huitards renouvelant la vieille tradition anarcho-syndicaliste, toujours pour s'opposer à une définition de la culture venant d'en haut et destinée à la base, mais sur une base différente le spontanéisme: « C'est nous qui sommes la culture, et la culture, c'est nous, le peuple. » Partons donc de la culture que les gens ont.

## Sortir d'une opposition stérile

La crise des mouvements culturels, qui commence à durer et que le mot de médiation a, de fait, aidé à mettre en mots, correspond bien à une sorte d'épuisement simultané des deux termes de ces belles oppositions tranchées (le bas/le haut). Ce conflit avait un caractère un peu stérile, tant du côté du refus d'une culture définie par ses objets de valeur éternels ou par son attachement au passé de la classe ouvrière, que du côté de la version spontanéiste qui trouvait aussi ses limites: il ne

suffit pas de dire à de jeunes immigrés de se mettre ensemble et de faire du théâtre avec leurs mots pour faire œuvre : l'œuvre, ce n'est pas seulement le problème de la culture classique ou bourgeoise, c'est celui de la durée et de la qualité.

Les intervenants en sont arrivés à des questions du genre : Qu'est-ce qu'on fait ? À quoi ça sert ? Avec qui on le fait ? Comment on le fait ? Tous ces glissements – de « quel est l'objet ? » à « comment fait-on ? » – me semblent décisifs, positifs ; même si c'est moins facile pour se mobiliser. Car c'est bien un certain terrorisme de l'objet qui poussait à ces oppositions, autour des objets culturels et de l'identité populaire, entre ce que j'ai appelé substantialisme ou attributionnisme. Ou bien le populaire existe et il faut le défendre, ou bien c'est la culture universelle qu'il faut rendre populaire.

Au contraire, lorsqu'on se demande de façon pratique non pas ce que sont en soi les objets ou le populaire, mais comment il faut faire pour faire circuler quelque chose qui prenne sens, on glisse à un autre modèle, plus pragmatique, et c'est celui que je voudrais présenter, en m'appuyant maintenant sur la sociologie du goût. On peut retracer son parcours, assez proche de celui que je viens de décrire au niveau des acteurs culturels.

La sociologie n'est pas à l'extérieur de ce problème de la culture, qu'elle a aidé à formuler et affronté elle-même dans des termes très forts, violents même à certains moments, en particulier la sociologie que le nom de Bourdieu a incarnée, dans sa critique de l'idée d'autonomie de l'art. S'opposant au modèle de la culture cultivée, la sociologie critique a de façon systématique ramené sur le devant de la scène – par les statistiques, par la mesure de l'ordinaire, du quotidien, par l'intérêt aux moyennes, par le regard porté sur les choses ordinaires, les pratiques et les façons de faire – les objets populaires, et défendu une définition quasi ethnologique de la culture, pour l'opposer à toute définition purement culturelle.

Mais elle a fait plus que ça : armée de ce savoir ethnologique, fondé en partie sur une réhabilitation du populaire, elle a aussi durablement installé un modèle de rapport aux objets comme croyance, pour en faire une théorie de la culture comme pur jeu de différenciation autour d'enjeux (*il-lusio*) arbitraires. Or cette théorie de la culture comme croyance généralisée, qui aboutit à une dénonciation générale du travail de médiation culturelle, est vite devenue la *doxa* des acteurs culturels, prêts à endosser la culpabilité de leur rôle (ne suis-je pas en réalité un agent de la domination ?) : paradoxe, ce sont les acteurs de leur transmission qui étaient amenés à penser comme arbitraires les objets culturels, à se dire que ceux-ci ne comptent pas vraiment.

Cette posture critique est aussi devenue une évidence, allant de soi, en sociologie. Faire de la sociologie mainte-

nant, pour un étudiant de vingt-cinq ans, cela consiste d'abord à dire : « Attention, les gens croient que ce sont des objets, mais moi je sais qu'il faut que je recule ma caméra d'un cran et que je montre comment en réalité ce sont les prêtres, les institutions, les fidèles eux-mêmes qui (se) font croire à ces objets. » Le modèle est puissant, il dénature notre rapport aux choses, mais en même temps, comme tout modèle dénonciateur – la critique s'appuie sur ce qu'elle critique –, il renforce l'objet. Quand on dénonce l'objet, on lui redonne aussi, négativement, cette part de sacré que Bourdieu dénonçait si souvent.

### Désacraliser l'objet

Je me suis beaucoup servi du cas de la musique pour revenir sur cette évidence critique, née sur l'évidence détruite de l'objet. On comprend ce qui s'est passé en partant des arts visuels. Soit un tableau accroché au mur : « Voilà, c'est le tableau qui est beau, et l'histoire de l'art,

l'esthétique, la philosophie disent pourquoi c'est beau. » En face, le public, ceux qui regardent restent dans l'ombre. Le sociologue, c'est celui qui, au lieu

de regarder le tableau, regarde les gens qui regardent le tableau. Il voit la salle, il mesure qui vient, qui a accès à ces lieux – et ce n'est pas tout le monde. La sociologie montre – à juste titre – que l'accès à la culture est inégal.

Mais elle maintient ainsi une conception fixe, donnée de l'objet culturel ; il est déjà là ; que vous le rationalisiez en montrant à quel point cet objet est puissant, et que tout l'effet qu'il a sur nous vient de lui, ou que vous retourniez votre caméra et que vous disiez que l'objet n'est rien, que ce sont nos mécanismes collectifs – l'affiche à l'entrée indiquant « musée », le billet que vous payez, votre éducation, les signaux que vous voulez envoyer sur votre identité, que c'est tout cela qui construit votre croyance en cet objet –, dans les deux cas, tout-puissant ou pure illusion, l'objet lui-même reste hors de l'analyse, et il ne *fait* rien.

La musique est un bon exemple pour revenir sur ce statut de l'objet. Dans une salle de concert de rock ou de musique classique, chacun sait que l'objet n'est pas là, donné, exhibé, qu'il faut en effet le faire, se mettre ensemble pour que surgisse la musique, non pas dans les partitions ou les doigts des instrumentistes, mais à partir de ces médiateurs – et que le public est l'un de ces supports indispensables de l'événement musical. La musique n'est pas un art intéressant pour la sociologie critique, elle défait tout le suspense critique de sa dénonciation qu'elle transforme en évidence ! La musique, ce n'est pas les notes ; il faut une scène, il faut des instruments, il faut cette ambiance collective qui fait dire aux musiciens que si vous jouez dans une salle vide, vous ne jouez pas, la musique n'est pas là.

L'objet n'est pas cette chose qu'il faut soit accepter, soit

*Ou bien le populaire existe et il faut le défendre, ou bien c'est la culture universelle qu'il faut rendre populaire.*

refuser (substantialisme/attributionnisme), il est cet arrê, cette chose sur laquelle on bute, avec lequel on fait ou non quelque chose. C'est la définition la plus élémentaire de ce qu'est une bonne ambiance de concert. Je parle de musique, mais au théâtre, c'est exactement pareil, il n'y a pas d'objets du théâtre; un acteur qui dirait: « Nous avons Corneille, il y a le texte, je suis juste un tuyau qui va déverser la vérité de Corneille sur vous », ne serait pas un bon acteur; le texte, la parole ne sont pas des objets, mais le départ d'un événement collectif.

## La sociologie du goût

C'est sur cette définition pragmatique – je vais expliquer ce mot un peu grandiloquent – que je me suis appuyé pour développer une autre sociologie du goût. La pragmatique, comme philosophie, a toujours suscité une sainte horreur dans l'Université française. C'est une espèce de fascination négative, d'envers de tous les systèmes à la française, du positivisme et du structuralisme à la théorie critique, qui dure depuis longtemps: Durkheim, qui a fait à la Sorbonne des leçons sur James, le grand pragmatiste américain, disait que si le pragmatisme gagnait en France, la République s'effondrait!

Le pragmatisme, c'est une inversion des effets et des causes. Ce n'est pas dire que les choses, les phénomènes, ont des effets, mais que les phénomènes *sont* leurs effets, il n'y a que des effets. Les choses ne sont pas ce qu'elles sont, mais ce qu'elles font. C'est à travers ces effets que nous entrons nous-mêmes dans les objets.

L'approche a en particulier des conséquences infinies sur le goût. Au lieu d'aller chercher dans de grandes causes ou structures les déterminations systématiques d'un goût pour des objets pris pour des données, on se penche sur la façon dont les gens rendent actifs ces objets, leur font faire quelque chose, se les font aimer... Ce n'est pas tant qu'ils aient un goût, c'est plutôt le goût qui les « a », qui les prend. Aucun amateur ne renvoie à cette oscillation entre croyants et non-croyants que voient les sociologues, « tout est dans l'objet » ou « l'objet n'est rien ». Les amateurs sont dans le même bateau que les sociologues: ils se demandent ce que sont les objets, ce qu'il faut pour qu'ils aient un sens ou un effet pour eux, d'où vient leur attrait. Ils mêlent des causes hétérogènes, y compris d'ailleurs une sociologie pratique: c'est ma jeunesse que je revis, ma famille qui m'a fait aimer cela, mon milieu qui me fait trouver cela intéressant.

Avec des méthodes légèrement différentes, ils essaient eux aussi de comprendre ce qui fait leur goût. Le goût est expérience, les objets résistent, des durées et des liens se tissent peu à peu. Tous les amateurs savent que les goûts

sont relatifs, dépendent des classes sociales, de l'histoire, qu'ils se nourrissent d'une bonne part de rites sociaux. C'est devenu un *common knowledge*, et cela conduit à une situation bizarre, par rapport au sociologue; d'un côté, ce savoir des acteurs vient en partie de la théorie critique, elle a apporté une nouvelle définition du goût, comme collectif qui se met lui-même en forme; de l'autre, elle a ajouté à cet apport une deuxième opération – et c'est celle-ci que je critique. Le sociologue vient arracher aux amateurs ce collectif et le transforme en un « social » abstrait, il en fait non plus l'un des éléments du travail pragmatique des amateurs, mais la raison cachée de leur comportement, révélée par le sociologue malgré leur résistance: « Vous, vous ignorez ce que vous faites

*Au lieu d'aller chercher dans de grandes causes ou structures les déterminations systématiques d'un goût pour des objets pris pour des données, on se penche sur la façon dont les gens rendent actifs ces objets, leur font faire quelque chose, se les font aimer... Ce n'est pas tant qu'ils aient un goût, c'est plutôt le goût qui les « a », qui les prend.*

quand vous faites des choses ensemble, et moi, en combattant au passage les causes rivales des esthètes, des psychologues, des artistes, je vais vous donner la vraie cause de votre goût. »

C'est cette deuxième opération, à la fois scientifique et critique, sur laquelle une conception pragmatiste, et non plus critique, permet de revenir, en faisant une autre hypothèse centrale, méthodologique cette fois, c'est qu'il faut reconnaître la compétence des acteurs eux-mêmes.

## Apprendre des acteurs

Les acteurs ne sont pas des pions ignorant ce qu'ils font. Ils sont réflexifs, ils ne cessent de se demander ce qu'ils font avec des choses – c'est là presque une définition du goût.

Le goût n'est pas une propriété des choses, le vin n'« a » pas de goût, au sens d'un propriétaire. Les chimistes pensent le vin ainsi, ils travaillent sur l'objet-vin, la chose identifiée chimiquement dans un tube, non sur le goût « du » vin, celui qu'il a pour nous, celui que nous avons pour lui. L'exemple du vin est suggestif, car on y voit bien à la fois le rôle des disciplines trouvant diverses causes, isolant des facteurs – dans l'œnologie, ou dans l'esthétique pour les tableaux ou, au contraire, dans les différences culturelles et les mécanismes d'élection des signes arbitraires de la distinction –, et le travail des amateurs reprenant ces causes pour renouveler leur goût, aller dans d'autres directions, développer individuellement et collectivement de nouveaux objets.

D'où un autre glissement, pour dépasser le seul domaine de l'art et de la culture cultivée dans lequel, même pour dénoncer le nonaccès à cette culture, reste cantonnée la sociologie de la culture, et pour s'intéresser à l'ensemble de nos attachements. Ils incluent les objets de la culture cultivée, mais des appareillages variés fonctionnent de façon analogue pour le sport, le vin, la cuisine, les hob-

bies, les pratiques ordinaires.

Il s'agit de revaloriser les grands amateurs, non pas en un sens élitiste ou prestigieux – ils peuvent être de grands joueurs de pétanque dans le Midi, des pêcheurs à la ligne du dimanche qui développent un savoir invraisemblable sur les poissons... Voilà des acteurs situés, pragmatiques, liés par leur activité aux choses, et aux choses par leur activité; et ils en connaissent, des choses, sur l'atmosphère, sur la pluviosité, sur les rayons du soleil rasant qui vont faire que peut-être la mouche va donner: tous ces acteurs, qui, en mobilisant à chaque fois leur corps, des outils, des situations, tous ces savoirs-là, et l'insertion dans le moment, et l'appui sur un collectif qui leur a donné les règles du jeu, construisent peu à peu ensemble une liaison forte à un objet qui est fait en même temps qu'ils le font. Voilà une définition pragmatique du goût!

D'un côté, on perd le domaine clos de la culture cultivée opposée à la culture populaire, sur lequel travaille la sociologie de l'art. Mais de l'autre, on peut réhabiliter ces grands pratiquants, et régler la focale sur eux, ce qui permet aussi de restreindre un peu le domaine, en nous intéressant aux grands amateurs – un peu comme à un hyper-public, comme diraient les publicitaires – pour qu'ils nous aident à comprendre les formes et les moda-



lités de nos attachements.

## Du savoir à la saveur

Lien, liaison, relation... Dans cette approche pragmatique, on est en permanence renvoyé à une théorie des attachements: qu'est-ce qui nous attache aux choses, aux autres, à nous-mêmes comme corps? Le goût, celui qui nous tient et non celui qu'on aurait comme une propriété, c'est se donner les moyens de sentir cela, ce qui ne va pas de soi. Ni le vin, ni le café, ni l'opéra ne s'aiment comme cela, sans un travail d'attachement croisé. Il faut s'y faire, et le faire nôtre, cet objet qui se dérobe ou qui repousse d'abord. Ce modèle pragmatique et réflexif du goût consiste bien, selon la leçon des ethnométhodologues, à prendre les acteurs, c'est-à-dire ceux qui se coltinent en effet avec les objets, pour des professeurs de sociologie appliquée, apprenant le monde à travers cette vie pragmatique.

Le sociologue fait alors un autre travail, d'accompagne-

ment – c'est le sens du mot méthode –, qui consiste à mettre cela en forme, à dire ce qu'ils font, à sa façon; non pas contre les amateurs, pour dénoncer leur illusion et montrer le véritable fondement, social, de leur activité, mais avec eux, dans le prolongement de cette espèce de science pratique qu'ont les acteurs pour s'attacher aux choses. Prenons-les comme modèles, comme professeurs du goût.

Comment, à partir de ces reformulations de la question du goût, revenir pour conclure au problème initial de l'opposition entre la culture savante et la culture populaire? La question demeure: cette théorie des attachements ne gomme pas du tout la domination, l'exclusion sociale; cet aspect, la construction sociale de genres distinctifs ou, au contraire, d'objets communs, fait partie intégrante des problèmes que les acteurs traitent eux-mêmes. En particulier, la construction de l'art comme objet autonome est un produit historique, comme l'est le goût « classique ».

J'ai écrit avec Joël-Marie Fauquet, un musicologue, un livre sur Bach au XIX<sup>e</sup> siècle – et non pas sur Bach en son temps – pour cette raison. Car le XIX<sup>e</sup> siècle, c'est le siècle qui « fait » Bach, en transformant à la fois la musique et notre façon de l'écouter: c'est le siècle qui travaille les corps et les collectifs des musiciens, qui invente le grand amateur, qui développe ce goût de l'ascèse s'opposant au plaisir bourgeois, mondain de l'opéra; et c'est lui qui transforme la musique, enjeu jusque-là soit mondain et local, d'accompagnement du quotidien – festif, social, politique –, soit religieux, d'élévation des âmes vers Dieu, en un enjeu capital *en lui-même*. Dire que, dans la musique, il peut y avoir un enjeu absolument vital, essentiel à l'humain, c'était une nouveauté complète – merci Beethoven! Et ce sont les amateurs du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont inventé ce modèle, et donc construit quelque chose.

Il ne s'agit donc pas seulement de critiquer cette définition propre, absolue, de l'objet d'art, comme s'il n'avait pas été produit, mais de la montrer à l'œuvre. Car cette définition différentielle, sélective, se fait aussi en écartant d'autres définitions: en particulier celle des arts populaires, qui vient de là, comme étant, par contraste, une simple expression à la fois collective et corporelle de soi – le corps et le collectif, ce sont précisément les deux refoulés sur lesquels s'est construite la définition de l'art comme objet autonome. Nous retrouvons les débats sur la définition de la culture, comme tenant avant tout soit aux objets, soit au corps, au collectif ou à l'expression de soi. Mais désormais, nous sommes en mesure de faire de ces questions non pas les positions rivales de disciplines concurrentes, mais la production réelle d'évolutions historiques, à travers le travail de collectifs d'amateurs œuvrant à créer des définitions contrastées de l'art, de la culture ou du goût.

La méthode permet surtout de relativiser l'opposition. Refouler le corps ou le collectif ne veut pas dire que ces éléments sont absents du classique, bien au contraire, mais qu'ils y sont la cible d'une discipline, d'une sorte d'ascèse, qui fait partie de ce goût. Et inversement, du

côté du populaire, dans ces activités comme la pétanque dont je parlais tout à l'heure, ou la pêche, il serait trop rapide de réduire les enjeux à des rites et à de la sociabilité : si tout cela fonctionne en effet beaucoup à la « tchatche », à la parole, c'est autour de l'appropriation élaboré d'un objet.

Sur le plan pédagogique, enfin, le point n'est pas sans conséquences tout à fait pratiques. Si l'on conçoit les pratiques culturelles, au sens large, comme différentes manières de combiner, de maîtriser, de façonner le corps, le collectif, les objets – et non comme un choix absolu fait entre ces éléments –, la division entre art savant et cultures populaires cède la place à un continuum, permettant de nombreux passages. Cette division commence par faire abstraction de ce travail sur les corps et les collectifs, et c'est de là que, en nous appuyant là aussi sur les façons de faire des acteurs eux-mêmes, il est possible de concevoir différemment la pédagogie.

Au lieu de chercher à mettre en œuvre un grand slogan périodique du ministère de la Culture sur la démocratisation de l'art ou la valorisation des arts populaires, si on partait d'une classe réelle, avec un professeur face à ses potaches : comment fait-il, ce modeste médiateur de la culture en situation, avec les contraintes qu'il a devant lui, avec son corps, avec les enfants, avec les objets ? Comment leur apprend-il la musique ? Sûrement pas en faisant l'hypothèse que tout est dans l'objet, et qu'il n'y a qu'à le diffuser ! Un professeur sait qu'il doit intéresser – autre mot parfait pour dire tout cela, intéresser, c'est « être entre ». Et en effet, pour lui la musique n'est pas un objet, c'est un son, quelque chanson reconnue ensemble, un instrument qui plaît, un clavier qui intrigue. Le professeur part de la classe, il part de son corps aussi, il y a un charisme, un érotisme du corps qui attire l'intérêt des enfants – même si c'est pour s'en moquer – le premier mouvement de la pédagogie passe par le charme, la séduction. Et autour, c'est encore le collectif de la classe qui s'anime, résiste, cède. La musique n'est pas au-dessus de ces médiations, c'est de tous ces éléments que, peu à peu, elle surgit, par petits décalages.

Dans une classe de jeunes enfants, tout à la fois, les élèves chahutent, s'occupent de la tête du prof et se disent : « Tiens, ce son est amusant, tiens, j'entends cette mélodie de Mozart que je n'avais pas entendue dans le premier cours, mais cette fois-ci je fais attention à la mélodie, je la chante, elle devient une partie de mon corps, je m'y intéresse. » On est très loin de la musique avec un grand M ; petit à petit, on a des mécanismes de production de collectifs, de production de corps, d'objets, auxquels on se rend sensible : c'est le travail de base qui permet de s'attacher à des choses et de les faire nôtres. C'est un travail, ce n'est pas une simple reconnaissance, les choses ne sont pas des signes – ou bien elles sont miennes et je les reconnais, ou bien elles ne sont pas miennes et elles me sont imposées. Cette pédagogie de la culture que, dans les faits, les médiateurs culturels, les professeurs, les gens des milieux associatifs mettent en œuvre, depuis toujours, et encore plus ces vingt derniè-

res années, depuis que l'on est revenu des grandes certitudes sur la culture avec un grand C, ou de la confiance béate en une culture de base spontanéiste, cela revient toujours à trouver des dispositifs, des choses intermédiaires, qui « font faire », avec nos corps, nos collectifs et nos objets.

« Vous aimez que ce que vous êtes », c'était le message – vrai, mais réduisant à une dimension externe et déterminante ce qui est un des supports du travail collectif des amateurs sur eux-mêmes. « Vous allez être stupéfait par la beauté des objets eux-mêmes », laissez-vous faire, ce serait la tentation inverse de l'amoureux d'un art, qui pense que leur charme agit seul. Mais si l'on ignore tout d'un objet, on ne le voit pas, on ne le sent pas s'il y n'a pas de médiation. La pragmatique du goût, que les professeurs appliquent depuis toujours, en situation, face à leurs élèves, consiste au contraire à jouer, à faire jouer tout cela, grâce à la présence des objets, qui arrêtent, qui attirent, qui se dérobent. Le médiateur joue en permanence sur leurs effets, qui font osciller entre la reconnaissance de choses que l'on connaît et la surprise. La pragmatique, c'est donc aussi massivement le retour des objets – non pas des objets fixes, donnés, imposés – mais des objets mystérieux qui font arrêter et qui nous transforment : qu'est d'autre la culture ? ■

### **Pour prolonger la réflexion :**

- FAUQUET (J.-M.), HENNION (A.), *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fayard, 2000.
- GOMART (É.), HENNION (A.), MAISONNEUVE (S.), *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La Documentation française, 2000.
- DONNAT (O.), TOLILA (P.), « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », *Le(s) Public(s) de la culture*, Éditions de Sciences Po, 2003.
- HENNION (A.), « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés* 85, 2004/3 ; « Les pratiques musicales », A. Petiau éd., 2004.
- HENNION (A.), *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

## EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

### Faire parler le territoire

**Claire RENGADE**, écrivain, comédienne, fondatrice de la Compagnie du théâtre Craie (Lyon)

Au début, on voulait faire du théâtre comme autrefois, aller jouer de village en village, mais en appelant les communes une par une au téléphone, on s'est rendu compte que c'était trop compliqué à mettre en œuvre. Ensuite, nous avons répondu à un appel pour un projet de résidence de trois mois dans un village sur le thème : « Paysage, environnement, identités » et on a été pris.



Claire Rengade lit son texte  
Nous, c'est juste des jeux,  
la Chartreuse, 16 juillet 2004

Avant d'y aller, on se représentait le village avec l'église au milieu et les maisons tout autour, mais en fait c'était une commune de 80 habitants, répartis dans la montagne en huit hameaux. La particularité de ce territoire faisait que rassembler les gens était un peu difficile, d'un hameau on ne voyait même pas l'autre. Pour commencer, on a surtout monté des textes d'autres auteurs, ouvert un atelier tous publics, adultes et enfants mélangés, et les spectacles se faisaient entre les hameaux. Le texte qu'on devait écrire pendant la résidence a été très long à rédiger, car on ne trouvait pas ce qui faisait le lien entre les habitants : il n'y avait pas d'harmonie municipale, d'histoire particulière, de légendes, rien, c'était un lieu de passage. Mais en écoutant les gens, on a appris qu'il y avait eu des inondations en 1993, fait inimaginable en pleine montagne... Comme il n'y avait pas de texte sur les inondations dans la Drôme, on en a fait un. Et on a constitué une énorme mémoire et cela a duré un an.

Dans la Drôme, on était vingt, et pour ne pas faire peur, j'y suis allée en

éclairé avec seulement deux ou trois personnes pour montrer qu'on était gentils. Des gens nous accueillent une semaine, puis nous disent : « On veut bien que vous restiez parce que vous ne vous droguez pas. » On n'amène pas nos acteurs aux cheveux longs tout de suite, on les amène plus tard ! Dans un de nos projets, on a voulu nous faire résider dans un atelier d'artistes, au centre du village. On a refusé car, dans cette « zone artistique », on était encore plus à l'écart des habitants et du village. Pourquoi être habitants d'adoption ? Parce qu'on préfère habiter chez les gens, qui se demandent ce qu'on va écrire sur eux. Quand on s'entend bien avec eux, on leur dit : « Je vais vous suivre toute la journée », et on les suit quand ils vont acheter du pain, chercher une bonbonne de gaz, et s'ils ont des chèvres, on va garder les chèvres, on fait des fromages, et comme on ne sait pas faire, ça les fait beaucoup rire. Cela nous a valu quelques réflexions amusantes dans certains centres dramatiques nationaux : « Ah, vous faites comme les maoïstes, vous allez travailler avec les ouvriers ! » – vous voyez, ce n'est pas gagné.

Voilà comment on a commencé à travailler sur les territoires avec les habitants, sans non plus trop se fixer sur les frontières géographiques. Cela dit, la géographie est une contrainte intéressante. Ensuite, j'ai reçu des commandes assez marrantes, par exemple : « Voulez-vous écrire sur la remise en culture d'un étang piscicole ? » Mais comment réaliser ces projets ? Ça ne suffit pas de prendre une carte, de sonner aux portes et de dire : « Je suis témoin de Jéhovah », comme on a pu le faire parfois. On trouve un moyen : celui d'habiter chez les gens, c'est la condition sine qua non. Parfois quand on arrive, ils nous disent que personne ne veut nous accueillir. On répond : « Ce n'est pas grave, on va aller sonner aux portes et si personne ne veut nous accueillir, on s'en ira. » Et il y a toujours quelqu'un qui nous accueille.

Au bout d'un moment, on s'est rendu compte qu'on était complètement schizoéphrènes. D'un côté, on montait des textes contemporains dans les théâtres, et de l'autre on arpentait les villages. Les professionnels, les gens qui travaillent avec

nous pensaient qu'on menait deux travaux différents. Si on allait en Auvergne, c'est qu'on était des ratés de Rhône-Alpes – et ils appelaient à la DRAC pour se renseigner. D'autres pensaient qu'on se cachait pour faire le clown en milieu rural parce que personne ne pouvait venir nous voir, alors que le jour et l'heure de nos représentations étaient parfaitement connus, mais c'est vrai que les lieux étaient difficiles d'accès : il faut prendre une carte et vraiment vouloir venir. ■

### Le théâtre Craie

Le théâtre Craie est une association loi 1901, fondée en 1996 par Claire Rengade, qui intervient en Lorraine, dans la Drôme et dans le Rhône. La compagnie met en scène les textes de Claire Rengade ainsi que ceux d'autres auteurs contemporains. « Le théâtre Craie c'est écrire et jouer des spectacles au quotidien. C'est habiter le paysage en habitant chez vous. »

En effet, la compagnie développe un travail d'écriture et de création à partir d'un vécu commun avec les habitants d'une commune ou d'un territoire. Les spectacles créés à partir des textes de Claire Rengade naissent de ce contact direct avec des gens qui les accueillent chez eux, et de ces espaces où la compagnie s'installe pendant un temps. Du théâtre in situ par et pour le lieu.

En 2003-2004, les résidences d'écritures et de création de la compagnie ont donné naissance à quatre spectacles, autour d'un projet général de mise en scène de la parole : Inaugurations de jardins, à Bruville et Ville-sur-Yron, de janvier à juin 2004 ; Les Caprines, à Vesc (Drôme) de novembre 2003 à avril 2004 ; Emmagasins, à Saint-Priest (Rhône) de février à mai 2000 ; Temps de Lindre, autour de l'étang de Lindre, en Moselle de juin 2003 à juin 2005.

Claire Renagade a publié aux éditions Comp'Act ([www.editionscompact.com](http://www.editionscompact.com)) : *C'est comme Flash Gordon au début*. ■

**Coordonnées**  
Théâtre Craie  
5, rue de Belfort – 69004 Lyon  
[theatrecaie@free.fr](mailto:theatrecaie@free.fr)

# Le public du festival d'Avignon : réalité ou illusion d'une démocratisation culturelle ?

*Emmanuel ETHIS, professeur des universités, sociologue de la culture au laboratoire Culture et communication de l'université d'Avignon et des Pays de Vaucluse*

Nous sommes une équipe installée à l'université d'Avignon qui travaille depuis une dizaine d'années sur les publics du festival. Nous avons tenté, avec Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas, d'étudier localement les pratiques culturelles très diverses des populations avec des effets assez inattendus.

Le Festival d'Avignon s'est défini au départ par le projet de Vilar qui consistait « à éduquer un public aux grandes idées contemporaines portées par les textes mis en scène ». C'est son ambition quand il implante le Festival à Avignon, ce qui impliquait de toucher un public de province, compte tenu de la réputation qu'il a acquise avec le TNP et de l'apparent élargissement des publics qui s'en était suivi (cet élargissement a essentiellement porté sur des classes d'âge plutôt que sur des classes sociales).

L'avantage du projet de Vilar, c'est d'être un projet déclaré : il essaie de rassembler dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier, le haut magistrat, l'ouvrier, l'agent de change, le facteur des pauvres, le professeur agrégé. Ce que nous avons essayé de faire, c'est de mesurer la réalité de ce projet déclaré.

L'idée même d'installer les grands textes contemporains dans un grand lieu patrimonial – le palais des Papes –, situé aussi sur un itinéraire touristique, a posé beaucoup de problèmes.

Très vite, le Festival d'Avignon va façonner une certaine idéologie (devenue mythologie) du théâtre populaire jusqu'en 1967, date à laquelle est menée par Janine Larrue une première enquête du CNRS qui va montrer – et c'est ce que croira Jean Vilar – que son projet n'a pas vraiment abouti. En 1967, on décompte 2 % d'ouvriers et d'employés dans le public et Vilar pense que c'est un échec, dont il tente de se justifier quand il introduit le compte rendu de Janine Larrue et qu'il écrit : « Il y a une ombre à tout le tableau, on a fait beaucoup de choses pendant vingt-deux ans pour compenser tout cela, mais on arrive à ces 2 % d'employés et d'ouvriers. » L'année suivante, c'est mai 1968, mouvement qui va annuler le Festival de Cannes mais pas celui d'Avignon, puisque celui-ci se poursuit riche de beaucoup d'initiatives. En général, on situe dans ces années 68 l'élaboration du projet politique du Off à Avignon, festival qui s'est installé dans la ville hors du palais des Papes. Il est certain que l'on commence à réfléchir à cela, et on voit se construire toute une série d'idéologies autour du public. Nous qui sommes confrontés à la mesure de ce qu'est un public ou aux moyens qu'on a pour mesurer le public, nous sommes forcément aussi confrontés à toutes les représentations qui circulent.

Elles ne sont plus les mêmes aujourd'hui, mais voyons ce qu'on disait dans la presse, en 1968, à la suite de l'enquête rendue publique de Janine Larrue : « Avignon est un festival bourgeois mais le moins bourgeois des festivals » ; « on insiste sur le 2 % d'ouvriers, mais on évite de voir que seulement 2 % des patrons fréquentent le Festival ». Et encore : « Avignon ne saurait être une enclave féerique où s'aboliraient le pouvoir et l'argent, impensable que Vilar-Prospero à lui seul ait réalisé le type de société qu'un mouvement de masse sans précédent, des jours de barricade et des millions de grévistes n'ont pas encore, à cette date, réussi à instaurer. » Or, ceci est une illusion statistique car on sait bien que 2 % d'ouvriers et d'employés, c'est énorme. Et quand on mesure maintenant le public du Festival d'Avignon, on décompte à peu près 7 % d'ouvriers et d'employés. Il n'y a pas un lieu théâtral en France qui puisse prétendre à ce niveau de représentation statistique de ces classes sociales-là, ce qui pose de véritables questions sur la réussite,

ou non, du Festival d'Avignon. Aussi, en déclarant cela, je prétends que Vilar se trompait : il a réussi, mais l'illusion statistique à laquelle il était renvoyé lui a fait penser qu'il avait échoué. La construction du mythe du Festival d'Avignon s'est faite dans le temps, et les gens viennent toujours à Avignon, et l'on rediscute chaque année de savoir si le théâtre est populaire ou non. Mais, en réalité, ce qu'on

*Très vite, le Festival d'Avignon va façonner une certaine idéologie (devenue mythologie) du théâtre populaire jusqu'en 1967, date à laquelle est menée par Janine Larrue une première enquête du CNRS qui va montrer – et c'est ce que croira Jean Vilar – que son projet n'a pas vraiment abouti.*

doit mesurer, c'est la manière dont Avignon crée un certain nombre de pratiques, de pratiquants, et génère une relation particulière en matière de festival. Avignon est une offre théâtrale sans précédent et sans équivalent en France.

Quand nous avons envisagé la réalité statistique d'Avignon, nous nous sommes rendu compte que le public du Festival comptait 40 % de régionaux et de locaux : 40 %, c'est énorme, ça veut dire que le Festival d'Avignon active tous les gens qui sont des amateurs de théâtre présents ici, et que tous se rendent au festival d'une manière ou d'une autre. Le public vieillit, c'est vrai, mais là aussi c'est une singularité de la pratique du Festival d'Avignon. Le fait d'avoir une manifestation exceptionnelle en France où le public peut vieillir est quelque chose d'extrêmement important : se confrontent à Avignon, plus que nulle part ailleurs, toutes les générations de publics. Elles se côtoient, et c'est précisément cette rencontre-là que viennent chercher les spectateurs d'Avignon. C'est un fait dont on ne rend pas assez compte et qui, pourtant, est ce qui singularise le plus le Festival d'Avignon et son public. ■

## EXPÉRIENCES ARTISTIQUES

### Les Hivernales

#### Centre de développement chorégraphique (Avignon)

Les Hivernales d'Avignon, festival de danse contemporaine, sont nées en 1979 d'une semaine de danse organisée en plein hiver. Elles se déroulent chaque année au mois de février, durant une semaine, dans différents lieux culturels d'Avignon et du Vaucluse. La programmation se tisse autour de thèmes différents chaque année et propose des spectacles professionnels, des stages de danse, des expositions, des rencontres et un Forum libre danse pour les jeunes compagnies...

Les Hivernales, devenues Centre de développement chorégraphique, ont des activités toute l'année: cours de danse contemporaine, résidences de création, formation professionnelle danseur-acteur-chanteur, stage de Toussaint, « Sur le feu », les « Gradins du risque » tremplin pour les jeunes compagnies, « L'été des Hivernales » (programmation In/Off, Point danse, Ciné danse)...

Depuis 1995, date où les Hivernales installent leurs bureaux et studio à la Manutention, « L'été des Hivernales » prend une place de plus en plus impor-

tante pendant le Festival d'Avignon. Sont en effet invitées des compagnies qui présentent de petites formes originales et inventives. En 1998, face aux difficultés des compagnies de danse pour s'insérer au sein du In ou du Off, a été créé le « Point danse », un lieu de rencontres, d'informations et d'échanges avec le public mais aussi avec les critiques et les professionnels.

Les Hivernales sont aussi la tête de réseau de Trans danse Europe, qui comprend huit structures et qui est soutenu par le programme Culture 2000 de l'Union européenne. Elles font partie du réseau des six centres de développement chorégraphique (CDC de Toulouse, Danse Bourgogne, Danse à Lille, Uzès Danse, Biennale du Val-de-Marne, CDC Avignon) qui se réunissent régulièrement pour confronter leurs projets. ■

#### **Coordonnées**

*La Manutention  
4, rue des Escaliers Sainte-Anne, 84000 Avignon  
hivernales2@wanadoo.fr*

### La Gare

#### Scène de musiques actuelles (Coustellet)

Créée en 1996, l'association AVEC (Animation vaclusienne éducative et culturelle) s'est installée dans une ancienne gare SNCF mise à disposition par la communauté des communes de Coustellet. Au-delà de sa mission culturelle de scène conventionnée SMAC (organisation de concerts, aide à la création et à la pratique amateur), elle défend aussi sa vocation d'animation locale.

Dès lors, la Gare s'investit dans des actions d'animation socioculturelles en direction des jeunes: ateliers de création, mise en place de formations BAFA « l'enfant et la musique », ateliers séjours pour adolescents... Elle a aussi mis en place la Maison de projets, un lieu d'information et d'aide aux projets de jeunes ainsi qu'un Point information cyber, des hébergements et

des espaces permettant le développement d'activités culturelles en direction des jeunes (studio de répétitions, ateliers MAO...).

L'association AVEC est ainsi le berceau de la création du conseil départemental de la jeunesse pour la structuration d'un réseau d'acteurs locaux du Vaucluse destiné à la réflexion et l'organisation d'actions en direction des jeunes.

La Gare se trouve dès lors impliquée dans les réseaux locaux qui touchent les jeunes. Du conseil départemental de la jeunesse, aux Rencontres des cultures urbaines, elle participe à la dynamique locale. L'association souhaite aujourd'hui créer un lieu de vie, d'échange, d'animation, de pratique artistique et de création afin d'implanter le plus

concrètement possible ses actions dans le Lubéron.

Elle intervient aussi en tant que centre de ressources pour l'organisation de manifestations culturelles avec le Parc du Lubéron, les mairies et diverses associations.

La Gare organise depuis trois ans le festival « Gare aux oreilles, festival international de musiques inclassables ». Si elle programme durant l'année une majorité de musiques actuelles, elle reste ouverte au spectacle vivant dans son ensemble. La Gare adhère aussi au réseau Fédurok. ■

#### **Coordonnées**

*La Gare – Scène de musiques  
actuelles, Association AVEC  
Place du Marché, 84660 Coustellet  
avec.lagare@wanadoo.fr*

# L'identité de l'amateur. De la nocivité des clichés, même élogieux

**Marie-Madeleine MERVANT-ROUX**, chargée de recherche au CNRS, a assuré la direction d'une étude collective sur le théâtre amateur au sein du LARAS (Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle), devenu depuis peu l'ARIAS (Atelier de recherches sur l'intermédialité et les arts du spectacle). L'ouvrage, intitulé *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, a été publié en avril 2004 aux éditions du CNRS, dans la collection « Arts du spectacle ».

Au fond, que demande-t-on à un chercheur du CNRS? On lui demande une attitude scientifique. Mon institution étant une institution d'abord scientifique – même si les dimensions culturelles et politiques ne sont pas absentes de la recherche –, nous avons comme premier travail de regarder de près les notions couramment utilisées à propos du théâtre des amateurs, de regarder de près les mots, de faire apparaître les clichés. Ce que nous avons fait. J'ai choisi d'évoquer aujourd'hui huit clichés, mais il en existe beaucoup plus.

## **Le théâtre des amateurs ne vaut pas qu'on parle de lui**

Ce premier cliché: « Le théâtre des amateurs ne vaut pas qu'on parle de lui », justifiait l'absence de tout travail sur le sujet. En effet, avant notre recherche, en 1998, il y avait eu deux rapports ministériels, dont le grand rapport d'Armand Dreyfus en 1984, et seulement quelques articles. Cette phrase joue avec une question, toute rhétorique, de Bertold Brecht qui, entre 1935 et 1941, avait eu le projet d'écrire un livre sur le théâtre des amateurs. Il a rédigé la table des matières, qui comportait six chroniques, restées à l'état d'ébauche. Il incitait vivement les gens à s'intéresser à ce théâtre: « Quiconque veut étudier l'art du théâtre et sa fonction sociale, écrivait-il, fera bien de considérer également les formes variées que prend le jeu théâtral en dehors des grandes institutions, c'est-à-dire considérer les efforts spontanés, informels et embryonnaires des amateurs. » Si l'on en juge par la fin de la phrase, lui non plus n'échappait pas aux idées reçues! Mais il n'avait pas encore suffisamment travaillé... Je pense qu'à la fin de sa recherche, il

n'aurait pas écrit la même chose. Car s'il y a un théâtre qui n'est pas informel, qui est même souvent un peu trop rigide sur ce plan, c'est bien le théâtre des amateurs... Et pendant longtemps, les brechtiens n'ont rien ou quasiment rien fait pour l'étude de ce théâtre, à l'exception toutefois du théâtre didactique, ou des formes militantes d'amateurisme; cela dit, certains brechtiens actuels ont énormément de sympathie pour cette recherche sur l'amateurisme et pensent qu'en effet on ferait bien de penser à lui. Mais le brechtisme historique, en France, a laissé la question de côté.

## **Le théâtre amateur appartient au registre du loisir et surtout du loisir individuel**

C'est à cause de ce cliché que j'ai longtemps hésité à inviter des sociologues. Dans les études statistiques réalisées pour le ministère sur les amateurismes, le théâtre des amateurs a été classé dans la même catégorie que les autres pratiques que l'on peut avoir chez soi en amateur, la peinture, la musique, alors qu'il est une pratique collective et exigeante. On ne peut pas parler de cet amateurisme-là comme on parle des amateurismes individuels. Il ne relève d'ailleurs pas du tout de ce qu'on appelle le loisir. Olivier Donnat a étudié les loisirs des amateurs. Or, ceux qui font du théâtre indiquent spontanément comme loisir ce qu'ils font... quand ils ne font pas de théâtre (souvent, ils ont une vie associative). Il est assez amusant de constater cette contradiction de son enquête. Pourquoi est-ce grave de classer le théâtre en amateur du côté du loisir? Parce que cela pourrait donner raison

à Denis Guénoun disant, dans un article de la revue *Cassandra*, que la notion d'amateurisme n'a plus de validité dans le monde d'aujourd'hui: la notion de travail étant en crise, explique-t-il, la notion de loisir, complémentaire, serait en crise elle aussi. Mais l'amateurisme dont nous parlons ne se situe pas exactement dans l'espace du non-travail. Nous avons trouvé une notion plus intéressante, analysée en particulier par Jean-Claude Milner, la notion d'*otium*, mot latin qui signifie à peu près « loisir studieux », ce qui n'est pas la même chose que « loisir » tout court. Les amateurs, quand ils vont à une répétition, quand ils travaillent pour finir un spectacle, savent bien que ce qu'ils font est plutôt de l'ordre de l'*otium* que du loisir. Lisez par exemple les deux articles de Vincent Siano dans l'ouvrage, vous comprendrez immédiatement ce que je veux dire.

## **Le théâtre amateur est une pratique de convivialité ou de sociabilité**

Troisième cliché, qui est une variante du deuxième: le théâtre en amateur est une pratique de convivialité, ou de sociabilité. Ça a l'air d'être élogieux, c'est très sympathique – beaucoup de clichés se présentent comme sympathiques. On voudrait d'ailleurs souvent que les amateurs soient sympathiques, mais je vois pas du tout pourquoi les amateurs devraient toujours être sympathiques; il y a aussi des amateurs conflictuels, des amateurs qui ne sont pas *a priori* sympathiques, et c'est très bien comme ça. Qu'est-ce que cela signifie d'affirmer que le théâtre des amateurs est une pratique de convivialité? On veut dire, mais sans le dire franchement, que ce n'est pas une pratique esthétique. Ce fai-

sant, on omet deux choses : tout d'abord, la convivialité est essentielle à la pratique esthétique. Allez voir les répétitions des professionnels : ce qui circule de désirs, d'amitié, de sentiments..., on pourrait appeler cela « convivialité », mais puisqu'il s'agit de professionnels, on change de registre. On oublie aussi un second phénomène : dans la mesure où les pratiquants de théâtre en amateur font du théâtre, ils *jouent*, et dans toute pratique de jeu, il y a *dé-liaison* par rapport au social. On affecte de se réjouir qu'ils produisent du lien social, de la sociabilité, mais ils produisent aussi de la dé-liaison, et c'est essentiel. Dans une troupe amateur, et même si le spectacle est traditionnel, les acteurs jouent, ils jouent autre chose que ce qu'ils sont, et cela crée aussitôt des effets de distance par rapport à leurs identités sociales, au lieu où ils sont, des effets de dé-liaison pour eux-mêmes et pour le groupe. Dans notre ouvrage, Philippe Ivernel l'analyse très bien à propos des ateliers du TEP.

## **Le théâtre amateur est un théâtre de débutants**

Quatrième cliché : le théâtre amateur est un théâtre de débutants. C'est au nom de cette idée qu'on le classe souvent avec le théâtre scolaire. Mais le théâtre amateur est un théâtre adulte, alors que les scolaires ne savent pas encore s'ils seront professionnels ou amateurs. On pourrait dire qu'ils sont pré-professionnels ou pré-amateurs ou, dans la majorité des cas, pré-rien du tout. Qu'est-ce qui se cache sous ce cliché de l'innocence, de l'éternelle enfance de l'amateur ? Une conception à la fois linéaire et hiérarchique de la pratique artistique. On est d'abord amateur et puis, si on a du talent, on mûrit et on devient professionnel. Bien sûr, c'est vrai dans certains cas. On cite toujours les grands exemples et il y en a beaucoup, de Fanny Ardant à Jacques Lassalle, en passant par Bernard-Marie Koltès ou Beno Besson, qui a été amateur longtemps. Oui, beaucoup de grands artistes ont été amateurs, mais pas tous, et on ne peut pas se fonder sur des exceptions pour

légitimer cette construction théorique linéaire. On oublie alors que les pratiquants – ils sont l'immense majorité – qui ne deviennent pas professionnels peuvent devenir des amateurs adultes, cultivés, éclairés... Ceux-là, on les oublie. Mais ils existent.

## **Le théâtre amateur est une pâle copie du théâtre professionnel**

Cinquième cliché, peut-être le plus grave dans ses effets sociaux : le théâtre amateur est une pâle copie du théâtre professionnel. L'histoire et l'anthropologie nous apprennent pourtant que ce n'est pas exact et font apparaître l'autonomie de ce qui est, depuis des siècles, un autre théâtre. Le cliché de la copie médiocre est en effet récent et précisément daté. À partir des années 1950, le mot « amateur » qui était un substantif, un substantif noble, est devenu un adjectif, un adjectif péjoratif. Au même moment, on commençait à ne plus dire le « théâtre d'amateurs », ce qui était pourtant une très belle formule – les Suisses n'ont jamais changé leur façon de dire, la plus grande fédération suisse continue à se présenter comme une réunion de théâtres « d'amateurs » (dans la partie suisse-allemande, on dit *Volkstheater*). En France, le mot est devenu synonyme de non-professionnalisme, ce qui est une horreur : une définition par la négative ; on définit ce théâtre par rapport à un modèle, par opposition à un modèle proposé comme modèle unique. C'est à cette idée de modèle unique que notre ouvrage répond. Elle est très dangereuse socialement : si tout le monde fait la même chose, les uns très bien (les professionnels) et les autres de façon médiocre, mais moins coûteuse (les amateurs), alors il y a soupçon de concurrence. Soyons plus clairs : il est dangereux de dire, comme on l'entend parfois, qu'un non-professionnel au chômage devient, ou peut devenir, un amateur. On ne devient pas un amateur comme cela ! La pratique amateur est une tout autre pratique, développée dans des marges internes à la vie sociale.

Disons-le sans ambages, ce cliché-là se maintient parce qu'il existe de faux amateurs, qui se font rétribuer... Notre ouvrage veut contribuer à la redéfinition de ce qu'est vraiment l'amateurisme, précisément pour que l'on puisse distinguer le vrai et le faux.

## **L'amateur est au local ce que le professionnel est à l'universel**

Sixième cliché, directement en rapport avec la question du territoire : l'amateur est au local ce que le professionnel est à l'universel. La troupe locale, comme on dit, s'occupe du local. Le professionnel, lui, s'occupe de l'universel. Il y a du vrai dans cette idée, mais pas tant que cela. J'ai récemment eu l'occasion d'observer deux exemples, très différents, de relation étroite d'un spectacle à un lieu. D'une part, *Rouget le braconnier*, c'est une sorte de mélodrame qui se joue dans la Sarthe tous les ans et qui se présente vraiment comme un rituel enraciné dans sa région. D'autre part, une réalisation de collègues du CNRS, astrophysiciens à Orsay – il existe des troupes d'amateurs au CNRS, d'ailleurs toujours en sciences exactes, jamais en sciences humaines... La troupe d'Orsay s'appelle la Compagnie du Ciel. Les acteurs ont vu la pièce de Yasmina Réza, *Trois Variations de la vie*, dont l'action se passe dans le milieu des astrophysiciens. Ils se sont dit : « Ce qu'elle montre, c'est nous. » Y. Réza avait interdit que ses textes soient joués par les amateurs, une interdiction absolue. Ils lui ont écrit : « Vous nous avez pris comme modèles pour votre pièce, autorisez-nous à la jouer, etc. », et elle leur a permis de le faire. Je les ai vus jouer dans un village de vacances du CNRS. On était bien ici aussi dans le « local » : des chercheurs jouant pour des chercheurs. Eh bien, dans ces deux cas, la Sarthe et le CNRS, il y avait de l'universel. L'originalité résidait dans le battement constant de la proximité, de l'identification anecdotique à d'autres identifications, moins anecdotiques.

## **La régénérescence sociale viendra du théâtre amateur**

Septième cliché, très élogieux : la régénérescence sociale viendra du théâtre amateur. Vieille idée, que certains partagent toujours. Ils se disent : 1) il y a une crise du public ; 2) les amateurs ont un public plus diversifié, plus populaire (certaines enquêtes le montrent). Ils imaginent qu'à partir des petits publics des amateurs pourra se reconstituer le grand public populaire d'autrefois. Mais on oublie qu'il existe deux types d'espaces. Il y a vraiment des géographies théâtrales différentes, et il n'y a pas forcément à rêver de synergie. Pourquoi faudrait-il toujours tout unifier ? Hannah Arendt a dit l'importance de l'espace privé, à côté de l'espace public. On peut apprécier qu'il existe des espaces qui ne relèvent ni du pur privé, ni du public, mais du semi-privé ou du semi-public, c'est-à-dire des espaces-seuils, des espaces intermédiaires. C'est probablement une des conditions du bon fonctionnement de la démocratie réelle. Ces espaces-là sont aujourd'hui très rares et c'est dans ce contexte que l'amateurisme connaît un nouveau développement, il les recrée, c'est ce qui compte. Cette question est en rapport avec la question des territoires, et aussi avec la question que Danielle Bré posait hier sur la société de masse : entre l'individu, seul dans son coin, devant sa télévision ou accroché à une autre drogue, et la masse, il peut exister ces espaces à taille humaine, qui sont ceux du théâtre amateur. Les grands professionnels, notamment Antoine Vitez auquel une étude est consacrée dans l'ouvrage, reconnaissent parfaitement leur originalité.

## **Le théâtre d'amateurs serait moins désirable, et donc moins désirable, que le théâtre des professionnels**

Huitième cliché, dont nous n'avons pas du tout parlé dans l'ouvrage – c'est l'exposé d'Antoine Hennion qui m'encourage à le faire : le théâtre d'amateurs serait moins désirable, moins

désirable, que le théâtre des professionnels – vieille idée reçue qui a eu pour conséquence sa désertion par les adolescents, les pratiquants potentiels les plus jeunes. La chanson, le cinéma, par exemple, seraient plus sexy... Dans ses études sur l'amateurisme musical, Antoine Hennion, utilise les notions d'attachement, de goût, de passion. Il y a aussi attachement, goût et passion dans le théâtre des « amateurs » – terme qui comporte la racine « aimer », et pas aimer de façon mièvre (la phrase célèbre de Copeau, et l'image austère qui est la sienne, ont conféré à ce mot une connotation vocationnelle légèrement désincarnée). Dans le théâtre d'amateurs, la moindre transgression produit même un effet décuplé, parce que l'interprète n'a pas le statut social de comédien, qui permet au professionnel de tout jouer impunément.

Les responsables de ces clichés ? Je les énumérerai rapidement (le temps me manque) : naturellement, les grandes institutions culturelles – l'ouvrage de Philippe Urfalino nous a aidés à comprendre comment le théâtre amateur est resté entre les deux chaises de la Culture et de Jeunesse et Sports, comment s'est faite l'officialisation de la fracture. Plus généralement, la prégnance des critères juridiques et économiques dans la définition des phénomènes : on a ainsi défini l'amateur par le seul fait qu'il ne vit pas de son activité. Telle est sa définition officielle dans le décret de 1953, elle peut s'expliquer de la façon suivante : après la Seconde Guerre mondiale, les professionnels ont eu besoin de se définir par rapport à quelqu'un d'autre, et ensuite la différenciation s'est fixée de façon rigide, les relations souples ont été perdues. Et du côté de l'éducation populaire, une conception socioculturelle s'est substituée au souci esthétique – je vous recommande l'étude de Laurent Fleury sur la question –, avec l'apparition de la notion très vague d'animation. Dans les années 1970, on ne savait plus ce que les amateurs étaient. Les sciences humaines ont également une grande responsabilité : les historiens du théâtre ont oublié les amateurs, les sociologues n'ont pas bien su saisir cette

réalité, les spécialistes de théâtre, dont je suis, n'ont pas regardé de ce côté-là. Il nous a fallu des raisons autobiographiques (j'ai moi-même connu le théâtre par ce théâtre mal connu), des « attachements », pour reprendre le mot d'Antoine Hennion, pour que nous brisions le tabou. Derniers responsables, enfin : les amateurs eux-mêmes, qui ont intériorisé les clichés – d'une façon presque masochiste, dans certains cas.

Que faire maintenant ? Travailler à cette question de l'identité de l'amateur ? Il s'agit de ne pas aller trop vite. Pour deux raisons, dont la première est fondamentale. Roger Odin, universitaire qui a étudié le cinéma d'amateurs, dit que « l'indéfinition du terme "amateur" appartient à sa fonction sociale ». C'est très important. Si on essaie d'imposer à un groupe d'amateurs un label, un badge, de trop l'institutionnaliser, de lui donner un statut trop rigide – j'utilise des mots que l'on peut entendre en ce moment –, il va se volatiliser, il ira faire de la musique, ou autre chose, il préférera la liberté. Deuxième raison, ce théâtre est en train de changer : par exemple, la troupe, la compagnie à l'ancienne, disparaît, mais des groupes renaissent à partir des ateliers. Les troupes qui, autrefois, avaient un ancrage territorial – municipal, paroissial, d'entreprise ou syndical –, donc un ancrage collectif, sont plutôt aujourd'hui des « groupes d'amis » ; les choses naissent dans le semi-privé plutôt que dans le semi-public, et ce n'est pas tout à fait pareil. Les lieux changent aussi. Le répertoire change, on voit beaucoup de créations de textes écrits par les gens eux-mêmes. Les rythmes changent... La dimension économique devient très importante, des villages renaissent autour d'une troupe amateur, par exemple. Il ne faut donc pas trop se presser d'identifier le théâtre amateur récent.

## **Les amateurs ont quelque chose de risible**

Enfin, il y a un cliché – je voudrais terminer là-dessus – que je trouve le plus beau de tous, le pire et le plus beau :

c'est celui des artisans du *Songe d'une nuit d'été*. Le cliché est signé William Shakespeare, il faut donc faire attention. Il présente les artisans du *Songe* comme des figures assez ridicules : ils sont naïfs, gauches, on rit de ces gens-là. Et c'est Shakespeare qui les montre ainsi, lui qui venait de ce théâtre-là, et qui l'aimait. On peut dire que ces artisans amateurs, c'est lui, traité de rustre tout comme eux (lisez la belle étude de Patricia Parker). Prenons cette image au sérieux. Il est très important de dire qu'il y a quelque chose de naïf, de dilettante, de *désarmant* chez les amateurs. Ils arrivent à vaincre les critiques par le rire, parce qu'il y a quelque chose de

profond dans ce rire, quelque chose de vraiment tragique, de vraiment comique aussi. Et j'aimerais bien que la très (trop ?) sérieuse éducation populaire sache qu'il faut vraiment respecter ce non-sérieux des amateurs. ■

*\* En dehors des études elles-mêmes, tous les livres et articles cités dans l'exposé figurent dans la bibliographie de l'ouvrage Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (dir.), CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle, histoire, sociétés », avril 2004.*



## EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

### La Zinneke Parade (Bruxelles)

La Zinneke Parade a vu le jour lors de « Bruxelles, Ville européenne de la culture » en l'an 2000. Elle en constitue la suite et le prolongement.

Devenue Biennale, elle fait partie à présent du paysage bruxellois et crée un nouvel espace culturel, urbain et populaire. Zinneke est un processus en évolution perpétuelle et permet le développement de l'expression de la participation de citoyens et d'artistes. Tous les ans, naît donc une grande parade, une création de 4000 participants pour 300 000 spectateurs au centre-ville de Bruxelles.

Elle s'inscrit dans les politiques de revitalisation de la ville menées par la région de Bruxelles-Capitale. Par son implantation dans les quartiers et communes, avec les centres culturels, centres d'expression et de créativité, théâtres, centres de jeunes, associations, écoles, comité d'habitants, maisons de quartier, etc., elle affirme la dynamique créative des Bruxellois et de leurs partenaires dans un projet de longue durée. La Parade est le point fort, mais n'est que le résultat de tout ce processus qui combine la création artistique contemporaine et la créativité des habitants d'aujourd'hui.

Opéra de rue, la Zinneke fait appel à tous les métiers artistiques et artisanaux. Des ateliers, des Zinnodes, travaillent des mois durant, après une conception de plus d'un an et demi. Chacun y trouve sa place en fonction de ses racines, de ses compétences et de ses aspirations. Et les aides bénévoles sont nombreuses. Tout est créé, des musiques aux chorégraphies, en passant par les costumes et les chars.

Projet d'expérimentation artistique et sociale, Zinneke s'engage dans la réduction des inégalités et veut participer au barrage à la haine identitaire, au racisme, au totalitarisme et à toutes les dérives communautaristes. Elle invite à retrouver ce goût d'être ensemble face aux chimères, aux démons de toute nature, et à s'en libérer. ■

#### Coordonnées

Asbl ZINNEKE vzw,  
Centre Anspach/Anspach Center  
Bd Anspach, 30-36/Anspachlaan, 30-36,  
B - 1000 Bruxelles/Brussel  
info@zinneke.org – www.zinneke.org

# L'identité de l'artiste. « L'art sur la place » ou le brouillage des frontières

Virginie MILLIOT, ethnologue, université Paris X

L'intérêt des objets ethnologiques est leur singularité contextualisée, à partir de laquelle nous nous efforçons de comprendre des questions d'ordre plus général. Je vous proposerai donc de réfléchir aux brouillages de frontières artistiques générés par la politique d'action culturelle en partant d'un exemple très concret.



La recherche – réalisée en lien avec le programme interministériel « Culture, ville et dynamiques sociales » avec deux chercheurs, Évelyne Lasserre et Axel Guioux – a pris pour objet « L'art sur la place » : c'est un projet d'action culturelle initié à Lyon depuis 1997 par le musée d'Art contemporain. Pour la troisième édition, que nous avons suivie et analysée, dix-huit plasticiens ont été sélectionnés pour imaginer et réaliser avec différents collectifs une création sur la thématique du « territoire ». Pendant dix mois, ils ont œuvré avec des prisonniers, des patients de l'hôpital psychiatrique du Vinatier, des demandeurs d'asile, des femmes en cours d'alphabétisation, des ouvriers retraités algériens vivant seuls dans des foyers, des personnes en stage de réinsertion, etc. Le résultat de ces rencontres a fait l'objet d'une exposition, le temps d'un week-end, sur cet espace public emblématique du centre-ville lyonnais : la place Bellecour. Si « "L'art sur la place" est une entreprise unique en Europe », comme on peut le lire dans l'éditorial du catalogue accompagnant l'édition 2003, c'est non seulement parce qu'il s'agit d'un projet de démocratisation culturelle – visant à recréer un lien entre « art » et « culture visuelle globale » – pensé sur le mode du « faire-avec », mais aussi parce que c'est une expérimentation artistique qui se réalise – dans le cadre de la politique de la ville – en lien avec les mondes du travail social. Un double objectif social et artistique est explicitement revendiqué par les organisateurs de l'événement.

Cette incitation institutionnelle à la création collective génère un espace intermédiaire, polysémique et conflictuel. C'est un espace complexe, car c'est un jeu à plusieurs acteurs, dans lequel chacun a tendance à réinterpréter la finalité de ce qu'il réalise en fonction des intérêts de son propre monde. Les acteurs jouent ensemble, mais

chacun semble jouer son propre jeu. Ce qui produit nécessairement des conflits et des malentendus. La complexité tient également au fait que « L'art sur la place » est un terrain d'expérimentation dans les mondes de l'art comme dans le monde du travail social. La fabrication symbolique de ce qui se réalise est dans chacun d'eux polémique et conflictuelle. Nous nous intéresserons ici plus spécifiquement au point de vue des acteurs des mondes de l'art.

## Diversité des postures artistiques sur un espace équivoque

Du point de vue des mondes de l'art, nous pouvons constater une absence totale de consensus. Ce projet est réinterprété de façon complètement différente en fonction des conceptions et des positions artistiques des intervenants. L'espace leur est généralement inconfortable, car ils sont amenés à réaliser un projet selon des critères d'appréciation et des contraintes de mondes totalement étrangers. Ils doivent faire avec les exigences des partenaires sociaux, les contraintes propres à chaque public, et réaliser dans un temps donné une forme exposable à laquelle leur nom sera associé. L'espace leur est généralement inconfortable parce que persiste une ambiguïté sur le rôle qu'on leur demande de jouer : en tant que quoi sont-ils convoqués ? En tant qu'artistes, pédagogues, éducateurs ?

Cet inconfort explique les crispations observables de la part de quelques plasticiens qui s'efforcent de fixer les référents de leur action dans le champ des mondes de l'art par la mise à distance des impératifs sociaux – en refusant par exemple les critères d'évaluation des opérateurs sociaux ou en rejetant une culture professionnelle du travail social. La question de la reconnaissance est d'autant plus sensible que les artistes ont souvent le sentiment de risquer leur propre définition dans le cadre de ces projets. Beaucoup disent : « Si on participe trop à ce type de projets, au bout d'un moment, on est étiqueté socioculturel, et on perd une légitimité en tant qu'artistes. » Les artistes, qui sont envoyés en mission de reconnaissance des précaires dans les marges de la ville, sont donc eux-mêmes dans une problématique de reconnaissance et de précarité. Ce qui produit parfois des jeux d'identification complexes avec le public et des positionnements ambigus de la part des artistes.

*La question de la reconnaissance est d'autant plus sensible que les artistes ont souvent le sentiment de risquer leur propre définition dans le cadre de ces projets. Beaucoup disent : « Si on participe trop à ce type de projets, au bout d'un moment, on est étiqueté socioculturel, et on perd une légitimité en tant qu'artistes. »*

Cet inconfort général de l'action culturelle est ici renforcé par l'ambivalence propre à « L'art sur la place ». Ce projet leur permet en effet de travailler en lien avec les institutions d'exposition et de conservation. La plupart y voient l'opportunité d'une inscription dans les réseaux des mondes de l'art. Mais force est de constater le caractère équivoque du cadrage sémantique de l'opération par l'institution muséale. Si les directeurs artistiques affirment qu'il n'est pas question d'œuvres ou d'art, mais de créativité et de partage, « L'art sur la place » fait néanmoins partie des « plates-formes » offertes au public dans le cadre de la Biennale d'art contemporain – la simultanéité des deux événements contribue à brouiller les choses du point de vue du public comme des participants. La plupart des artistes mentionnent ainsi dans leur curriculum vitae une « participation à la Biennale d'art contemporain ». La frontière est flottante, hésitante.

Selon leur position dans le champ des mondes de l'art, selon leur réputation, les artistes n'ont pas le même pouvoir de définition de ce qu'ils font. Si certains confirment là une démarche, d'autres, plus vulnérables, ont vécu cette expérience de création collective aux frontières des mondes de l'art comme une véritable dépersonnalisation. Nous pouvons schématiquement repérer trois postures.

Les premiers considèrent ce projet comme une *expérience liminale*, qu'ils distinguent très nettement de leur propre travail artistique. Considérant « L'art sur la place » comme un projet de sensibilisation à l'art contemporain, une « éducation du regard par la pratique », ils s'y investissent en tant que pédagogues. L'objectif est pour eux d'amener à ceux qui ne poussent jamais les portes des musées, les clefs de compréhension et d'appréciation de l'art contemporain. Cette posture n'est pas toujours facile à maintenir. Les artistes se retrouvent en effet face à un public non initié, qui a tendance à regarder « ce monde à l'envers » qu'est l'art contemporain à l'endroit du sens commun. L'absence apparente de savoir-faire technique et d'harmonie formelle des œuvres présentées a tendance à heurter « l'esthétique commune » – d'un point de vue éthique, ce sont les liens au marché de l'art qui suscitent incompréhension et rejet. Certains artistes s'efforcent d'« expliquer » les objets en les situant dans l'histoire de l'art. Mais si le public des classes moyennes semble « jouer le jeu », c'est-à-dire accepter ce constat d'ignorance (« on n'est pas préparés », « je n'aime pas parce que je ne comprends pas »), et rentrer dans une démarche d'apprentissage des codes esthétiques, les effets produits sur le public populaire semblent parfois contraires à ceux qui sont escomptés (« S'il faut aller à l'école pour pouvoir aller au musée, ce n'est même pas la peine ! »). Ces œuvres, qui n'ont de sens qu'enchâssées dans la trame d'un discours référé à une histoire inconnue, leur apparaissent d'autant plus inaccessibles. L'« intellectualisme » de l'art contemporain

est dès lors perçu comme une frontière à laquelle ils réagissent par l'auto-exclusion (« ce n'est pas pour nous ») ou par la dérision. La confrontation des codes esthétiques – qui sont aussi des codes sociaux – peut ainsi être génératrice d'une violence symbolique pour les participants. Cette expérience rendant plus explicites les liens entre « règles de l'art » et « art de vivre » est également déstabilisante pour les artistes en ce qu'elle tend à déconstruire l'universel dont ils sont porteurs.

Les seconds pourraient être définis comme des *artistes militants*. Ils ont en commun une conception de l'art comme potentielle métamorphose du réel. Ils envisagent la création comme un moyen d'expérimenter de nouvelles possibilités de vie et de publiciser des images d'un « autre monde possible ». Leur objectif est de créer, par l'intermédiaire de l'art, des espaces relationnels et des images du monde échappant à « l'ordre des choses ». L'intérêt de « L'art sur la place » est donc attaché à cette possibilité de création collective et d'intervention dans l'espace public. Cette posture n'est pas toujours facile à tenir : « Dans ce cadre-là, c'est du militantisme autorisé, de la subversion subventionnée, ça change forcément le sens de l'action », affirmait une artiste. Ces militants développent par conséquent ce que Michel de Certeau appelait des « tactiques de subversion du dedans ».

Les troisièmes pourraient être qualifiés de *partisans d'une « esthétique relationnelle »*. Ceux que nous

réunissons autour de ce troisième pôle développent des pratiques et des projets extrêmement différents, mais ils ont en commun le fait de construire une œuvre personnelle dans la trame de relations interindividuelles. Ils redéfinissent la sphère des relations humaines comme espace et ou objet de leur création, nourrissent leur créativité de rencontres, de témoignages, de visages... Ce qui n'est pas sans poser toute une série de questions : quelle est la place du « je » et celle des autres ? Qui signe, quoi ? Que crée ici l'artiste ? Certains choisissent de nommer chaque participant quels que soient les lieux d'exposition de l'œuvre finale, d'autres exposent ensuite dans des galeries sans nommer ni parfois mentionner ceux avec qui ils ont œuvré. Certains font signer aux participants des autorisations leur permettant d'utiliser leurs propres images, d'autres insèrent en notes de bas de page des « fiches participatives » qu'ils leur font remplir, un copyright stipulant que tout ce qui est livré dans ce cadre leur appartient. Chaque plasticien cherche ainsi son propre équilibre entre les figures-types de l'anthropophage, du guide de maïeutique, du cristalliseur. Ce qui les oblige à se tenir entre différentes tensions de dépersonnalisation et de réappropriation, de dissolution du soi et d'ingestion-négation de l'autre.

Si certains artistes pensent la rencontre d'un point de vue pédagogique, d'autres, on le voit, développent sur le

*Cette expérience rendant plus explicites les liens entre « règles de l'art » et « art de vivre » est également déstabilisante pour les artistes en ce qu'elle tend à déconstruire l'universel dont ils sont porteurs.*

même terrain des expérimentations qu'ils situent à l'avant-garde de l'art contemporain. « L'art sur la place » est un espace plurivalent, duquel émergent des formes aux statuts très différents.

## **Le statut problématique de ces « formes collectives »**

Au sein des mondes de l'art, la question de la valeur de ces « formes collectives » est localement très polémique. Cette expérience met en question les frontières définitionnelles de l'art. Dans les argumentaires des différents professionnels – artistes, responsables d'institutions culturelles, professeurs d'arts plastiques, directeurs de galerie d'art contemporain – que nous avons rencontrés ou écoutés lors de débats publics, nous pouvons là encore repérer trois positionnements-types.

Les premiers dénie toute qualité artistique à ces créations collectives : « Il faut arrêter ! Est-ce que tout se vaut ? L'art, ce n'est pas n'importe quoi, ça ne peut pas être fait comme ça par n'importe qui quand même !... » Derrière les discours parfois virulents de certains artistes (participant ou non au projet) ou de responsables d'institutions culturelles, considérant « L'art sur la place » comme une entreprise de dévalorisation de l'art contemporain, nous retrouvons trois arguments récurrents. Le premier est que l'art est un cheminement solitaire, une recherche exigeante et souvent douloureuse ; les formes qui se cristallisent dans le plaisir, la rencontre, ne pourraient par conséquent être considérées comme artistiques. Le second renvoie à l'idée que l'art est une intentionnalité référée à une histoire de l'art, il ne pourrait par conséquent être produit par des individus « n'ayant aucune capacité réflexive, ne connaissant rien à l'art » – on mesure la violence symbolique de cet argument dans le cadre de projets de « réinsertion ». Le dernier est que ces projets répondent à une commande institutionnelle visant « à récupérer l'énergie créatrice en quelque chose de socialement acceptable et utile », et qu'il ne peut y avoir d'art digne de ce nom sans autonomie de la création. Cette rhétorique nous semble ainsi faire appel à une conception classique de l'art et du génie créateur – comme être d'exception, de souffrance, de solitude et de liberté.

Les seconds pensent ce processus de création collective comme une maïeutique artistique. Tout le monde est capable un jour de créer, d'accoucher d'une forme sublimant sa propre intériorité. Il suffirait d'être guidé avec rigueur dans ce travail de métamorphose. « Je ne prétends pas que les gens qui font ça sont des artistes, être artiste c'est un engagement de toute une vie, c'est une démarche ! Mais c'est de la création artistique bien sûr, tu appelles ça art populaire, ce que tu veux, mais c'est de la création », affirmait une artiste. De façon quelque peu paradoxale, ces plasticiens pensent ainsi participer à l'ex-

pression d'un art populaire en invitant les participants à exprimer et à formaliser leur propre singularité.

Les derniers considèrent enfin « L'art sur la place » comme un espace expérimental avant-gardiste. Quelques galeristes suivent ainsi de très près ce qui se réalise dans ce qu'ils considèrent comme un « laboratoire » duquel pourrait émerger de nouvelles tendances « Moi ce qui m'intéresse, c'est là où ce qu'on appelle art perd son nom... C'est quand cette catégorie tombe que ça devient intéressant. Et je pense que l'histoire de l'art nous le montre, c'est toujours dans ce dépassement, dans cette transgression de la limite de ce qu'est l'art que les choses se font. Donc là, il y a une forme de transgression au niveau de la signature... il y a quelque chose de sensible qui a été touché », disait l'un d'entre eux. Les artistes contemporains ont mis à l'épreuve les exigences de sérieux, de sincérité, de désintéressement, d'intériorité, d'inspiration et d'originalité qui définissaient l'authenticité artistique. Ces renversements et transgressions ont considérablement élargi les frontières de l'art contemporain. L'exigence d'intériorité et d'originalité a déjà été transgressée par des expériences de création impersonnelle, de délégation, de répétition, etc. « Mais toujours l'affirmation par le reproducteur de son identité d'auteur demeure la borne ultime de ce jeu avec la dissolution de l'origine, l'infranchissable frontière au-delà de laquelle il n'y aurait plus d'œuvre parce que man-

querait un auteur auquel

*Cette transgression de l'impératif d'individualité serait donc une sorte d'ultime dépassement à partir duquel l'existence même de l'œuvre devrait être repensée*

l'assigner », écrit Nathalie Heinich<sup>1</sup>. Cette transgression de l'impératif d'individualité serait donc une sorte d'ultime dépassement à partir duquel l'existence même de l'œuvre devrait être repensée.

Certains artistes se revendiquent ainsi « artisans du social ». Ils pensent que l'artiste en tant qu'individu signant une œuvre personnelle est amené à disparaître au profit de la figure de l'artiste « artisan du social » se mettant au service d'une communauté, d'un territoire. Ils créent avec d'autres des formes qu'ils signent collectivement.

Mais pour les « professionnels du jugement esthétique » que nous avons rencontrés, la valeur artistique de ce qui est réalisé semble toujours attachée à une certaine conception de l'artiste-créateur. Ils considèrent en effet que ces créations collectives sont des œuvres dans la mesure où elles sont le fait d'artistes professionnels. Ce qui est évalué est le projet, l'intention artistique du créateur. Même si l'objet final n'a pas de valeur intrinsèque, la qualité artistique est assurée par l'intentionnalité du créateur. Les artistes eux-mêmes revendiquent généralement la propriété de l'idée, du concept. L'importance est donnée à la conception de la forme, du cadre, indépendamment parfois du contenu et de la réalisation finale.

Si certains artistes s'efforcent, pour réintroduire l'art dans la vie, de dépasser l'individualité de la création, l'œuvre

collective semble pour les « professionnels du jugement esthétique » n'avoir de valeur qu'en tant que signe de la réflexion et de l'exigence créative d'un artiste. Cette réaffirmation paradoxale du génie créateur serait-elle nécessaire à la réaffirmation de la frontière, ici renégo-ciée, entre art et non-art ?

La production d'une œuvre est pour une part symbolique en ce qu'elle induit la fabrication de la croyance en sa propre valeur, affirmait Pierre Bourdieu. La question du statut de ces « œuvres collectives » est complexe, car

polémique et incertaine du fait de la diversité et de l'ambiguïté des appréciations des acteurs des mondes de l'art. À un moment de l'histoire de l'art où la diversité des expérimentations semble interdire toute théorie normative, cette politique d'action culturelle aux frontières des mondes de l'art contribue ainsi à brouiller les frontières entre art et non-art. ■

1 - Heinich (N.), « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », Terrain n° 33, septembre 1999, p. 14.

## EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

### L'ARIA Corse

Créée en 1998 par Robin Renucci, l'ARIA est un pôle d'éducation et de formation par la création théâtrale dans la tradition de l'éducation populaire.

Située dans la micro-région du Giussani (Parc régional de Haute-Corse), son installation a permis la redynamisation d'un territoire en voie de désertification. La vocation de l'ARIA est d'allier sa démarche de création théâtrale à celle de forma-

tion des acteurs mais aussi d'un public plus responsable. Dès lors, aux côtés des Rencontres internationales de théâtre en Corse qui se déroulent chaque été et rassemblent un public partenaire nombreux, l'ARIA mène diverses actions culturelles :

- actions en milieu scolaire ;
- stages d'hiver : ateliers d'écriture aboutissant à la création de textes pour le théâtre, le cinéma, la radio-diffusion, la télévision, l'édition ;

- stages de printemps : initiation, perfectionnement aux techniques de l'art dramatique ;
- stages d'été : réalisation d'une vingtaine de spectacles présentés lors des Rencontres internationales de théâtre en Corse. ■

#### Coordonnées

ARIA Corse, Bâtiment Battaglini,  
20259 Olmi Cappella  
aria.olmi@wanadoo.fr  
www.aria-corse.com

### Le projet de l'ARIA Île-de-France



Il s'agit de développer en Île-de-France, un lieu repère du potentiel culturel lié à la transmission théâtrale, dont les maîtres mots seraient la diffusion, la révélation et l'esprit. L'ARIA s'est installée à Pantin dès septembre 2004 dans un lieu qui doit devenir un espace de fabrication, d'expérimentation, de formation et d'échange.

Ce projet est l'occasion d'irriguer et de consolider tout un réseau qui place au cœur du projet artistique le geste de transmission et d'éducation populaire. Il s'agit aussi d'organiser régulièrement des rassemblements autour de projets concrets. L'ARIA Île-de-France souhaite développer divers axes de partenariats et d'actions :

- un pôle de ressources Éducation nationale-Culture ;
- un pôle de ressources de l'éducation populaire, un centre de formation permanente pour comédiens professionnels ;
- la mise en œuvre d'une forme de création originale pour et avec le public ;
- l'accueil de répétitions, aide logistique, présentation de maquettes théâtrales. ■

#### Coordonnées

ARIA Île-de-France, 32 passage Lebreton, 93170 Bagnolet  
Tél. : 08 71 72 29 70 - Aria\_idf@yahoo.fr

## EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

### Le théâtre, ça transforme

**Robin RENUCCI**, comédien, fondateur de l'ARIA – Association des rencontres internationales artistiques – (Corse, Île-de-France)

Je suis parti d'une phrase d'Antoine Vitez: « Le théâtre est en soi le ferment de toutes les transformations », en me demandant si on pouvait la faire mentir ou pas. J'avais aussi en tête une phrase du poète René Char: « À chaque effondrement des preuves, le poète répond par une salve d'avenir. » J'ai essayé de voir si ce constat optimiste convenait: le théâtre, ça transforme et, si on doute, les poètes sont là pour vous remettre dans le chemin.

Je me suis souvenu de mes débuts d'acteur, j'ai commencé à faire l'acteur dans les stages de réalisation de Jeunesse et Sports: ça consiste à être ensemble pendant suffisamment de temps, à répéter, à jouer des spectacles dans ce qu'on appelle, selon les modifications linguistiques de l'époque, un territoire. En tout cas, cela consiste à être dans une zone la plupart du temps éloignée de la diffusion culturelle, à y séjourner, en partageant avec la population la rencontre du théâtre. On parle tous ici du même travail. Parce que j'ai connu ces stages, je suis allé dans une certaine école à Paris, l'école Charles-Dullin, j'ai été imprégné des écrits de Charles Dullin qui parle essentiellement du public, et qui dit que, sans la rencontre avec le public, il n'y a pas de théâtre; c'est une nécessité absolue que le public soit présent dans l'acte théâtral. Après, ça m'a emmené au Conservatoire...

Une fois ce parcours fait, je me suis souvenu de mes origines corses, que je n'avais jamais perdues; elles perduraient dans mon souvenir, car je sentais qu'il y avait bien dans mes villages de montagne la nécessité de la transformation, de la transformation sociale, et de la transformation tout court: l'école était en train de péricliter, il n'y avait plus que cinq élèves, les services publics s'en allaient, etc. Je voulais voir si la phrase de Vitez ferait son œuvre. J'ai créé un stage de réalisation en 1998, la première année où les stages étaient ouverts à tous. J'en ai profité pour faire appel à des participants d'origine diverse, acteurs et techniciens. Les acteurs, des amateurs et des profession-

nels, étaient réellement mélangés dans le travail. Il ne s'agit pas d'un stage de sensibilisation, mais d'un vrai stage de théâtre avec des répétitions où l'on est sur le même plateau, amateurs et professionnels, dans cette altérité réelle qui fait se rendre compte que les professionnels ont beaucoup à échanger avec les amateurs, avec les enseignants en formation initiale, issus des IUFM ou en formation continue, et qu'il y a nécessité qu'ils soient là, sur la scène en train de jouer, en train de transpirer, avec des participants de pays étrangers d'origines les plus variées. L'idée est donc de faire se rencontrer des gens très divers sur un territoire avec, bien sûr, une exigence artistique. Tous ces gens-là font du théâtre pendant une longue durée (trente-quatre jours). Nous sommes nombreux dans les « territoires » aujourd'hui – notons ici l'évolution du langage: à l'époque, on parlait de « développement local ». La présence d'un groupe massif faisant du théâtre avec le public qui vient voir tout cela, ce sont des hôtels qui font plus de chambrées, des boulangers qui font plus de pain, des restaurants qui servent plus de plats... c'est quantifiable. L'utilité de tout cela est perçue par les collectivités locales, territoriales. Cette aventure, qui perdure depuis huit ans, s'appelle les Rencontres internationales de théâtre en Corse.

Quand on parle de ses bébés, on les trouve toujours beaux, en même temps lorsque vous me poserez des questions, je verrais bien qu'il y a des points qui ne sont pas utopiques – le mot a été prononcé par Claire Rengade – ce sont ces utopies-là qui provoquent la décision d'agir; et ce pays de l'impossible à atteindre, on l'atteint toujours un peu. En tout cas, l'école s'est maintenue; de cinq, elle est passée à dix-sept élèves aujourd'hui. Les gens se sont mis à faire des enfants et à habiter là, tout simplement; l'association a développé des emplois – cinq à l'année –, et le moment phare reste celui des Rencontres d'été. ■

# L'identité du politique quand il finance l'action culturelle

**Christian MARTIN**, conseiller référendaire à la Cour des comptes, conseiller régional Provence-Alpes-Côte d'Azur (PACA)

Je suis conseiller régional dans la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, et j'ai été responsable de la Culture en tant qu'élu lors du précédent mandat de 1998 jusqu'en mars dernier. J'avais en charge ce secteur dans une région où nous avons doublé le budget en matière culturelle, ce qui ne veut pas absolument pas dire qu'il n'y a pas encore d'énormes manques et de graves lacunes, mais il existait un véritable volontarisme dans ce domaine. Par ailleurs, j'ai été maire de Draguignan, ville de 40 000 habitants maintenant, dans le département du Var. Je parlerai donc d'une manière très pragmatique, celle d'un élu territorial, soit communal, soit régional, néanmoins il faut pour agir s'inspirer d'une vision universelle, nationale et globale des choses.

Quant au politique, questionnement qui figure dans ce jeu de rôles qui est le nôtre aujourd'hui, on peut constater que son identité, son image sont extrêmement brouillées. Je ferai quelques remarques : d'abord, je récusé l'expression « le » politique, j'en ai personnellement horreur, car c'est comme si on considérait que les élus sont des êtres d'une nature un peu particulière : ils sont politiques – ce qui sous-entend que les autres ne le seraient pas. C'est en soi une approche assez périlleuse. Nous sommes tous des êtres politiques, certains consacrent plus de temps à la politique, en bien ou en mal, avec plus ou moins de succès ou de réussite, et, dans le champ culturel en particulier, on ne peut pas envisager cette catégorie un peu cloisonnée par rapport au reste de la société.

## Un accroissement de l'accès à la culture...

On ne peut pas estimer, de notre point de vue, qu'il y aurait échec de l'effort de démocratisation de l'accès à la culture aujourd'hui. Même s'il existe des statistiques peu réjouissantes, on constate quand même un accroissement de la

fréquentation des lieux culturels, institutionnels, le développement de pratiques culturelles en bien d'autres lieux, et le fait que même les catégories les moins favorisées fréquentent un petit plus les théâtres. En tout cas, là où les efforts ont été entrepris de manière cohérente et volontaire, il y a des résultats, j'allais dire presque immédiats. Dans la ville dont j'ai été maire, au départ il y avait un théâtre de 800 places, un beau théâtre où il ne se passait quasiment rien sinon des tournées de théâtre de boulevard. Dès qu'on a mis en place une politique culturelle plus éclectique, avec un petit travail assez banal sur les publics – mais encore faut-il s'organiser pour le faire –, des publics sont venus, des publics qui précédemment ne protestaient même pas contre l'absence d'offre culturelle. Ce qui veut dire qu'il y a encore beaucoup de territoires dans ce pays où il y a un manque flagrant d'offres dans des théâtres ou en d'autres lieux, mais qui ne s'exprime pas en termes de revendication.

## ... qui s'essouffle

Je pense qu'il ne faut pas constater l'échec de cette démocratisation culturelle avec les moyens importants qui ont été mis en place, mais plutôt dire qu'il faut maintenant changer le système culturel qui est en grande partie à bout de souffle et qui ne correspond plus à l'évolution de notre époque. Il y a une concurrence très forte des médias, qu'on ressent bien quand est élu dans les rapports qu'on a avec les citoyens. Vous connaissez ces chiffres : les Français passent 3 heures 28 en moyenne devant leur téléviseur, les enfants passent plus de temps devant l'écran de télévision ou leur console de jeux qu'à l'école. Il est certain qu'avec cette nouvelle donne, avoir simplement réussi à maintenir des publics dans des lieux culturels labellisés ainsi, c'est déjà un succès, il faut aller plus loin et ne pas se flageller en permanence à ce propos.

## Des domaines d'intervention multiples

Tout d'abord, les élus ou les politiques, pour reprendre le terme, n'ont pas un comportement univoque par rapport aux actions culturelles, parce qu'il y a un pouvoir d'intervention des politiques dans le champ culturel, qui est multiforme, et toutes sortes de positionnements des élus par rapport à la culture – la seule possibilité n'est pas de financer ou non l'action culturelle.

Dans toute une série de domaines – bibliothèques, musées –, les collectivités locales elles-mêmes exercent directement leur responsabilité, et c'est plus le cas pour les communes ou les départements que pour les conseils régionaux. On peut dire que les élus sont eux-mêmes acteurs culturels, non pas parce qu'ils créent quoi que ce soit d'artistique, mais ils sont eux-mêmes responsables, ils sont les maîtres d'ouvrage en quelque sorte ; ce sont des agents publics qui agissent et qui permettent de réussir ou non une action de démocratisation de la culture.

Dans d'autres situations, bien plus nombreuses, les élus sont partenaires des acteurs culturels avec une certaine dissociation entre les deux, et là le paysage est très composite. Dans une région comme celle-ci par exemple, il existe d'innombrables associations, des compagnies, des lieux de pratiques amateurs, des lieux de création dans toutes les disciplines. Le rôle du politique, les rôles possibles, les postures qu'il peut adopter ne sont pas simplement de financer, un peu comme on déléguerait des missions de service public dans d'autres domaines, en disant : « Voilà, on passe un engagement, un contrat, j'apporte les sous, et vous, vous prenez vos engagements, vous réalisez des missions. » Ça peut être ça, mais ça peut être tout à fait autre chose.

Il y a évidemment la question des espaces eux-mêmes, des lieux d'exercice des pratiques culturelles, où quand même, subventions ou pas, les élus, et notam-

ment les maires, ont des pouvoirs plus ou moins importants et de grandes responsabilités, s'ils le veulent. La demande de locaux est aujourd'hui très importante, dans tous les champs culturels, en partant du théâtre en tant que tel, dont la commune est en général propriétaire et que les élus peuvent ou non faire évoluer, en passant par les simples salles municipales ou les nouveaux territoires de l'art pour lesquels des projets complexes en termes d'urbanisme doivent être menés. Cela demande une vraie volonté de la part des maires, par exemple, alors qu'ils ont de multiples autres préoccupations et de fortes demandes sociales, ne serait-ce même que pour les arts de la rue où, également, une intervention des élus est nécessaire pour que les conditions favorables soient réunies.

## Connaître les publics

Je pense qu'il y a aussi la nécessité d'avoir une connaissance approfondie des pratiques culturelles sur un territoire, des pratiques et des structures. Des maires peuvent avoir cette connaissance sur leur commune parce que la relation est plus intime, bien souvent, mais à l'échelle d'une région, il est fort rare qu'on ait vraiment recensé ces données de base indispensables à la formulation d'une politique culturelle adéquate. Dans la région PACA, on a la chance d'avoir un organisme, l'Arcade, qui aide le conseil régional. Avant d'envisager de pouvoir s'engager dans une action culturelle nouvelle ou de l'élargir, on peut lui demander des études très pointues. Par exemple, nous avons fait réaliser une étude sur les pratiques amateurs : on s'est rendu compte que c'était très compliqué, ne serait-ce que de cerner l'identité des pratiquants dans ce domaine. Cela demande une grande prudence de la part des élus ; la tentation est de considérer qu'il y a au départ, dans la palette des pratiques culturelles possibles, un chaînon qui peut être un bon intermédiaire entre un public qu'on voudrait élargir, qui va vers les théâtres, les lieux de création, et un public qui doit être forcément intéressé puisque lui-même a une pratique de l'expression théâtrale, par exemple, et qu'il n'est pas imaginable qu'il ne fréquente pas davantage les théâtres.

## Coordonner les partenaires

Dans le cas où l'on est partenaire financier, on a aussi cette responsabilité de mettre en synergie des acteurs culturels sur un territoire et de tenter de les coordonner. On parle de plus en plus aujourd'hui au sens élargi de « pays » ou d'intercommunalité ; c'est le rôle du maire, qui en est le président, de faciliter la vie des acteurs culturels de manière à ce qu'ils puissent être identifiés dans chacun des territoires qui composent l'ensemble, dans chacune des communes

*Le terme de « politique culturelle » au singulier est un concept creux.*

par exemple. Il est évident que l' élu qui en a la volonté a un rôle très important à jouer. Vous savez qu'on passe des contrats de territoire avec des collectivités comme les régions ou l'État dans lesquels on peut avoir un volet culturel, et c'est là qu'il y a une complexité de la relation entre l' élu et les acteurs culturels. Évidemment, on peut avoir la tentation inverse, celle d'élus de grandes collectivités qui ont envie de sous-traiter à certains grands acteurs culturels – et la loi Sapin a été, à un moment, une menace, on s'en souvient, avec une interprétation très littérale du texte pour les grosses structures culturelles. On peut avoir la tentation de confier à ces structures, y compris aux organismes de l'éducation populaire, des politiques entières. Mais on peut estimer, et c'est mon cas, que c'est une déresponsabilisation de l' élu et que, s'il y a des compétences à ménager, on doit constamment garder, je ne dis pas la maîtrise, mais une capacité d'intervenir, d'être dans le travail culturel et socioculturel. Il s'agit de rester partie prenante dans les projets culturels et d'artistes en particulier.

Pour d'autres, au contraire, il y a la certitude qu'on a tout intérêt à se faire confiance, à se parler, à se comprendre, à échanger et, si possible, au moins en partie, à avoir la même représentation du projet de développement culturel et même territorial, pour que tout cela puisse bien fonctionner. Il y a une relation d'interdépendance entre l' élu et l'acteur culturel ou socioculturel. Interdépendance qui est, bien sûr, un peu contradictoire avec l'indépendance à laquelle aspire l'artiste, et c'est là tout

le sel de ce rapport. Il y a constamment un équilibre un peu conflictuel, mais qui est créateur si l'on veut avancer vers une démocratisation de l'accès à la culture.

## La multiplicité des politiques culturelles

Ma deuxième remarque porte sur la multiplicité des politiques culturelles sur un territoire. Le terme de « politique culturelle » au singulier est un concept creux. On y met beaucoup de choses, qui sont relativement différentes aujourd'hui.

On a, au contraire, des actions culturelles de nature différente sur un territoire, ce qui renvoie évidemment à toutes sortes de positionnements des politiques, des élus. Ce n'est pas seulement la distinction entre l'action culturelle, au sens habituel, et l'éducation populaire dans le domaine culturel – celle-là on la retrouve, il y a une imbrication constante des acteurs qui peuvent intervenir dans un champ ou dans un autre –, mais les politiques auraient intérêt à clarifier plus les objectifs des politiques culturelles et à ne pas considérer que chaque collectivité doit viser n'importe quel objectif. Ça peut paraître un peu dirigiste comme approche, mais de façon concertée on y aurait intérêt.

Aujourd'hui, les motivations des élus sont extrêmement difficiles à apprécier. Une première motivation, qu'on rencontre finalement de manière implicite, mais pas si souvent que ça, anime les élus qui ont envie d'avoir une action culturelle extrêmement forte, et elle se fonde selon un point de vue général, un peu universel : « Il faut aider la culture pour ce qu'elle est, parce qu'en aidant la création culturelle sur un territoire, la diffusion de spectacles de grande qualité, en travaillant avec un vrai maillage territorial, en développant les enseignements dans les écoles spécialisées et la formation professionnelle le cas échéant – c'est le cas pour une région qui finance de grands organismes –, forcément on va travailler pour la démocratisation : plus de créations, donc plus d'expressions singulières de la part d'artistes, donc de nouveaux publics. » Ça dépend des niveaux de territoire : pour une région, c'est en



effet le discours explicite que nous avons développé, la motivation réelle est bien celle-là.

Mais aux autres niveaux, et en partie aussi au niveau d'une région, il y a bien d'autres finalités assignées aux politiques culturelles : l'apprentissage de la citoyenneté, l'insertion sociale des jeunes – et des autres aussi car c'est parfois nécessaire –, l'animation, au sens d'animation de la cité, l'organisation d'événements qui peuvent aider le commerce, le tourisme – on se rappelle les réactions de l'été dernier, lorsque le conflit des intermittents a éclaté et que la mairie d'Avignon a dit clairement quel était l'intérêt de la culture pour elle. Avec la politique de la ville, il est indispensable d'amener une offre culturelle auprès de populations qui sont a priori plutôt enclavées dans leur quartier en difficulté – encore que ce n'est souvent pas comme ça que ça se passe. Mais, pour autant, il faut aussi considérer que quand on le fait, on poursuit d'autres buts que ceux normalement assignés à la politique de la culture en général. En termes de moyens, les moyens ne viennent pas du budget du ministère de la Culture, mais du budget du ministère chargé de la Politique de la ville.

Et puis il y a tous les élus qui mènent une politique volontariste pour simplement valoriser un territoire, tous le font, y compris ceux qui travaillent beaucoup pour la création, en espérant un retour d'investissement sur l'image du territoire, et puis aussi sur celle de l' élu.

Tout cela s'imbrique, il y a une espèce de gradation assez complexe ; parfois, la culture est totalement instrumentalisée, et il faut en prendre conscience. Cela peut expliquer qu'on n'a pas tota-

lement réussi par rapport à la démocratisation de l'accès à la culture. On ne peut pas penser que la culture doit être un remède pour traiter la fracture sociale ou, si on le fait, il faut en être bien conscient, conscient des moyens qu'on y consacre, conscient que ce sont d'autres compétences qu'il faut utiliser, avoir une évaluation des résultats, etc.

## Global ou local ?

Il y a donc deux approches : l'une par le haut, par le global, l'universel – démocratiser, donc la création, l'enseignement artistique, ce qui est plutôt le domaine des régions, avec les départements, les grandes villes –, et puis l'autre, par le bas, par le territoire, par le local. Tout maire, me semble-t-il, d'une ville, grande ou moyenne, doit se poser la question : comment vais-je être le plus efficace dans la répartition des moyens dont je dispose et qui ne sont pas extensibles ? Faut-il essayer de favoriser l'accueil d'artistes en résidence, créer de nouveaux territoires et donc faire en sorte qu'on puisse avoir une grande diversité dans les publics et dans les expressions artistiques ? Faut-il essayer de créer d'abord un plus grand appétit pour la culture, y compris en tentant d'élargir l'offre au maximum au départ, par une politique d'animation très ouverte, la pratique de loisirs, d'éveil dans les écoles, les associations dans les quartiers, etc. ?

Pour certains élus, c'est l'opposition classique entre culture élitaires, culture cultivée, et culture populaire. Quand la question est ainsi posée, on devine quelle va être la réponse, fatalement, mais on a aussi beaucoup d'élus qui, de bonne foi, se posent cette question-là

en termes d'offre culturelle, de demandes, de besoins qu'il faut créer dans la population. On pourrait donner quelques exemples dans des villes qui n'ont pas jusqu'alors, du fait de leur histoire, de pratiques culturelles très intériorisées.

Ainsi, dans notre région, à Mouans-Sartoux, près de Grasse, malgré la petitesse de la ville – Mouans-Sartoux, c'est 10 000 habitants, pas mal de moyens quand même, parce qu'il y a beaucoup d'activités économiques autour –, le maire, André Aschieri, s'est efforcé d'avoir un développement culturel extrêmement éclectique et d'agir sur les différents champs : il y a un centre d'Art contemporain remarquable, une médiathèque avec des salles de cinéma, un travail qui se fait dans les quartiers, et beaucoup d'associations plus traditionnelles sont encouragées, mais toujours sur des projets définis en liaison avec l' élu.

Autre exemple, celui du Centre national de Châteaувallon qui a été quasiment fermé à l'époque où la maire Front national était à la tête de la ville de Toulon. Châteaувallon est à cheval sur Toulon et la Seine-sur-Mer, qui était autrefois une ville de chantiers navals et qui a connu une grosse crise industrielle, avec des quartiers, le quartier Berthe par exemple, en grande difficulté. Le conseil général du Var a eu la volonté louable d'ailleurs, très républicaine, que Châteaувallon retrouve toute son existence. On a très rapidement eu un débat à l'intérieur du conseil d'administration pour savoir quels objectifs on se donnait vraiment, et comment on allait apprécier le succès de la politique menée à grands renforts de budgets de l'État – à l'époque, Catherine Trautmann a vraiment permis que Châteaувallon recommence à travailler –, du département et de la région à égalité. Devait-on privilégier la politique de la ville – Christian Tamet, le directeur, a une action très dynamique et réussie dans les quartiers –, la création chorégraphique, ou le public de Toulon qui n'a pas de véritable scène théâtrale ? On voit bien qu'il y a multiplicité de politiques possibles et donc des intentions, des motivations implicites qui sont également très variées.

Une autre posture est envisageable : le saupoudrage. Comme on ne sait pas dire vraiment ce qu'on veut, on est sollicité par d'innombrables associations et acteurs culturels, et en fonction de l'intensité de la pression exercée, des élus qui sont aux côtés des associations, on va distribuer un peu comme ça, au fil de l'eau. À un moment donné, ça bloque, les budgets ne sont pas extensibles. Puis il y a ces approches clientélistes, qu'il ne faut pas perdre de vue, et qui sont extrêmement pernicieuses.

Pour avancer, pour que le projet culturel réussisse, un élu, un maire en particulier, doit soutenir l'ensemble de ces actions culturelles dans les différents champs, et c'est là où c'est très compliqué : pour qu'une action culturelle réussisse, qu'une catégorie d'actions culturelles réussisse, il faut également avoir des ambitions et des moyens pour les autres actions. Autrement dit, vouloir avoir par exemple un théâtre de création et de diffusion qui soit un vrai pôle sur un territoire d'agglomérations de 100 000 habitants, c'est voué à l'échec, même s'il y a un grand professionnel, un travail vers les publics, si on ne fait pas attention également à donner des objectifs

précis, des moyens et un projet au service jeunesse de la ville, au service chargé de la politique de la ville en termes d'insertion, de façon à ne pas laisser des acteurs culturels du théâtre faire tout le travail de passerelle vers ces publics en principe délaissés, en élargissant la gamme des interventions des acteurs municipaux associatifs dans les secteurs précis dont je viens de parler. On aura par exemple des demandes et des frustrations très fortes de la part des clubs amateurs de danse, s'ils voient qu'il y a des artistes en résidence dans le théâtre, alors qu'on ne leur propose aucun projet mobilisateur. Très rapidement on a des tensions, et on risque d'avoir une déconnexion de la politique menée par rapport au public.

Mener une politique culturelle digne de ce nom, c'est un vrai engagement pour un élu parce que l'action ne doit pas être sectorielle, mais absolument globale, ce qui veut dire que c'est très exigeant en termes de moyens, de compé-

tences et aussi de prise de risques par rapport à la population parce que les politiques culturelles fédèrent l'ensemble des politiques sectorielles d'un territoire, y compris dans les domaines économiques, de cohésion d'un tissu urbain, etc.

## **La nécessité d'un projet global**

Différentes postures sont donc possibles, mais ce qu'il faut exiger d'un élu, c'est que les actions qu'il mène le soient en référence à un projet global, un vrai référentiel. Comment se représente-t-on un projet culturel ? Il doit être universel, et ensuite on décline l'action locale – je ne crois pas au local qui permettrait à lui seul de trouver des solutions générales. Les idéologies, les partis politiques jouent sur la conception des politiques culturelles. Hier encore, à Avignon, avaient lieu les rencontres du Syndéac, posant deux grandes catégories de

## *(...) les politiques culturelles fédèrent l'ensemble des politiques sectorielles d'un territoire, y compris dans les domaines économiques, de cohésion d'un tissu urbain, etc.*

questions : au niveau national, la question de la place de l'artiste dans la société, donc des droits sociaux, du régime de chômage, de l'intermittence – c'est la loi qui doit intervenir, en tout cas l'accord avec les partenaires sociaux ; au niveau des collectivités territoriales, la question des droits politiques au sens où il faut aujourd'hui créer un espace démocratique dans la relation entre élus et artistes.

Nous avons des relations avec des acteurs culturels, directeurs de lieux, présidents d'association, artistes, avec des médiateurs de toutes sortes, toujours orientées sur des projets particuliers, des relations un peu intéressées et parfois même de type « guichet », mais il y a beaucoup de contacts, et quand on dit que les élus ne rencontrent pas les acteurs culturels, c'est faux. En revanche, il n'y a jamais de discussion globale. On devrait travailler à définir une sorte de charte, un cadre qui préserve les conditions d'indépendance de cha-

cun. Il ne s'agit pas de faire de la cogestion, ce n'est pas la FNSEA à l'agriculture, mais d'avoir un véritable échange sur ce que sont les problèmes, les crises, les souffrances qu'on rencontre aujourd'hui, les solutions qu'on peut proposer et de travailler ensuite à avoir une vraie vision critique des choses, et que les élus l'entendent et soient capables d'une vraie confrontation directe avec les acteurs du terrain, dans tous les domaines.

Le deuxième grand volet sur lequel on doit avoir une représentation globale et connaître la position de l'élu, c'est celle de la démocratisation de l'accès à la culture. Comment la conçoit-on ? Il me semble qu'il y a deux moteurs, deux réacteurs.

Le premier est celui de la diffusion : notre région a beaucoup fait, par exemple, pour l'aide à la création dans tous les champs ; par rapport à une DRAC qui a vu ses moyens fondre comme neige au soleil, au niveau déconcentré, la région PACA a essayé non pas de se substituer, mais d'écouter les demandes et de répondre aux besoins sur des projets.

Le deuxième moteur c'est celui de l'éducation artistique, c'est l'éducation au sens de l'enseignement culturel et artistique, à l'école et à l'extérieur. Il y a ici un retard considérable, et si la démocratisation a échoué, c'est surtout à cause de ce retard. On voit bien la lutte, le bras de fer avec les médias : si les gamins passent plus de temps devant leur téléviseur qu'à l'école et si, à l'école, il n'y a pas d'éducation artistique digne de ce nom, la partie est perdue d'avance. Ce sont toujours les combats qu'on ne mène pas qu'on est sûr de perdre... Il y a d'énormes lacunes : dans le primaire, il y a un enseignement, mais les maîtres sont peu formés à l'éveil des jeunes, peu d'heures et peu de moyens sont consacrés à cela dans les IUFM ; au collège, il n'y a que deux disciplines enseignées, et les enseignants sont mal à l'aise pour le faire ; au lycée, c'est optionnel, peu de jeunes passent leur bac avec des options théâtre, par exemple. Donc, il y a énormément à faire, mais on ne peut demander aux élus locaux de prendre le relais, ce serait

malhonnête parce qu'ils n'en ont pas les moyens, et qu'ils doivent consacrer leurs moyens aux enseignements spécialisés. On peut travailler sur une synergie des partenaires locaux – les lieux, les associations, les écoles municipales, nationales, voire les conservatoires régionaux qui dispensent des enseignements –, en évitant la confusion qu'il y a bien souvent aujourd'hui entre la sensibilisation, l'ouverture générale à la culture par des pratiques, par un apprentissage, et les pratiques pré-professionnelles. Si l'on met tout du côté des collectivités locales, on risque d'avoir la plus grande confusion aussi.

### Redéfinir le rôle de l'État

Par rapport à cette représentation globale souhaitable du projet culturel, les deux grands champs de la politique ne disent pas la même chose. L'identité de l'écu se définit dans ses actes, sur une certaine durée, par rapport à une représentation politique globale où droite et gauche sont distinctes. On a besoin de redéfinir quelles sont les responsabilités

de l'État d'un côté, et celles des collectivités locales de l'autre.

L'État n'a plus désormais les moyens de mener la politique culturelle centralisée, colbertiste d'autrefois, et ne peut donc avoir les mêmes prétentions, les mêmes ambitions, mais il reste indispensable dans beaucoup de secteurs pour épauler et même orienter l'action des élus locaux. On doit avoir un État capable d'observer et d'analyser les pratiques culturelles – il est regrettable qu'au ministère de la Culture on ne soit pas capable de dire ce que font les différentes régions dans le domaine culturel. Décentraliser la culture, c'est très bien, mais si on n'est pas capable d'analyser les écarts qui vont se creuser entre les régions, c'est extrêmement grave. On a un territoire national, on n'est pas encore une république fédérale, donc le rôle de l'État est de maintenir un équilibre et même un principe d'égalité dans l'accès à la culture ou les droits des artistes, et de bien connaître ce que font les différentes régions, les pratiques bonnes ou moins bonnes, les retards pris ici ou là. Comme l'État connaît indirectement,

ponctuellement et uniquement les actions qu'il subventionne, et comme il en subventionne de moins en moins, il perd de son rôle.

On doit insister pour que l'État garde un rôle plein et entier sur l'éducation, l'enseignement culturel et artistique dans le périmètre de l'école ou du lycée. Le plan Lang-Tasca était une excellente chose, mais il a consisté – nous l'avons vu au conseil régional – à faire appel de plus en plus aux régions pour financer l'intervention d'acteurs culturels en milieu scolaire. Quand ça marche, c'est formidable, mais c'est impossible de le faire partout parce les régions n'en ont pas les moyens et, dans beaucoup d'entre elles, cela ne sera pas fait du tout. Décentraliser la culture, oui, mais l'État, doit se doter des moyens pour avoir un enseignement culturel en milieu scolaire et le rendre obligatoire.

En bref, il n'y a pas une identité du politique dans le champ culturel, mais toute une gamme, et le citoyen doit exercer son esprit critique pour apprécier l'action politique. ■

## EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

### Compagnie du théâtre Hamma Méliani (Ivry-sur-Seine)

Depuis 1980, la Compagnie du théâtre Hamma Méliani a mis en place une école d'art dramatique. Tout en menant une action de formation et d'initiation aux pratiques artistiques, cette école se veut un relais d'innovation culturelle. Il s'agit d'un cadre qui stimule la recherche sur la signification actuelle de la création artistique et sur sa nouvelle fonction.

La méthode d'éducation de l'école fait office d'outil fondamental, car elle fait le lien entre l'enseignement (enseignement de base, approfondissement des techniques d'expression et pratique de la créativité), en



Lecture du texte de Hamma Méliani, Larlett, La Chartreuse, 17 juillet 2004

le renouvelant, et la formation, en l'intégrant à une dynamique de recherche et de création. Dès lors, l'enseignement dispensé ne se limite pas seulement à un savoir technique, il se fonde sur la créativité et

l'invention que chaque élève assume librement. Le but est ainsi de favoriser l'interdépendance des différentes disciplines, de les élargir et d'enrichir le champ d'expérimentation et de création individuelle.

En fin de formation, un spectacle créé (à partir de toutes les formes théâtrales) est joué devant un public. ■

#### Coordonnées

Association Compagnie du théâtre  
Hamma Méliani  
128, bd de Stalingrad  
94200 Ivry-sur-Seine  
cthm94@hotmail.com

# Les territoires à l'épreuve de la culture !

Jean-Claude RICHEZ, responsable de l'unité de la recherche, des études et de la formation de l'INJEP

De plus en plus la culture relève aujourd'hui des politiques locales. C'est une mutation majeure. La part des collectivités territoriales dans les dépenses culturelles de la nation occupe une place chaque année plus grande. Les récentes lois de décentralisation vont encore accentuer et accélérer ce phénomène que l'initiative des communes, des départements comme des régions a largement précédé. C'est le fait tant du désengagement progressif de l'État que de la prise de conscience par les collectivités des enjeux stratégiques que représentent aujourd'hui les politiques culturelles qu'il s'agisse de cohésion sociale ou de développement, ceci dans le meilleur des cas. Trop souvent, comme l'écrit Philippe Urfalino<sup>2</sup>, « l'exigence devenue légitime d'un soutien municipal à la culture a fait de la politique culturelle un objet possible de la gestion de l'image de l'équipe municipale et de son maire ! ». La tentation est grande de réduire l'intervention des collectivités au mécénat et au clientélisme.



Aujourd'hui le local s'empare massivement de la culture qui se trouve de plus en plus « mise à l'épreuve » des politiques territoriales. Tout ceci ne va pas sans tensions. La presse tient au fil des jours la chronique des conflits que cette situation nouvelle génère et exacerbe. Citons pour mémoire et pour exemple le conflit entre le nouveau président du conseil régional de Languedoc-Roussillon et le centre régional des lettres.

Ce mouvement de territorialisation des politiques culturelles participe incontestablement du grand mouvement de démocratisation de la culture dont la décentralisation théâtrale, avec les Vilar, Dasté, Gignoux, a été longtemps la figure emblématique. L'éducation populaire y a largement contribué, on l'oublie trop souvent. Il est aujourd'hui convenu d'en souligner les limites. Emmanuel Ethis, au cours de ces journées, est cependant venu nous rappeler avec force l'ampleur des bouleversements introduits par une manifestation comme celle d'Avignon. Les « leçons » d'Avignon peuvent sans aucun doute être élargies à l'ensemble du pays. La décentralisation culturelle a profondément modifié la géographie culturelle de

notre pays. De façon paradoxale, elle a aussi largement contribué à chambarder les provincialismes et à revivifier les cultures locales.

Cette territorialisation des politiques culturelles n'est cependant pas sans risque. La culture, comme le rappelle ici Jean-Pierre Jambes, est culture du lien plus que du lieu. Le grand poète antillais Édouard Glissant<sup>3</sup> parle de « poétique de la relation ». « La relation relie (relaie), relate » écrit-il, opposant une identité à la racine unique, fixe, mortifère et une « identité relation » ramifiée, diversifiée, transformée par la confrontation, le croisement et l'échange comme le précise Nicole Lapiere<sup>4</sup>; circulation, échange, confrontation qui sont les conditions mêmes de la culture et de la création artistique.

Il n'y a rien de pire qu'une culture assignée à un territoire. Du territoire, on glisse vite au terroir et à l'exaltation du sang et du sol – « Blut und Boden » de sinistre mémoire. Toute clôture met la culture même en danger. Celle-ci est d'abord mouvement : entre disciplines artistiques, entre groupes sociaux, entre territoires. Le déplacement est constitutif des significations culturelles. L'idée qu'il y aurait des cultures étanches avant de se mêler est une illusion. Comme aime à le souligner l'anthropologue américain James Clifford<sup>5</sup> jouant sur la proximité entre « route » et « roots » (racines en anglais) : Les « routes » ont toujours précédé les « roots [racines] ».

Les politiques culturelles locales doivent autant s'attacher à valoriser les ressources propres à leurs territoires, leur patrimoine comme leur potentiel de création, s'ouvrir à d'autres expériences, à d'autres cultures. La culture ne prend tout son sens que si elle ouvre de nouveaux horizons et donc si elle déterritorialise. Au-delà de la question de la culture à l'épreuve des territoires, il y a urgence à ouvrir la réflexion autour de la question de « la mise à l'épreuve des territoires par la culture ». C'est la leçon que nous pouvons tirer de ces deux journées de débat à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. ■

2 - URFALINO (Philippe), *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, 2004.

3 - GLISSANT (Édouard), *Poétique de la relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990.

4 - LAPIERRE (Nicole), *Pensons ailleurs*, Paris, Stock, 2004.

5 - CLIFFORD (James), *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge, 1997.

## L'Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire

L'INJEP, établissement public du ministère de la Jeunesse et des Sports et de la Vie associative, a pour vocation de développer les échanges, confronter les expériences, améliorer les connaissances sur les questions concernant la jeunesse et l'éducation populaire.

Pour se donner les moyens de la réflexion et de l'étude, il propose des formations, des publications, des séminaires. Il met en œuvre des échanges européens et aide au développement de la coopération internationale. Il soutient l'initiative des jeunes et favorise leur engagement. Il développe une « pépinière » de sites Internet dans le domaine du droit, de l'éducation populaire et de la jeunesse. Il apporte son soutien à des associations par des partenariats, un accueil et un hébergement adaptés.

L'Institut s'adresse à tous ceux concernés par les questions de jeunesse : responsables et élus locaux, cadres associatifs, fonctionnaires de l'État, professionnels de l'animation, de l'éducation et des politiques de prévention en direction des jeunes, chercheurs, étudiants...

### Panorama art et jeunesse

(novembre 2004 - mai 2005, Centre Pompidou, Paris)

*Quel bilan tirer de la rencontre des jeunes avec l'art et la création ?*

Un mercredi par mois, les rencontres « Panorama art et jeunesse » donnent la parole à deux personnalités, leur permettant d'interagir avec l'ensemble des participants. Ce cycle de rencontres organisé par le Centre Pompidou, en collaboration avec le Parc de la Villette, l'INJEP et le journal « Aden » est destiné aux enseignants, animateurs, éducateurs, bibliothécaires, personnels des services éducatifs.

Les rencontres s'articulent autour de mises en question des lieux communs et des idées reçues; elles interrogent le rapport des jeunes à l'art, à la création, à la culture de notre temps.

À l'issue de ce cycle, un forum international sur l'enfance et l'art est prévu à la fin 2005.

#### Programme

**(sous réserve de modifications)**

**Les mercredis de 14 h 30 à**

**16 h 30**

- 19 janvier: **L'art passe par l'expérimentation**

Avec Alain Goulesque, directeur de l'École d'art de Blois et Catherine Contour, chorégraphe.

- 16 février: **L'art de s'en sortir**

Avec Gérard Garouste, artiste, créateur de la Source et Robin Renucci, comédien, qui mène des actions avec l'ARIA (Association des rencontres internationales artistiques) pour un nouveau projet théâtral à Pantin.

- 23 mars: **Tatouage pour la vie; piercing pour la mode**

Avec Christiane Falgayrettes Leveau, directrice du musée Dapper, commissaire de l'exposition « Signes du corps »; David Le Breton, professeur de sociologie; Alain Soldeville, photographe.

- 20 avril: **Sage comme une image**

Avec Marie-José Mondzain, philosophe et écrivain (sous réserve).

- 18 mai: **Les cultures urbaines**

Avec Didier Lapeyronnie, sociologue et Christiane Véricel de la Compagnie image aiguë.

#### Informations pratiques

Entrée libre dans la limite des places disponibles, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou - Niveau -1 - Petite salle.



Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire

11, rue Paul-Leplat - 78160 Marly-le-Roi

[www.injep.fr](http://www.injep.fr)

Pôle culture – [culture@injep.fr](mailto:culture@injep.fr)

