

ARTISTES, TERRITOIRES, HABITANTS : DES PROJETS CULTURELS EN PARTAGE

COMPTE RENDU DE LA RENCONTRE PROFESSIONNELLE ORGANISÉE LES
24 ET 25 JUIN 2011 À ASPET (HAUTE-GARONNE)

Rencontre organisée par l'Office National de Diffusion Artistique (Onda) et les Tombées de la Nuit (Rennes), Derrière Le Hublot (Capdenac), le Grand T (Nantes), le Channel (Calais), Excentrique (Région Centre) et Pronomade(s) en Haute-Garonne, avec le soutien d'HorsLesMurs.

SOMMAIRE

PRÉSENTATION DE LA RENCONTRE	2
INTRODUCTION ET PRÉSENTATION DU CHANTIER DE RÉFLEXION	3
UN TERRITOIRE À VISITER	6
Caroline Obin, l'Apprentie compagnie	6
REPENSER L'INVESTISSEMENT PUBLIC POUR LA CULTURE : POUR QUELLES « BONNES » RAISONS, POUR QUELLES VALEURS ?	12
Jean-Michel Lucas	12
PAROLES D'HABITANTS	24
Christophe Piret, Théâtre de chambre-232U	24
IN VIVO. LES FIGURES DU SPECTATEUR DES ARTS DE LA RUE	26
Anne Gonon	26
LA TRILOGIE GASTRONOME	28
Marc Pichelin, compagnie Ouïe dire	28
PARTICIPATION, RESPONSABILITÉ, ÉTHIQUE : COMMENT LES POLITIQUES CULTURELLES PEUVENT-ELLES INTÉGRER CES NOUVELLES EXIGENCES CITOYENNES ?	31
Laure Ortiz	31

Compte rendu réalisé par Pauline Lombard et Anne Gonon.

PRÉSENTATION DE LA RENCONTRE

Texte rédigé par ses co-organiseurs, communiqué en amont de la rencontre

Les transformations du champ artistique et culturel ont entraîné une remise en cause des modèles qui fondent les politiques publiques de la culture depuis les années 60. Parallèlement, la montée en puissance des collectivités locales dans la conception de ces politiques (en termes d'expertise et de moyens financiers) a placé la question des territoires et des populations au cœur de leurs enjeux. Ces évolutions font écho aux mutations qui affectent plus largement la place du citoyen, de l'utilisateur et du consommateur dans nos sociétés contemporaines. Dans ce contexte, un discours sur l'échec de la démocratisation culturelle, nourri d'une lecture de résultats chiffrés jugés peu probants, s'est invité dans le débat. Ce discours vient alimenter une défiance à l'égard de l'intervention culturelle publique. Certes, constater encore aujourd'hui l'absence d'une large part de la population dans les rangs du public du spectacle vivant n'est pas satisfaisant. Pour autant, le discours d'échec ne nous satisfait pas non plus.

Sans récuser en bloc le travail de plusieurs générations de militants de la démocratisation culturelle, il nous semble possible d'articuler différemment aujourd'hui les relations entre artistes, territoires et population, piliers fondateurs d'un projet culturel. De même, il est possible de bousculer le traditionnel triptyque production / diffusion / médiation en pensant ces trois entités de manière concomitante, en lien étroit avec le contexte – terme qui regroupe l'environnement physique, social, les habitants, la société civile, etc. Si l'adresse aux spectateurs reste toujours aussi importante dans des lieux du spectacle vivant (mais aussi des espaces atypiques et non dédiés où il est possible d'inventer de nouvelles façons d'assister au spectacle), celle à une population nous paraît devenue cruciale, dans une logique de participation active au projet.

Cette dynamique d'action culturelle que nous essayons, comme d'autres, de renouveler, est partagée par des artistes qui, de plus en plus nombreux, intègrent au cœur de leur processus de création cette problématique de la relation à la population. Si le traitement du réel et de l'ordinaire n'est pas nouveau, certains artistes s'en saisissent aujourd'hui en se plongeant dans le terrain, au plus près des « gens ». Participation d'amateurs (le projet *Kontakthof* de Pina Bausch), récolte de paroles et de gestes (*Les portraits dansés* de Philippe Jamet ou *L'Encyclopédie de la parole* de Joris Lacoste), création contextuelle mêlant habitants et professionnels (*Les environnements* de Julie Desprairies ou les *Pheillus* du Phun)... Ces artistes expérimentent et font eux aussi bouger les lignes, avec la complicité des opérateurs. Ce sont ces démarches implicatives, dans toute leur diversité artistique et esthétique, que cette rencontre se propose d'éclairer. Nos convictions nous orientent intuitivement vers elles et nous y puisons les ressources pour questionner nos manières de faire. Elles soulèvent, aussi, bien des interrogations et génèrent du doute. Quel accompagnement des projets de ces artistes ? Quelle est la nature de la relation qui s'instaure entre les artistes et les habitants ? Quels effets sur le long terme ? Comment les évaluer ?

La rencontre « Artistes, territoires, habitants : des projets culturels en partage » mêlera paroles d'artistes, des participants et regards de chercheurs. Le croisement, voire la confrontation, entre les expériences de terrain et l'analyse distanciée permettra, nous l'espérons, une approche en profondeur. La rencontre « Arts, territoires, habitants : des projets culturels en partage » constituera la première étape d'une démarche de réflexion au long cours que nous souhaitons initier.

Florie Gilles et Claude Guinard, Les Tombées de la nuit (Rennes)
Sibylle Arlet et Christophe Blandin Estournet, Excentrique (Région Centre)
Catherine Blondeau, Le Grand T (Nantes)
Fred Sancère, Derrière le Hublot (Capdenac)
Francis Peduzzi, Le Channel (Calais)
Marion Vian et Philippe Saunier Borrell, Pronomade(s) en Haute-Garonne

INTRODUCTION ET PRÉSENTATION DU CHANTIER DE RÉFLEXION

Intervenants :

- Christophe Blandin Estournet, directeur de CultureOCentre – Ateliers de développement culturels et programmateur du festival Excentrique en Région Centre
- Fabien Jannelle, directeur de l'Office National de Diffusion Artistique (Onda)
- Philippe Saunier-Borrell, co-directeur de Pronomade(s) en Haute-Garonne, Centre national des arts de la rue

Philippe Saunier-Borrell introduit cette rencontre en rappelant l'importance de ce week-end pour Pronomade(s) en Haute-Garonne : celui de l'ouverture des thermes d'Encausse, nouvel outil pour l'équipe du Centre national. Cet événement est l'occasion de parler de « projets culturels de territoire » et de la place qui y est accordée aux artistes.

Pour aborder cette thématique, Pronomade(s), Excentrique, les Tombées de la Nuit, Derrière Le Hublot, le Grand T et le Channel, se sont réunis régulièrement ensemble, et avec l'Onda, depuis presque 18 mois. Cette rencontre est donc portée par ce « groupe des six », dont les membres ont croisé leurs réflexions, leurs histoires respectives, leurs visions de leurs métiers et des évolutions du contexte actuel. A l'occasion de l'ouverture de ce lieu d'impulsion dans le territoire, le « groupe des six » et l'Onda ont voulu mettre en partage les premiers résultats de cette réflexion.

Fabien Jannelle remercie l'assemblée pour sa présence et est très heureux que l'Onda soit associé à cette initiative importante.

Fabien Jannelle rappelle qu'il a été le témoin de l'émergence artistique des arts de la rue dans les années 70 ainsi que de leur reconnaissance institutionnelle dans les années 80. Il note l'importance de replacer ces événements dans leur contexte historique : c'est un mouvement né dans la provocation, dans la mouvance de mai 1968.

Deux thèmes sont constitutifs des arts de la rue : la fête et la révolution. A cette époque, on fait le portrait de l'artiste en marginal, en voyou, en apache. Dans la manière de voir le monde de ces artistes, il y a alors une forte adhésion à ces idées, ou, pour ceux qui sont arrivés après, une forte reconnaissance de celles-ci.

Dès le départ, une question se pose : comment se nommer ? Cette réflexion émerge, pour Fabien Jannelle et Michel Crespin, lors de l'ouverture de Lieux publics¹ en 1983. Les arts de la rue ne pouvaient pas être une référence, le terme étant associé, à l'époque, aux « cracheurs de feu ». Ils préfèrent alors les termes « d'espace public », « d'espaces libres »². Ce problème de nomination montre que l'on a affaire, à ce moment-là, à un nouveau champ artistique dans lequel des artistes souhaitent inscrire leur travail. On parle de « nouveaux saltimbanques »... Comment nommer ce qui est en train de s'inventer ?

40 ans se sont écoulés depuis et les pratiques artistiques, comme les autres pratiques humaines, ne sont pas inoxydables au regard du temps qui passe, souligne Fabienne Jannelle. Selon lui, cette rencontre peut permettre d'avancer, de continuer une réflexion. Les années de naissance du mouvement ont été celles du vivre ensemble et du collectif, qui rejoignent les thématiques de la fête et de la révolution. Aujourd'hui, l'individualisme, pas forcément dans son sens péjoratif, prime.

A l'époque, essayant de développer un outillage critique face à ces nouvelles formes, Fabien Jannelle a décrit ce qu'il appelle la « figure triangulaire » des arts de la rue :

- le rapport à l'environnement (urbain, naturel) : quelle inscription dans ce paysage ?
- la question d'une nouvelle relation avec le public, hors de la convention.
- la qualité de l'œuvre : quand on se dit artiste, on doit accepter d'entrer dans une histoire des formes.

Il y avait un travail critique à mener sur l'ensemble de ces figures.

Aujourd'hui, se pose la question du *in vivo*. Comment des formes artistiques vivantes, avec des gens, se font là et non pas ailleurs ? On construit une relation originale et inventive à l'espace. Mais les spectacles d'aujourd'hui s'inscrivent dans l'histoire. Pour que cette relation à l'espace reste vivante, il faut l'interroger, la revisiter, avec respect et avec courage. Fabien Jannelle espère que c'est ce que l'ensemble des participants va tenter de faire au cours de cette rencontre.

¹ Lieux publics est le Centre national de création des arts de la rue. Implantée à Marseille, la structure est actuellement dirigée par le compositeur Pierre Sauvageot. (<http://www.lieuxpublics.fr>)

² A sa création, Lieux publics est le « Centre international de rencontres et de création pour les pratiques artistiques dans les lieux publics et les espaces libres des villes » et est implanté en banlieue parisienne, à la Ferme du Buisson dans la ville nouvelle de Marne la Vallée.

Christophe Blandin Estournet insiste sur le fait que ce temps de réflexion est l'histoire de professionnels de la culture qui se rencontrent régulièrement, faisant le constat de points communs dans leurs programmations et de questionnements similaires, ainsi que d'un manque d'espaces de travail, de réflexion et de partage. C'est ainsi que ce processus est né, pour aller vers un endroit collectif où cette réflexion est en mouvement perpétuel. Ainsi, ce qui se dit à un instant au cours des débats et interventions peut être remis en cause le lendemain.

Les historiens expliquent que la Renaissance, outre sa dimension artistique, a été un temps de rupture important avec le développement de technologies. La maîtrise et le développement croissant des technologies ont mené à une spécialisation de leurs utilisateurs. Il ne reste que l'art et la philosophie qui préservent la possibilité d'avoir un point de vue global sur le monde. Cette spécialisation amorce un mouvement de fond : la société de la fragmentation, dont le capitalisme, si l'on en croit Weber³, a pleinement profité : division du travail, des revenus, des richesses (moins sur la répartition !). Et l'on pourrait voir une forme ultime de cette logique de la fragmentation avec le discours récent de la « culture pour chacun »⁴.

Selon Christophe Blandin Estournet, nos sociétés sont arrivées à la fin d'un cycle de cette fragmentation, que l'on retrouve aujourd'hui en toutes circonstances, dans le temps, dans l'espace, dans la famille... Les familles recomposées sont devenues la norme, il y a peu de chance que l'on naisse, étudie, travaille et meure au même endroit... Face à ce tournant, se pose la question de la recomposition : notre choix d'agencement de ces fragments ; ce qui donnera le sens politique de la société en train de se construire. C'est à ce moment charnière, dans ce cadre-là que s'inscrit dans notre réflexion collective : sur fond de démocratie participative, de « spectateur émancipé » ou de développement durable...

Christophe Blandin Estournet présente quelques éléments qui ont sous-tendu les réflexions collectives du « groupe des six ».

- **La prise en compte des mutations profondes de la société**, au premier rang desquels l'hybridation des pratiques et des formes artistiques, qui se constate surtout depuis la fin du XX^e siècle. Les champs disciplinaires tels qu'ils sont pratiqués et revendiqués par les artistes sont différents de la structuration par champ technique (théâtre, danse etc.). C'est aussi une manière d'interroger la production et la diffusion.
- **La question de la légitimité** : le rapport à la légitimité a été théorisé par Pierre Bourdieu, largement revisité avec Bernard Lahire, dans la continuité du premier. Ces analyses nous offrent la possibilité d'une approche plus complexe que la simple opposition culture légitime / culture populaire, notamment, en assumant que nous sommes tous traversés, dans nos pratiques, par ces deux dimensions de la culture, revisitant notre rapport à l'art et à la culture. Même si les analyses de Lahire révèlent que plus on est dans des pratiques culturelles importantes, plus on est à l'aise pour s'affranchir des codes et revendiquer une fréquentation des cultures populaires, alors que l'inverse n'est pas forcément vrai.
- **La question du « hors les murs »** : cette approche s'est développée notamment avec les arts de la rue, mais aussi dans le champ des arts plastiques (musées accueillant du théâtre ou de la danse). Le rapport à l'espace conventionnel de la représentation s'est notablement modifié. Cependant, on assiste à une tendance à la banalisation de ces formes, qui ne sont plus aussi subversives qu'avant.
- **Le rapport au sensible et au savoir** : la question du partage du sensible et du savoir est aujourd'hui fondamentalement modifiée par des concepts comme la démocratie participative. Des outils comme Wikileaks et Rue89 sont des manières de décaler le rapport au partage de la connaissance. Le champ artistique est aussi traversé par ces changements profonds de paradigmes.
- **Le découpage porté ou subi entre art et culture, éducation populaire et animation** : depuis une dizaine d'années, des propositions artistiques viennent questionner cette fragmentation, qui n'apparaît plus comme irréductible. Les propositions portées sur les territoires par les membres du groupe de réflexion (et bien d'autres encore), relèvent que le découpage entre action culturelle et propositions artistiques n'est plus forcément opérant.
- **Le désengagement de la puissance publique sur le rapport à l'art et à la culture** : longtemps masqué, notamment par la montée en puissance de l'investissement des collectivités territoriales, ce désengagement commence à prendre sa pleine ampleur, tant au plan financier que sur la capacité à impulser des politiques publiques de la culture fortes et innovantes.

3. Référence à Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, 1904.

⁴ Référence au concept de « culture pour chacun » développé par le ministère de la Culture et de la Communication. Voir le discours de Frédéric Mitterrand, à l'occasion de la présentation des vœux du ministère de la Culture à la presse, 19 janvier 2010 (<http://www.culture.gouv.fr/mcc/Espace-Presse/Discours/Discours-de-Frederic-Mitterrand-ministre-de-la-Culture-et-de-la-Communication-prononce-a-l-occasion-de-la-presentations-voeux-a-la-presse>).

A partir de ces constats, le « groupe des six » affirme sa volonté de ne pas imposer des protocoles « clé en main », mais de réfléchir et d'interroger ce qui est en jeu dans ces projets de territoire.

- D'abord, **ses membres revendiquent de poursuivre l'utopie de la démocratisation culturelle** dans leurs modalités d'action. A ce titre l'**approche contextuelle** est déterminante : c'est à partir d'un territoire que s' imagine le projet. Le contexte peut être rural, urbain, lieu de patrimoine ou urbanisation récente, naturel ou bâti... Mais au-delà de ce contexte physique, il y a une dimension prépondérante, plus immatérielle : les personnes. Choix sémantique et préoccupations éthiques, le choix des termes utilisés : les gens de façon générique, les personnes auxquelles se rattachent des droits (dont les droits culturels). Ces actions partent de ce qu'ont vécu les gens, s'imprègnent du contexte pour décliner ces propositions artistiques. L'idée déterminante n'est donc pas de réfléchir à un projet pour un public, mais bien plus d'imaginer une proposition pour une population, se menant avec ceux qui constituent la société locale : élus, associations, commerçants, clubs de sport, établissements scolaires et opérateurs culturels. Cela implique de ne plus réfléchir en termes de publics (empêchés, constitués etc.) mais de s'adresser à l'ensemble de la population, que cette population se constitue ou non, à un moment, en public. Par conséquent, ces projets fonctionnent en prototypes, ils ne sont pas reproductibles, à l'identique, car le contexte n'est jamais le même. La dimension du contexte et du rapport au territoire se nouent à cet endroit. Il faut ainsi inventer et imaginer chaque fois. Qu'il s'agisse de programmation « classique » en diffusion, ou d'actions créées en sites spécifiques avec les habitants, la prise en compte du contexte en reste un élément déterminant. L'acte de programmation n'est pas une fin en soi, il s'inscrit dans une vision plus globale d'actions culturelles, au service d'un projet de territoire.
- Ces histoires **s'inventent et s'écrivent avec les habitants et les artistes**. Comme une « écriture à six mains » (à partir du contexte, l'opérateur culturel a la responsabilité de proposer à un artiste d'écrire un nouveau territoire), cette démarche d'aménagement artistique du territoire, fonctionne selon une triangulation contextuelle : habitants, opérateur, artistes. Il ne s'agit pas de se substituer à l'artiste, mais de produire les conditions d'un échange au cours duquel s' imagine l'histoire à inventer. Cela suppose une disponibilité réciproque des équipes artistiques, de l'opérateur, afin d'imaginer les actions qui réagiront à cette rencontre (cette confrontation) avec le contexte et les artistes. C'est un protocole de réelle « co-construction ». Certaines équipes artistiques utilisent le terme de « projets à hauteur d'homme », c'est à l'image de nos démarches, qui ne sont pas descendantes, se départissant des propositions habituelles de décentralisation.
- Ces **projets sont notamment fondés sur l'implication, la participation**. Des habitants sont intégrés à la réalisation d'une œuvre : dès la conception, dans la construction, dans la restitution... Ces démarches se construisent sur le long terme afin de permettre « l'infusion » et la rencontre avec la population. Cette dimension se retrouve régulièrement dans les projets menés par le « groupe des six ».

Toutes ces démarches n'ont de sens et ne peuvent exister que par la place singulière donnée au territoire et à la population, et par la force des propositions artistiques. Leur nature dépasse les enjeux du secteur culturel (entendu comme corporation : « la profession ») : elles impliquent de raisonner en termes de « vivre ensemble », sur une approche plus sociétale que corporatiste.

Christophe Blandin Estournet conclue en citant Jorge Semprun (récemment disparu) qui, dans *L'écriture ou la vie*, expliquait que l'indicible n'est pas ce que l'on ne peut pas dire, mais ce que l'autre ne peut pas entendre. Peut-être ces démarches offrent-elles un nouveau décalage qui permettra de mieux entendre pour construire ensemble.

UN TERRITOIRE À VISITER

CAROLINE OBIN, L'APPRENTIE COMPAGNIE

Intervenants :

- Christophe Blandin Estournet, directeur de CultureOCentre – Ateliers de développement culturels et programmateur du festival Excentrique en Région Centre
- Caroline Obin, clown Proserpine, l'Apprentie Compagnie.

En introduction, **Christophe Blandin Estournet** explique qu'à l'occasion d'Excentrique, il a accompagné trois projets de l'Apprentie Compagnie et du clown Proserpine.

- **La fabrique de liens** : Proserpine a vécu 15 jours dans un quartier, puis a proposé une restitution pour « rendre aux habitants ce qu'elle avait reçu ». Cette action s'est déroulée dans un quartier CUCS⁵, en périphérie de la ville de Vendôme.
- **7 clowns, 7 familles, 7 jours** : ce projet s'est déroulé à Chinon. Le parti pris a été de faire une communication minime, voire inexistante, et de voir ce qui se passait.
- **Les chroniques de Proserpine** : ces chroniques se sont déroulées l'une pendant une semaine dans un lycée, et l'autre durant une semaine dans une mairie, où Proserpine et son acolyte ont vécu, proposant chaque jour de « vraies fausses émissions de radio » afin de raconter leurs activités.

Ces trois démarches, très différentes, se sont construites avec le contexte et les rencontres (les sept familles, les habitants du quartier, les employés de mairie etc.).

Caroline Obin est clown. Selon elle, le clown lui permet d'assumer sa peur face aux gens, de vivre avec eux et par conséquent de décomplexer les gens face à leurs propres peurs. Le travail du clown est basé sur la relation. Comment ce personnage peut offrir une part de liberté aux autres ? C'est autour de cette question que se construit tout le travail de Caroline Obin dans l'espace public. Le clown, pour elle, est un triangle : « moi / toi / le monde dans lequel on est ». Sa démarche est de voir, dans l'espace public, comment la figure du clown, à travers les a priori que les gens ont sur ce personnage, engendre une demande de relation. Comment la présence du clown dans l'espace public provoque-t-elle une envie d'expression de la part des gens et comment en faire quelque chose d'artistique ?

C'est ce que recherche Proserpine dans *La fabrique de liens*, en se posant dans la rue, sans rien faire, pour voir comment les gens viennent à elle. Ça n'est pas une démarche de spectacle de rue, puisqu'elle n'est pas en représentation. Il y a eu treize *fabriques de lien*, chacune durant quinze jours, dans le quartier de Vendôme, mais aussi en hôpital psychiatrique, dans un lycée, un centre médical, une mairie, en milieu rural etc. Il s'agissait de voir comment cette position impliquait un certain mode de relation selon le territoire où elle se trouvait. A chaque fois, un artiste est associé en observateur et fait un compte rendu avec elle. La restitution n'est jamais la même et jamais sur le même support. L'artiste associé peut être un vidéaste, un scénographe, une chanteuse, une costumière, etc., Il nourrit la recherche artistique de Caroline Obin à partir de sa spécialité.

Christophe Blandin Estournet demande si, dans les restitutions, les gens ne voient que le clown Proserpine, et jamais Caroline.

Caroline Obin remarque que, lorsqu'elle va « dans la vie réelle des gens », elle souhaite voir comment le personnage devient progressivement une personne réelle. Au départ, les gens ne s'adressent qu'à « la personne qu'il y a derrière », puis ils acceptent ce code et le clown devient un personnage à part entière. C'est un personnage fictif qui vient décaler leur vision du monde.

Christophe Blandin Estournet présente ensuite *7 clowns, 7 familles, 7 jours (7-7-7)*, dont le protocole a été similaire à *La fabrique de liens*, mais dont l'ampleur a été plus importante. Le projet s'est déroulé dans la commune de Chinon (environ 10 000 habitants). La première visibilité extérieure a été donnée quand sept familles, très diverses, ont été conviées à la gare, selon un rituel rappelant les échanges linguistiques.

⁵ CUCS : Contrat Urbain de Cohésion Sociale, dispositif de la politique de la ville ayant succédé depuis 2007 aux Contrats de Ville. Ces contrats, signés par l'Etat et les collectivités territoriales, supposent l'établissement d'une géographie prioritaire et un investissement supplémentaire des pouvoirs publics sur les zones concernées. Voir l'espace documentaire sur le site de HorsLesMurs, rubrique « Conseil », « Politique de la ville & culture » (<http://www.horslesmurs.fr/-Politique-de-la-ville,280-.html>).

Pour **Caroline Obin**, 7-7-7 est issu des *fabriques de liens*, au cours desquelles les gens essayaient fréquemment de ramener Proserpine dans leur espace privé - pour leur offrir un thé, parler de leur intimité etc. Cela pose la question de la différence de relation entre le clown et la personne selon que l'on se trouve dans l'espace public ou dans l'espace privé. De manière générale, cela permet d'apprécier comment les personnes « changent d'étiquette », selon si elles sont au travail ou à la maison par exemple. Il s'agit aussi de voir comment chaque clown va établir un lien d'abord entre les familles, qui ne se connaissent pas, puis à l'échelle de toute la ville. C'est le contraire de la télé réalité. C'est un projet non intrusif, qui n'a pas pour finalité de donner des informations sur les gens et de les montrer au public. Le moment spectaculaire est d'ailleurs intime. Cette démarche agit surtout « dans la tête des gens ».

Le clown appartient pendant sept jours aux familles qui font de lui ce qu'elles veulent. Il doit rester lui-même mais accepter scolairement d'être à l'endroit où les gens qui l'accueillent envisagent sa présence. Le tout public a une fenêtre sur les clowns en fonction de ce que la famille décide d'en faire.

Christophe Blandin Estournet rappelle qu'il y a un travail sur la rumeur, qui passe aussi par ce que les gens extérieurs voient : des clowns dans la cité, dans la vie quotidienne.

Caroline Obin explique qu'en effet, le tout public a des « fenêtres » sur le clown, quand il est amené à l'extérieur, mais que tout se joue également dans l'esprit des habitants qui s'imaginent ce que fait le clown quand ils ne le voient pas.

Christophe Blandin Estournet précise que le récit fait par les gens dépassait parfois ce dont ils avaient été témoins ou ce que les clowns racontaient eux-mêmes. Il y a une réelle projection des habitants sur ce qu'ils ont vu, croient avoir vu ou voulu voir !

Caroline Obin lit ensuite le texte qui a été écrit lors de la dernière restitution, à Loos-en-Gohelle, quand *7 jours, 7 clowns, 7 familles* a été programmé par Culture Commune. Elle précise que la restitution, moment public, n'est pas un spectacle mais un moment de célébration.

« La question se pose, grosse comme une femme enceinte qui est grosse. La question énorme se pose. Pourquoi vous êtes mal assis⁶ ? Eh bien, parce que vous n'avez pas pris un clown chez vous. Et alors ? Pourquoi vous, mal assis, vous n'avez pas choisi d'avoir un clown chez vous ? Les raisons sont multiples. Peut-être que vous n'avez pas eu le temps d'accueillir quelqu'un comme il se doit. Peut-être que vous n'étiez pas au courant du passage des clowns malgré les sollicitations multiples des organisateurs et de leurs stagiaires. Oui, monsieur, dame, la culture est commune et communiste. Peut-être que vous n'avez pas d'espace dans votre ménage ou trop d'espace entre les villages de l'Artois. Peut-être que vous êtes alcoolique et ne voulez pas qu'on le sache. Peut-être que vous ne dormez plus dans le même lit que votre femme. Peut-être que vous avez un problème avec l'altérité, l'autre, l'Autre avec un grand A, un A majuscule, otherness, the other. Peut-être que vous n'êtes pas près de dire, avec toute votre âme, « mi casa es su casa ». Oui, oui, nombreuses sont les excuses pour lesquelles vous n'avez pas été foutus d'accueillir un clown. J'imagine que tout le monde se pose la même question. Qu'est-ce que ça fait un clown chez soi ? Un clown chez soi, ça fait la pluie et le beau temps, ça redonne du cœur à l'ouvrage, ça vous tient la main chez le dentiste, ça vous montre patte blanche et ça vous roule dans la farine, ça pose des questions et des lapins, ça vide les armoires, ça dit pas que des conneries, ça en fait aussi, ça rend con, ça rend libre, ça remue, c'est saoulant sans alcool, ça change les habitudes, ça fait penser à autre chose, ça met des diamants dans la voiture et des étincelles dans les yeux, ça redore le blason, ça fait du bien par où ça passe, ça repose au quotidien et ça fatigue les nerfs. Ça déclenche des pulsions invouables, ça ment comme ça respire. « Je t'aime. » « Je vais rester avec vous toute ma vie. » « Tu es le plus beau. » « On arrive de New-York et on est très fatigués. » « Ma chambre est où ? » Mais ce n'est pas tout. Un clown peut aussi divertir. Ça conduit sans permis pour déplacer la voiture du postier qui n'est pas bien garée. Ça va chez Ikea pour manger des boulettes, ça écrit des lettres d'amour sur le papier toilette et ça le mange si vous ne lui donnez pas à manger. Ça saute dans les bras quand on s'y attend pas. Ça dort en dessous des tables, en classe, partout, sur les genoux des gens. Ça parle à tout le monde. Ça se coupe les veines pour avoir un peu d'attention. Ça s'invite chez vous ou chez les autres. Ça s'attache et ça vous tache. Ça engueule la caissière, ça vole 90 kilos de bonbons, ça remet le stylo de la psychanalyste de monsieur en place car elle est trop occupée à écouter. Ça fait des coupes punk aux plantes du jardin, des fugues à rebondissement, ça mélange les torchons et les serviettes, ça met la table, ça vole les enfants pour les mettre dans une autre famille, ça épile les pommes de terre, ça fume la salade, ça embrasse les maires des villages sur la bouche, ça sert de paillason ou animal de compagnie, ça redistribue les richesses, ça vole la voiture du voisin car elle est trop belle, ça

⁶ Le clown s'adresse aux habitants, qui sont assis par terre alors que les familles qui ont reçu un clown sont assises sur des canapés et boivent du champagne.

fouille dans vos poubelles, ça fait tirer la sonnette d'alarme, ça se déshabille en public, ça vous repeint la façade, ça crache et ça se fait cracher dessus, ça fait des anniversaires surprises en juin quand on est né le 24 décembre, ça décroche la lune quand il faut se faire pardonner. Un clown chez soi, ça fait plus jamais voir la vie comme avant et surtout, ça fait un grand vide quand ça s'en va. »

L'idée est de faire un « gros plein » dans la vie des gens et d'observer « l'effet de vide ». Après le départ des clowns, à Chinon, les familles se sont revues. Les familles s'écrivent d'une ville à l'autre. Caroline Obin va réaliser sept fois le projet puis réunir l'ensemble des 49 familles, qui auront quelque chose à se dire pour avoir vécu avec la même personne.

Christophe Blandin Estournet remarque qu'à Chinon, si les familles étaient très différentes, elles ont ressenti le besoin de se rencontrer au bout de deux ou trois jours, et continuent à se voir trois ans après. Chinon a accueilli le premier volet du projet et les familles ont aussi ressenti de la jalousie lorsqu'elles ont compris qu'il y aurait d'autres *7 clowns, 7 familles, 7 jours*.

Caroline Obin affirme que c'est un moment affectif très fort pour les familles mais aussi pour les clowns. C'est d'ailleurs pourquoi *7-7-7* ne se fait qu'une fois par an. Le fait d'intégrer d'autres familles est très difficile. Les clowns ont marqués les familles. Ils sont présents dans les albums photos.

Au-delà des familles, **Christophe Blandin Estournet** remarque qu'à Chinon s'est petit à petit constituée une communauté : celle de gens qui avaient ou connaissaient quelqu'un qui avait vu un clown.

Pour **Caroline Obin**, son travail porte sur l'imaginaire des gens, qui concerne notamment les représentations que les gens ont du clown. Personne n'a la même définition : image poétique, de transgression, d'animation, etc.

Caroline Obin évoque ensuite une autre modalité d'intervention, les *Chroniques de Proserpine et Bob*, que Excentrique a également accueilli. Ce projet vise à envisager comment, dans un espace fermé, durant une semaine, des artistes peuvent devenir un outil d'expression pour les gens. Tous les jours, une chronique était réalisée à partir de matériaux récoltés sur place, modes de relation, pratiques du lieu. Petit à petit, les gens sont venus vers les artistes pour leur communiquer leur envie d'exprimer des choses, qui ont ensuite été « redigérées » sous forme artistique - clown et musique.

Christophe Blandin Estournet remarque qu'à Montlouis-sur-Loire, la restitution a eu lieu dans la salle du Conseil Municipal. Dans la journée, les deux artistes circulaient dans les différents services de la ville. Et, tous les jours, il y avait un rendez-vous pour la restitution de la chronique.

Caroline Obin explique que ce choix a permis de remettre en question la hiérarchie, de montrer comment décaler de petites choses peut ouvrir d'autres possibles. Par exemple, l'accès à la salle du chef pour un salarié du Conseil Municipal, ou, dans le cas du lycée d'Amboise, le cas d'un professeur « bouc-émissaire ». Face à cela, les clowns se sont positionnés en « fayots », ce qui a questionné alors les pratiques agressives des autres.

Christophe Blandin Estournet précise que s'il y a un temps de présence pendant les heures d'ouverture, il y a aussi la possibilité de déposer des messages.

Caroline Obin souligne qu'en effet plusieurs médiums étaient mis à disposition pour permettre l'expression : répondeur, boîte aux lettres, graffitis... La parole n'est cependant jamais prise telle quelle a posteriori. Elle est retravaillée, décalée par le travail des artistes.

Christophe Blandin Estournet ajoute que, dans le cas de la mairie, la fréquentation au moment de restitution est allée crescendo. Outre les traces laissées par les clowns, l'événement est aussi un temps de rendez-vous.

Question :

Comment est annoncée l'arrivée de l'équipe artistique dans les établissements scolaires ?

Caroline Obin explique que les établissements communiquent auprès des élèves sur le fait que deux clowns vont être présents pendant une semaine, puis les clowns se présentent d'eux-mêmes pour expliquer la proposition.

Christophe Blandin Estournet ajoute que pour cette relation à l'établissement, un travail en amont a été fait par l'équipe d'Excentrique, rappelant ainsi la responsabilité de l'opérateur par rapport au

contexte. Le travail consiste à rendre la chose possible sans la révéler, puisqu'on ne sait pas vraiment la forme que cela prendra.

Question :

Est-ce que ce sont toujours les mêmes clowns pour chaque projet ?

Caroline Obin précise qu'au départ, l'objectif n'était pas celui-là. Caroline Obin a monté un collectif à Marseille de 15/20 clowns. Au début de *7 clowns, 7 familles, 7 jours*, elle a pioché dans le collectif, mais, dès la première édition, les clowns ont voulu rester, ce qui est finalement positif car pratiquer ensemble permet aussi d'aller plus loin. Ainsi, à Chinon, les clowns ont été plus observateurs, et à Loos-en-Gohelle, plus transgresseurs.

Christophe Blandin Estournet ajoute qu'en complicité la ville, l'opérateur et l'Apprentie Cie ont été vigilants pour que les mêmes clowns ne tombent pas dans la même « typologie de famille ».

Pour **Caroline Obin**, il est important pour que cela reste stimulant à chaque fois. Ce n'est pas une démarche qui doit se faire dans la répétition. Par ailleurs, se pose la question de la trace que laisse *7-7-7*, question que la compagnie pose à l'opérateur. A Chinon, un « album de famille » a été réalisé, en donnant un appareil photo au clown et un autre à la famille. Un « Totem » a été érigé à partir de ces photos.

Question :

Comment se fait le choix des familles ?

Caroline Obin explique que c'est l'objet d'un gros travail en amont. L'intérêt est d'inciter les structures culturelles à sortir de leur public « averti » - l'artiste n'étant pas le seul pour qui il est intéressant de « chercher des nouveaux publics » - et à aller chercher des associations sportives, etc. D'abord, ils essaient de faire une typologie des classes sociales présentes sur le territoire, puis de constituer un échantillon, même si ces idées restent préconçues.

Pour **Christophe Blandin Estournet**, cette action artistique n'a pas été mise en œuvre pour créer un public, mais pour voir des actions culturelles en infusion. Au niveau sociologique, avec ses limites, CultureOCentre travaille avec des partenaires, les services de la ville pour Chinon. A Chinon, par exemple, le maire précédent avait développé un important programme en centre-ville d'appartements adaptés aux handicapés moteurs. Un des clowns a été accueilli par une personne handicapée vivant en centre ville, car c'est une caractéristique de la ville. Il n'y a pas d'obligation de public, d'objectifs de nouveaux abonnés, même si cela se produit parfois, voire souvent, mais telle n'est pas l'intention première.

Question - Philippe Saunier-Borrell :

A Saint-Gaudens, il n'y a eu aucun effet induit. L'équipe de Pronomade(s) a eu l'idée de faire une radioscopie d'un groupe social : des personnes qui travaillent ensemble, dans les services de la ville. Pour ces personnes, l'objectif est le même (travailler pour la collectivité locale), mais les milieux sociaux sont très différents. Ont été réunis un élu à la Culture, un responsable financier, un maître-nageur etc. L'intérêt est d'aller à la rencontre des habitants de ce territoire, en parallèle d'une programmation pour des spectateurs. Pour les familles, Pronomade(s) a fait circuler une lettre demandant « Qui veut adopter un clown ? » Cinq réponses ont suivi et deux familles ont dû être convaincues pour constituer les 7 familles.

A Loos-en-Gohelle, explique **Caroline Obin**, chaque clown était associé à un village. Les organisateurs ont eu beaucoup de mal à trouver des familles, donc les maires ont été chargés eux-mêmes de trouver des familles dans leur village. Dans ce cas-là, les clowns appartenaient aux familles mais aussi au village.

Question :

Comment la première rencontre avec les familles se passe-t-elle ? Comment les clowns se présentent-ils à eux ? Quel postulat de départ est posé avec la famille ? Au niveau de la restitution, qu'est-ce que les clowns veulent montrer de leur semaine vécue avec les familles ?

Caroline Obin décrit l'arrivée des clowns à la gare : les familles attendent puis les clowns sont attribués à une famille. Ensuite, c'est vraiment de l'improvisation. Proserpine vient un mois en amont pour que les familles sachent à quoi s'attendre.

En exemple, à Saint-Gaudens, à l'arrivée du train, Proserpine a frappé un autre clown avec sa massue. La petite fille de la famille qui allait l'accueillir a eu peur, et il a fallu, par la suite, essayer de l'amadouer... Tout démarre de là.

Lors de la restitution, l'objectif n'est pas d'être un voyeur et de « tout déballer ». C'est une « célébration », où l'on peut dire ce que l'on a à dire avant le départ définitif du clown. Cela fonctionne beaucoup sur le sensible, mais il faut aussi se servir de ce qui est arrivé pour le transformer en situation clownesque. A Loos-en-Gohelle, les villages étaient « jaloux » entre eux. La célébration a donc mis en scène une « guerre » entre clowns des différents villages.

Christophe Blandin Estournet note l'importance du dispositif évoqué précédemment par Caroline Obin, à l'œuvre dans la restitution. Lors de ces célébrations, les familles sont bien installées dans des canapés, tandis que les spectateurs se contentent de gradins en bois. Ce dispositif physique a aussi son importance.

Caroline Obin ajoute que la présence soutenue du clown avec les familles provoque une « dilution » de son rythme. Lors de la restitution, il retrouve son rythme spectaculaire : c'est une manière, pour les clowns, d'inviter à leur tour les habitants « chez eux ».

Question - Gentiane Guillot :

Qu'est-ce que Proserpine sait de ce que les habitants perçoivent du geste artistique ?

Selon **Caroline Obin**, les familles perçoivent peu de choses du geste artistique. Elles ont peu de conscience du temps qui passe (c'est impossible, pour le clown, de rester 24 heures) et invitent souvent le clown à dormir chez elles. Dans ce cas, le clown peut se retrouver « coincé » et devoir expliquer qu'à un moment, il doit quitter son maquillage et retrouver sa vie de personne. Le geste artistique se perçoit surtout dans ce que cela engendre chez eux. Voir le clown évoluer leur montre une possibilité d'acte libre, d'expression.

Pour **Christophe Blandin Estournet**, la question ne se pose pas dans ces termes. Cela part déjà de prérequis de ce que devrait être un geste artistique. La proposition amène, à l'échelle d'une ville ou d'une famille, à regarder le monde et les gens : avec décalage, ce qui est la force de l'art.

Caroline Obin évoque l'une des éditions de *7 clowns, 7 familles, 7 jours*, où Proserpine a accompagné un éboueur pendant son travail. Elle lui a demandé de suivre une personne qui marchait dans la rue, durant quelques kilomètres. Lorsque cette personne s'est retournée, interloquée, elle lui a dit : « On est juste là au cas où vous feriez caca ! » Cet acte, c'est un décalage, une entrée dans l'imaginaire.

Question - Gentiane Guillot :

La question n'était pas la finalité, mais faisait plutôt écho aux retours qui faisaient état d'un vrai déchirement dans des familles qui n'avaient pas eu le temps de dire au revoir à leur clown, par exemple. Les gens ressentent forcément des choses malgré eux.

Caroline Obin admet que la question du départ des clowns est problématique. D'ailleurs, pour chaque *7 clowns, 7 familles, 7 jours*, il a été fait quelque chose de différent à ce sujet. A Chinon, il y a eu une fête, après, avec les personnes qui jouent les clowns, et non les clowns. Cependant, les familles ont été déçues de cela, même si elles l'avaient demandé. A Saint-Gaudens, il n'y a pas eu de fête, juste un compte-rendu spectaculaire, mais une souffrance s'est fait ressentir. A Loos-en-Gohelle, il y a eu une fête avec les clowns, sorte de juste milieu. Mais la question du départ est toujours difficile.

Question - Laure Ortiz :

C'est une expérience de l'altérité qui est proposée aux familles. En même temps, la réaction de jalousie qu'elles éprouvent lorsqu'elles apprennent que l'expérience est relancée surprend. De plus, au niveau de l'intention, comment fait-on pour annoncer le projet dans une école sans annoncer une intention ?

Pour **Caroline Obin**, la démarche donne la sensation que c'est une expérience unique, tandis que la répétition du procédé met de la distance dans les choses. La tristesse, cela veut aussi dire que l'on a aimé quelque chose : si les habitants étaient contents que les clowns partent, cela ne serait pas rassurant ! Dans le lycée, la structure culturelle a travaillé avec le proviseur pour expliquer l'intention des clowns (dire qu'il ne s'agissait pas de transgresser l'autorité), mais peu de choses ont été dites aux élèves pour ne pas limiter leur imaginaire.

Question :

La célébration est un moment durant lequel les clowns peuvent dire adieu à leur famille. Est-ce que cet aspect de ce temps public est principal ou secondaire ? Est-ce qu'il y a un temps, public ou pas, pour savoir ce que les familles ont pensé de la restitution ?

La restitution, remarque **Caroline Obin**, montre comment une expérience privée peut parler à tous. Le texte lu plus tôt est le début d'une scène qui se joue avec les gens. Cela donne la sensation au public de ce qu'il aurait pu vivre pendant cette semaine. Les adieux sont autre chose, visent à conclure la semaine avec les familles. Les familles n'ont pas de prise de parole publique. Ni elles ni les clowns n'ont d'ailleurs envie de mettre en avant les familles. Certaines en auraient envie mais d'autres, pas du tout, et cela ne fait pas partie du « contrat » de départ. Cependant, dans le cadre de Pronomade(s), une récolte de paroles a eu lieu trois mois après, mais l'idée était plutôt, dans ce cas, de laisser une « trace » du passage des clowns. Il y a aussi le projet final : à la fin des 7-7-7, les 49 familles vont être réunies et un spectacle va être créé autour de cette expérience.

Question - Catherine Blondeau :

Le clown entre dans la sphère privée, sphère qu'il n'a pas l'habitude de fréquenter. Cela fait penser à *Théorème* de Pasolini : l'intrus dans la maison et tout ce qu'il peut déclencher, que l'on ne peut pas contrôler. Par sa présence poétique et libre, le clown révèle-t-il les choses qui ont été cachées ?

Pour l'artiste, le clown peut révéler des choses. Une famille a divorcé après le passage de l'Apprentie compagnie. Mais ils restent cependant à leur place de clowns et refusent toute autre place – ils ne sont pas psychologues. Quand on invite quelqu'un chez soi, il y a toujours un risque qu'il fasse des « éclaboussures ». L'objectif n'est pas là, cependant, même s'il y a conscience d'un risque.

Question - Catherine Blondeau :

C'est une position étrange, la fabrique de liens est tournée vers le sensible, et donc comporte des risques que l'on ne connaît pas bien.

Les clowns en sont conscients, répond **Caroline Obin**. C'est comme sur une scène de clowns. Lorsque Proserpine choisit de s'approcher d'une personne du public, elle ne sait pas si cette personne va avoir peur, si son histoire le permet. Le travail du clown est aussi d'être à l'écoute de ce qu'on lui renvoie, la question étant : jusqu'où a-t-on le droit ?

Question :

Cette expérience semble néanmoins très liée au travail du clown. Est-ce qu'un écrivain, un chanteur, un musicien, peut aller dans le même sens ?

Les questions qui se sont posées par 7-7-7 sont vraiment liées à la pratique du clown, le « plus qu'humain parmi les surhumains du cirque », estime **Caroline Obin**. Tandis que les autres artistes de cirque ne doivent pas montrer leur peur ou leur douleur, le clown, au contraire, fait le « plus qu'humain » pour décomplexer le public. Ce projet a permis de retrouver cette place-là quelque part, en dehors d'un cirque traditionnel. Dans un théâtre, il n'y a pas ce contexte de « surhumains ». L'espace public permet de retrouver la notion de danger. Ce personnage très fictif est dans la rue et on lui renvoie des images qui sont les miroirs des gens. Par exemple, dans un quartier « sensible », les habitants ont eu un comportement très agressif avec Proserpine, mais tout ce qu'ils disaient renvoyaient à ce qu'ils étaient. Le clown était alors un moyen de leur « redorer le blason ».

Christophe Blandin Estournet ajoute que cette proposition est très liée au travail de Proserpine, sans quoi CultureOCentre ne l'aurait pas fait. Ça n'est pas « déclinable » à l'envi, mais bel et bien le projet d'un artiste.

Question :

Les clowns ne dorment-ils jamais chez les gens ?

C'est arrivé, explique **Caroline Obin**, mais exceptionnellement, quand la vie d'un membre de la famille le justifiait. Par exemple, un participant particulièrement noctambule, que le clown devait suivre pour comprendre ce qu'était sa vie. Dans d'autres cas, on avait préparé une chambre pour le clown qu'il devait forcément essayer. Le temps est relatif : cela dépend de comment les gens veulent que le clown soit là, et de ce que le clown est prêt à faire.

Question - Philippe Saunier-Borrell :

Il faut faire le parallèle avec *Les Pheuilus*, de la compagnie Le Phun, qui n'interrogent pas l'intimité, comme dans le cas de Proserpine, mais qui montrent comment les habitants s'approprient une proposition artistique qu'ils ne maîtrisent pas, mais dont ils sont co-auteurs. Le travail de territoire ne suppose pas uniquement travailler avec des clowns !

REPENSER L'INVESTISSEMENT PUBLIC POUR LA CULTURE : POUR QUELLES « BONNES » RAISONS, POUR QUELLES VALEURS ?

JEAN-MICHEL LUCAS

Jean-Michel Lucas est maître de conférence en sciences économiques à l'université Rennes 2 Haute-Bretagne. Il a été conseiller technique de Jack Lang entre 1990 et 1992, puis a travaillé à la DRAC Aquitaine pendant huit ans. Il intervient régulièrement dans des séminaires et conférences en tant que Docteur Kasimir Bisou. Est publiée ici la contribution qu'il a rédigée en amont de son intervention lors de la rencontre professionnelle, puis revisitée en aval. Elle est datée du 26 juin 2011.

Si vous m'avez invité, c'est que vous savez déjà que mon propos est extrêmement critique par rapport à la conception des rapports « arts », « cultures » et « populations » qui vous tient à cœur. Je vous remercie, par conséquent, pour votre invitation et je vais jouer le jeu de la critique systématique, (ça, c'est le Docteur Kasimir Bisou qui s'y colle) pendant que Jean-Michel Lucas rappellera qu'il est très sensible à vos activités qui relèvent d'un souci de « partage » culturel toujours bon à défendre.

Je vais d'abord faire une observation anodine en référence au texte d'introduction de la rencontre. Chacun peut penser ce qu'il veut et utiliser les mots qui lui semblent pertinents pour dire la « réalité » importante pour lui. Je ne critiquerai donc pas ce qui est écrit et ne discuterai pas, bien que j'en sois tenté, le sens que vous donnez à « population », « usager », « vrais gens », « consommateur », « citoyen », « public », « artiste », « démocratisation culturelle », « diversité » et quelques autres expressions encore qui sont souvent dites, sans être fondées !

Par contre, j'ai bien noté votre ambition de donner du sens à vos actions en terme de politique publique. Le texte introductif envisage même de reformuler la légitimité publique de l'articulation « des relations entre artistes, territoires et population ». Dès lors, il ne suffit plus d'utiliser les mots qui vous conviennent, ceux qui résonnent bien à vos oreilles, sous peine de faire uniquement « conviction dans l'entre-soi » ! (Vous avez en mémoire comme moi les exercices fréquents d'autoproclamation : « ma création étant géniale, je ne comprends pas que tous ne viennent pas la partager ! », ou « les vrais gens ont dit des choses fortes, ils étaient vraiment émus, heureux, il faudrait que toute la population vive ces mêmes émotions ! », énoncés suivis immédiatement par « je ne comprends pas que ma subvention ne soit pas déjà versée ! »). **L'auto légitimation publique des acteurs du champ artistique a déjà fait beaucoup de dégâts** et, à mon sens, les acteurs culturels ont intérêt à être plus prudents. Ils devraient surtout être attentifs au sens qui est donné aux mots dans les référentiels des négociations de politique publique. Leur ligne de conduite devrait être : **résister aux mots de la conviction des milieux professionnels passionnés par leur art et leur culture, pour construire plus solidement la légitimité de l'intervention culturelle au sein de la politique publique.**

Ainsi, une phrase comme celle que je lis dans texte introductif : « *Constater aujourd'hui l'absence d'une large part de la population dans les rangs du public du spectacle vivant n'est pas satisfaisant* » exprime certainement un cri du cœur du groupe de professionnels que vous constituez et il faut respecter ce jugement de valeur (« une fréquentation non satisfaisante » est toujours un peu triste). Mais le Docteur Kasimir Bisou est obligé de vous dire que si l'on inclut ce constat dans l'ensemble des responsabilités qui relèvent de l'autorité publique, la non-fréquentation des lieux sélectionnés par les experts artistiques des DRAC et des collectivités est sans grande importance, presque anecdotique par rapport aux dysfonctionnements des politiques publiques de la santé, de la sécurité, de l'éducation... Même les dysfonctionnements sur le marché des concombres provoquent plus d'émois publics que l'insuffisance de la consommation des spectacles vivants subventionnés.

Je veux dire, par là, que vous pouvez penser ce que vous voulez de l'enjeu d'intérêt public de vos activités artistiques et culturelles, vos convictions n'ont pas beaucoup de rapports avec **les fondements de la société de liberté. Vous n'êtes pas à l'endroit où la société de liberté a fixé ses règles communes fondatrices.** Vous n'avez d'existence publique que dans quelques segments de la responsabilité collective, limités le plus souvent à l'attractivité des territoires et au temps de loisirs de certains de leurs habitants.

Je ne critiquerai donc pas vos propos, car vous avez bien raison de défendre les valeurs auxquelles vous tenez ; je dirai simplement que les convictions professionnelles n'ont pas trouvé leur ancrage dans le système public et, qu'en l'occurrence **la grenouille du secteur culturel continue de vouloir se faire plus grosse que le boeuf de la politique publique.**

Pour vous donner des indices justifiant mon propos, je vais d'abord interroger les règles du jeu de nos démocraties, c'est à dire les fondements qui cadrent toutes les négociations des politiques publiques. Je crois sincèrement que cet exercice d'interrogation du **formalisme de la société de liberté** est

essentiel pour prendre conscience des écarts entre les convictions de la sphère privée culturelle et les **nécessités formelles dont nul ne peut se dégager sans devenir un « hors la loi », un braconnier ou plus souvent un simple « bricoleur » de la règle commune.** Je renonce ainsi à l'approche courante des acteurs culturels consistant à penser que les lois et les institutions sont des obstacles à l'expression des « vraies » valeurs civilisatrices que porte l'artiste qu'ils ont choisi – le « Créateur », dit-on, pour qu'il soit à l'égal de la mythologie de l'origine du Monde. Je préfère considérer que la meilleure des solutions serait que la culture devienne un enjeu central, traduit en règles formalisées fondatrices de la Société de liberté.

Pour tenter d'y parvenir, je vais d'abord confronter les mots et les règles. D'abord en partant du nerf de la guerre : **la création artistique.** Puis en interrogeant la place des mots devenus cibles pour vos ambitions : « **population** » et « **habitants** ». J'espère vous montrer que ces mots conduisent à vous transformer en **épiciers culturels**, ce qui est un métier honorable, mais qui n'a pas plus d'importance qu'un autre dans la construction de l'Humanité !

Il faudra alors songer à d'autres mots pour que la politique publique prenne un peu mieux en considération vos espoirs de jouer un **grand rôle** dans « la mise en relation des arts et des cultures » ! J'observe d'abord la place accordée à **la notion de « création artistique »** dans les systèmes formels qui fondent la société de liberté. Je regarde, par exemple, le document qui définit les compétences que la Nation française confie aux collectivités territoriales. Quelle valeur d'intérêt général **le code général des collectivités territoriales** accorde-t-il à « la création artistique » ? La réponse donne la mesure des illusions : l'idée de « création artistique » n'apparaît qu'une fois, et uniquement pour la collectivité territoriale de Corse. Pas pour les autres ! Et vous le savez, la récente loi de décentralisation n'a pas songé une minute à généraliser le cas particulier réservé aux corses et n'a donc pas fait du soutien à la création artistique un enjeu premier du Progrès dans notre démocratie décentralisée !⁷

Ce faible intérêt de l'Etat de droit formel pour la création artistique se retrouve aussi **au niveau international** : ainsi les trois textes internationaux sur la diversité culturelle que **l'Unesco** a élaboré depuis 2001 ne parlent jamais de « création artistique », seulement de « création » au sens trivial d'objets « nouveaux » qui n'existaient pas avant, mais sans attacher au mot la valeur d'oeuvre universelle, transcendante, libératrice, disons hors de l'ordinaire associée à l'idée d'art.

L'Agenda culturel européen évoque bien la création artistique mais dans une formulation curieuse puisqu'il la différencie de la « création littéraire ». Il est ainsi question de la « **création artistique et littéraire** » évoquée à propos du programme public qui ne pèse que 400 millions sur 7 ans pour 27 pays ! Je n'insiste pas sur le côté « strapontin » mal fagoté de l'affaire !

Par contre, **dans tous ces textes** de la politique publique, on trouve plutôt une référence aux « **artistes** ». Mais ne vous réjouissez pas trop vite : « artistes » signifie qu'il existe dans la société **des producteurs particuliers qui offrent leurs prestations particulières** et qui nécessitent, à ce titre, une protection particulière de l'Etat de droit. C'est la négociation sur leurs droits d'auteurs qui est en jeu, mais **pas la valeur publique de l'art dans la construction collective de la société de liberté.**

Dans cette lecture, les « valeurs publiques de l'art » se dégradent en « **activités de l'artiste** », offreur d'un service artistique, c'est-à-dire reconnu par son appartenance à un « **champ** » d'activités artistiques au sein du secteur culturel. C'est d'ailleurs par rapport à ce « champ artistique » que se positionne la **Direction Générale de la Création Artistique** du ministère de la Culture, dont je ne vous rappelle pas que ses fondements sont minimaux puisqu'il ne repose, dans le système formel démocratique, que sur un malheureux décret ! Guère plus.⁸ Je sais bien qu'il s'agit de votre interlocuteur tutélaire (comme il se nomme lui-même avec ses labels), mais pour autant il ne pèse pas grand chose dans l'arsenal des normes de l'Etat de droit !

Je voudrais affirmer que cette lecture restrictive est la seule qui compte aujourd'hui, même pour ceux qui se refusent à l'admettre.

Pour vous en convaincre, je me tourne vers les mots « **habitants** » et « **populations** ». Dans le système formel, l'habitant est une unité de compte (le nombre d'habitants permet de différencier les petites des grandes collectivités). Au-delà, l'habitant est un **individu qui fait ce qu'il veut de la liberté** qui lui est attribuée par les principes fondamentaux de la société de liberté. Aucune texte n'oblige l'habitant-individu à soumettre ses choix à la politique publique. Il définit lui-même ce qui peut le satisfaire : il est **autonome dans ses choix libres.** Ce principe est fondateur de l'Etat de droit démocratique et n'autorise aucune force sociale à imaginer que l'habitant doit être guidé vers le « bon » chemin culturel et artistique, qu'il est, en fait, un peu abruti par la télé, son travail et le règne

⁷ Article L 4424-6 : la collectivité territoriale de Corse met en oeuvre la politique culturelle en Corse, elle définit les actions qu'elle entend mener en matière de soutien à la création, diffusion artistique et culturelles.

⁸ Je ne rappelle pas que le budget de la Direction de la Création est de 753 135 807 euros en AE, quand la dette publique frôle les 1500 milliards et que « le ministère intervient dans le champ du spectacle vivant par l'adaptation du cadre législatif et réglementaire national, éventuellement en application de normes européennes ou internationales » PAP 2011, page 137 ou que « le périmètre budgétaire du programme Création a été revu et porte désormais uniquement sur les champs du spectacle vivant et des arts plastiques » PAP 2011, page 134.

de la marchandise, soumis, comme on dit en philosophie, au règne de la « fausse conscience » de son propre intérêt.

Les seules légitimités qui peuvent limiter la liberté de « l'habitant-individu » doivent être définies par la loi : l'habitant veut construire sa maison, il doit avoir un permis de construire, il veut rouler en voiture, il doit avoir un permis de conduire. Il veut aller voir un film X, il doit avoir plus de 18 ans, il veut organiser une rave partie, il doit avoir l'accord du préfet ! Vu ainsi, vous saisissez qu'aucune loi n'oblige l'habitant-individu à fréquenter un spectacle vivant dont la qualité serait attestée par les experts et qui présenterait des « bonnes » oeuvres à faire apprécier par tous les habitants au nom de l'intérêt public. Ce que l'on appelle généralement pudiquement **la démocratisation de la culture est en quelque sorte un oxymore pour le système formel** de la politique publique puisque seul l'individu libre et autonome est en droit, dans la démocratie, de définir sa culture. Penser que d'autres peuvent le faire à sa place, c'est le considérer comme un être incapable, ce qui n'est pas facile à faire avaler, compte tenu des principes qui fondent la société moderne.

De même pour le terme « population », même affecté du (dé)qualificatif de « défavorisée ». En première lecture, il s'agit d'une notion qui permet de différencier les responsables publics de ceux auxquels ils s'adressent. De ce point de vue, il faut bien admettre que l'Etat de droit ne donne pas à la population de responsabilités particulières, contrairement au « peuple » qui est souverain *via* les dispositifs de représentativité. L'habitant a tout juste le droit de participer, c'est-à-dire de dire ce qu'il veut sans savoir si sa parole sera entendue par le décideur public. Le « participatif » des habitants n'induit aucun dispositif qui s'impose au décideur et, par conséquent, la « population » comme les « habitants » n'ont pas vraiment de vertus « collectives ». Ces deux catégories sont composées d'individus qui, seuls, détiennent la souveraineté de leurs choix. Conséquence : **faire un projet en relation avec la population, c'est, dans le formalisme de l'Etat de droit, faire un projet pour des individus qui restent, heureusement libres de déterminer si le projet les satisfait.**

J'en arrive à une **première conclusion** : se dire porteur de création artistique, pour aller vers les habitants ou la population, c'est **faire une entrée en crabe** dans la politique publique, puisque la création artistique n'est pas une valeur publique fondatrice de la société de liberté et que « habitants » et « population » ne portent pas d'intérêt public supérieur au principe de liberté des choix culturels des individus, postulés dans leur complète autonomie !

Vous pensez, peut-être, que tout cela est du formalisme abstrait et théorique car, dans la réalité, vous le savez bien, et vous allez me le redire cent fois, les « gens » ne peuvent pas être libres de choisir votre art puisqu'ils ne le connaissent pas. Je ne vous donne pas tort ; je dis simplement que la société moderne, envers et contre tout, a choisi de postuler que l'individu est libre et autonome. Vouloir affirmer que l'offreur d'art de qualité, d'excellence ou d'exigence, devrait, **au nom de l'intérêt général**, pouvoir apporter les « bons » choix d'artistes à des individus libres, ne demandant nullement pas à être guidés, est une **entorse difficile à légitimer** par rapport aux principes de base de l'Etat de droit.

Je vais même aller plus loin dans la relecture de votre position d'acteur culturel dans le système formel des règles communes. Pour cela, je vais évoquer un texte européen fondamental qui est maintenant, semble t-il, la référence absolue pour organiser l'intérêt public au sein de l'Union européenne. Ce texte est essentiel car il se veut universel et **qu'il se donne les moyens de contrôler son application**. Il s'agit de la **Directive « services »**, validée tant par la Commission européenne que par le Parlement européen. Difficile donc de faire comme si ces règles de la Directive « services » ne s'appliquaient à vous. Je vais retenir ici l'idée de base mais vous invite à entrer dans les détails pour vérifier si vous êtes prêts à accepter toutes les conséquences du rôle que la Directive vous fait jouer, avec ou sans votre accord, dans la construction de l'avenir collectif de l'Europe.

L'enjeu de la Directive est public : construire ensemble le Progrès dans l'Union, avec des finalités d'intérêt général particulièrement importantes. Je cite les ambitions publiques énoncées par ce texte : « (1) La Communauté européenne vise à établir des liens toujours plus étroits entre les États et les peuples européens et **à assurer le progrès économique et social**. (...) Il importe de veiller à ce que le développement des activités de services contribue à l'accomplissement de la mission visée à l'article 2 du traité, à savoir promouvoir dans l'ensemble de la Communauté un **développement harmonieux, équilibré et durable** des activités économiques, un niveau d'emploi et de protection sociale élevé, l'égalité entre les hommes et les femmes, une croissance durable et non inflationniste, un haut degré de compétitivité et de convergence des performances économiques, un niveau élevé de protection et d'amélioration de la qualité de l'environnement, le relèvement du niveau et de la qualité de vie et la cohésion économique et sociale et la solidarité entre les États membres. »

Pour avancer collectivement vers ces formidables ambitions, la solution miracle est définie par la directive : **la libéralisation des services**, ce qui signifie la limitation de toutes les formes d'interventions publiques affectant le libre échange concurrentiel entre les Etats. Voilà, pour cette politique publique, la règle commune de référence, disons, **l'idéal à atteindre** : « (2) Il est impératif d'avoir un **marché des services concurrentiel** pour favoriser la croissance économique et la création d'emplois dans l'Union européenne. À l'heure actuelle, un grand nombre d'obstacles empêchent, au sein du marché intérieur, les prestataires, notamment les petites et moyennes entreprises (PME), de se développer au-delà de leurs frontières nationales et de bénéficier pleinement du marché intérieur. La compétitivité mondiale des prestataires de l'Union européenne s'en trouve affectée. Un marché

libre obligeant les États membres à supprimer les obstacles à la circulation transfrontalière des services, tout en renforçant la transparence et l'information pour les consommateurs, offrirait **un plus grand choix** et de meilleurs services, à des **prix plus bas, aux consommateurs**. »

Il n'y a rien de plus ici que l'argument classique qui veut que la concurrence profite au consommateur. L'individu libre a plus de choix et pour un prix moins élevé. Comme vous le voyez, le principe de liberté des individus est respecté. Le progrès collectif résultera donc de la capacité des offreurs de services à répondre au mieux et en concurrence aux besoins des consommateurs.

Je veux insister sur cette conclusion : dans cet argumentaire, **la valeur** du service n'est pas dans les mains ni dans la tête de l'offreur ; **elle est dans la tête de l'individu** autonome qui d'ailleurs est le seul à pouvoir apprécier quelle contrepartie il doit donner pour la satisfaction intime qu'il retire de son achat. Les spécialistes vous diront que le consommateur cherche à maximiser son utilité sous contrainte et que par le jeu des échanges concurrentiels individualisés, la meilleure solution collective sera obtenue. C'est le destin du libéralisme : **la liberté individuelle produit, sous la pression de la concurrence, le progrès collectif**.

Appliquez ce vieux principe utilitariste à vos convictions : vous proposez à la politique publique des spectacles vivants auxquels vous attribuez des valeurs artistiques « bonnes » pour l'intérêt général, la Directive « services » vous remercie de proposer de tels services, mais elle vous rappelle que **leurs valeurs publiques ne résultera que des choix libres de vos consommateurs, dans un marché où vous devez accepter la concurrence**. La valeur culturelle se lit dans la grille d'utilité des acheteurs, dans leur pleine autonomie. Vous arrivez dans l'espace public en disant « *nous sommes offreurs de services ayant une vraie valeur artistique pour tous et pour la civilisation en particulier* » ; mais vous ressortez **broyés** car vous n'avez fait qu'offrir un service (de spectacle vivant) acheté par des individus libres qui y mettent la valeur culturelles qu'ils veulent, le tout au nom du progrès collectif. Pour la politique publique européenne, à la recherche comme je viens de le rappeler du « développement durable », de « l'égalité femmes/ hommes » ou de « l'amélioration du cadre de vie », vous n'êtes plus que des offreurs d'activités économiques, parmi tant d'autres !

Je ne sais comment lever l'incompréhension que les acteurs culturels de qualité ressentent dans ce glissement de leur rôle public. Le mieux est sans doute de citer les textes qui confirment cette nécessité. L'argument vient non pas des instances de délibérations démocratiques mais de la **Cour européenne de justice**. Trois temps : toute activité qui donne lieu à un échange avec contrepartie est une **activité économique** et celui qui produit cette activité est une **entreprise**. Même si la structure a des intentions autres que de produire l'activité économique contre une contrepartie, elle doit **respecter les mêmes règles collectives** que toutes les entreprises. **Donc une association non lucrative, solidaire et généreuse se voit considérer exactement comme une entreprise qui veut s'enrichir !**

Vos intentions ne comptent donc pas. Certes, vous reconnaissez offrir un « service » (avec des prix de billets d'entrée) mais votre conviction reste qu'au-delà de cet échange marchand, vous construisez de « vraies » relations avec des « gens », des « publics », des « habitants ». Vous en appelez à la « qualité » de vos services, qui ne sont pas de simples « divertissements »... Mais, dans le système formel, la réponse fuse : **vos intentions et la qualité de vos produits même attestée ne sont pas des enjeux publics, elles ne font que le bonheur privé de vos consommateurs !** Tant mieux pour eux qu'ils vous apprécient mais pour la Cour européenne, donc pour la Directive « services », vous devez appliquer les mêmes règles que celles appliquées aux entreprises qui maximisent leur profit ! La politique publique vous situe ainsi : vous n'êtes que des offreurs « d'activités économiques » et c'est tout ! La troisième étape de l'argument devient limpide si vous êtes une entreprise (de services culturels de qualité), vous devez vous voir appliquer les règles du marché unique ; **la logique de concurrence** s'impose comme modèle idéal de fonctionnement !

Vérification dans les documents de la Commission : « **Le caractère économique d'un service dépend non pas du statut juridique du prestataire de service (un organisme à but non lucratif, par exemple), ni de la nature du service, mais plutôt de la manière dont une activité donnée est effectivement exercée, organisée et financée.** » « Pour qu'un service donné soit qualifié d'activité économique soumise aux règles du marché intérieur (libre circulation des services et liberté d'établissement), il doit présenter **la caractéristique essentielle d'être fourni contre rémunération. Il ne doit cependant pas nécessairement être payé par ceux qui en bénéficient.** » « Dans la pratique, (...) il s'ensuit que la grande majorité des services peuvent être considérés comme des « activités économiques », au sens des règles dudit traité relatives au marché intérieur (articles 43 et 49). » CQFD.

Ainsi, même si vos habitants ne payent pas le prix de vos actions culturelles, cela n'a pas d'importance pour la Cour, vous êtes des offreurs de services ! Je vous l'avais dit : considérez-vous maintenant comme des « **épiciers culturels** », de produits de luxe peut-être, mais épicier tout de même.

Malgré tout ces arguments, **il reste un espoir car le marché concurrentiel, dont je viens de vanter les mérites, n'est pas toujours aussi brillant que ses promesses !** Le système formel est obligé de reconnaître **les vertus du « service public »**. N'espérez pas pour autant être sauvés par l'autre perspective ouverte par la Directive « services » : **celle des services d'intérêt économique général (SIEG) !**

Le SIEG est une forme souple de politique publique qui autorise les Etats ou les collectivités

territoriales à prendre toute initiative au nom de l'intérêt général du territoire. La subtilité est que l'Union européenne ne définit pas le contenu de cet intérêt général ; c'est donc **chaque autorité publique, compte tenu de son histoire, de sa culture, des besoins de sa population, de ses stratégies de développement territorial, qui établit sa propre carte de la légitimité de ses interventions publiques !**

Il y a là de quoi vous rassurer ! Si le maire décide de financer votre centre de création artistique ou si le ministère veut faire une loi sur le spectacle vivant de qualité, le système formel des SIEG le permet. Vous voilà donc avec une légitimité de service public qui vient contredire, en pratique, mon propos sur la légitimité universelle de la concurrence. Réjouissez vous donc ; **avec les SIEG, le système formel vous autorise à recevoir des aides publiques.** L'investissement public, sujet de la question que vous m'avez posée redevient d'actualité ! « L'argent » revient pour vos projets de création et de médiation avec les habitants !

Pour autant, vous serez d'accord avec moi pour admettre que pour des acteurs soucieux de sens et de valeurs d'arts et de culture, l'argent public n'est pas tout ! Même s'il est « donné » à vos projets !

Il faut ainsi prendre conscience que la légitimité publique apportée par les SIEG est limitée : par exemple, **elle ne vient jamais concurrencer la légitimité de la concurrence ! Le SIEG est un choix de politique publique qui ne peut être fait que si le marché concurrentiel n'est pas concerné par l'activité publique !** Si des investisseurs privés estiment pouvoir rentabiliser une activité, alors l'intervention publique doit s'effacer pour ne pas « affecter » les échanges libres ! Si le maire ou l'Etat veut dépasser cette limite, l'Union européenne considère qu'il perd sa légitimité d'intervention publique. Priorité donc à la logique concurrentielle pour construire la société de progrès. Dépasser cette limite est pour la Commission européenne une « **erreur manifeste d'appréciation** » ! La sanction publique suit !

Avec les SIEG, le service public est en quelque sorte un **intérêt général de seconde zone, une situation d'exception à la règle commune idéale du marché libre et rentable.** Le SIEG n'est acceptable que si le marché n'y voit pas ombrage !⁹

Ainsi, **l'élu local devient un entrepreneur** qui, pour l'intérêt général spécifique de son territoire, vient compenser les insuffisances du marché rentable ! Et ce que les militants culturels doivent comprendre, c'est qu'alors l'élu public remplace l'investisseur privé pour fournir à sa place les services non rentables. Ce qui signifie que c'est toujours et encore un « **service** » **qui est fourni à des consommateurs, lesquels ont des besoins, définis par eux-mêmes, en toute liberté et autonomie, que le fournisseur soit de statut privé à profit, privé non lucratif ou public !**

Vous m'avez compris avec le SIEG, le territoire investit dans le développement et **les acteurs culturels ne sont pour lui que des entreprises qui apportent le service que le marché rentable n'a pas pu fournir !** Votre culture, même financée par l'argent public, continue d'être un service à acheter, une « activité économique » et vous, une entreprise. Et là, rien de changé !

Vous avez un statut formel d'entreprise, prestataire de services, que l'élu peut même mettre en concurrence ! Vous savez tous que parmi les solutions administratives bien concrètes que la collectivité peut vous appliquer, il y a **l'appel d'offres qui vous met en concurrence** les uns avec les autres. Vous vouliez apporter l'art dans sa grandeur symbolique universelle, vous devez d'abord répondre au cahier des clauses particulières, au meilleur prix !

La valeur d'excellence artistique était votre credo, la relation avec les habitants, votre espoir d'une vie meilleure pour tous, **les SIEG peuvent vous satisfaire à condition que vous acceptiez de n'être qu'une exception à la règle** du bon progrès collectif, une exception qu'on laisse faire parce qu'elle n'est pas rentable ! D'où ce paradoxe qui n'interroge pas les « pragmatiques » que vous êtes devenus pour beaucoup, mais qui est **invivable** pour ceux qui associaient « art » à valeur civilisatrice et « culture » à émancipation » : **vos activités ne sont légitimes qu'à la marge dans un référentiel de légitimité publique où vous n'existez, avec vos valeurs, que si vous ne pesez pas grand chose dans le devenir du monde.** Evidemment si seul votre projet particulier vous intéresse, cette situation de petite exception à la règle universelle du progrès par la liberté d'acheter de vos consommateurs-habitants-publics-spectateurs est suffisante. « Restez alors donc jouer dans la cour de votre culture mais ne sortez pas dans la grande rue du monde. » Si vous aviez des velléités de jouer un rôle dans l'émancipation collective par l'art et la culture, vous êtes dans l'illusion.

Avec les SIEG, vous restez des épiciers offreurs de produits sur vos rayons disciplinaires artistiques. Le patron a changé, mais votre relation aux consommateurs est la même pour la politique publique : vous devez répondre à ses besoins en lui vendant un produit. Vous pouvez appeler vos consommateurs, « public » et constater l'empathie et le bonheur d'être ensemble avec les habitants ; mais, pour la politique publique vous n'êtes qu'un fournisseur de services, **un opérateur, un prestataire de services ! Logique, puisque le fondement de tous ces textes est la liberté et l'autonomie des**

⁹ Cette vérité est souvent énoncée de façon alambiquée mais avec fermeté : 3.1.14. L'application des règles de concurrence signifie-t-elle que les Etats membres doivent changer les modes d'organisation et de fonctionnement de leur SIEG ? Le fait que les règles de concurrence s'appliquent ne signifie pas que les autorités publiques doivent veiller à ce qu'une multiplicité de prestataires de services soit présente sur le marché. En outre, cela ne signifie pas que les autorités publiques ont l'obligation de supprimer les droits spéciaux ou exclusifs, déjà accordés aux prestataires de services, qui sont nécessaires et proportionnés pour la performance de SIEG concernés. Les autorités publiques peuvent accorder de tels droits aussi longtemps que ceux-ci ne dépassent pas ce qui est nécessaire afin de permettre l'accomplissement de la mission d'intérêt général dans des conditions économiquement acceptables. *Guide des SIEG*, 2011

individus. L'instauration des SIEG, complément alimentaire du marché libre, ne modifie en rien la légitimité du libre choix de l'acheteur, même subventionné.

A ce point, on sent confusément que ce système formel de la Directive « services » et des SIEG est **un peu fou comme si nul ne s'était rendu compte que les relations culturelles entre « êtres humains » ne pouvaient se réduire à une offre d'un produit et à une demande de ce même produit contre monnaie !** Pourtant, je n'ai rien trouvé qui puisse me permettre de penser autrement. On le voit nettement quand la question est posée de savoir si la politique publique des SIEG et de la Directive autorise **l'attribution d'aides publiques à des compagnies de création théâtrale.** La réponse de la Commission est claire, précise, ridicule et désastreuse : il est bien sûr possible de donner de l'argent public au « créateur », mais en évitant de faire une erreur d'appréciation pouvant perturber la concurrence. D'où la réponse qui laisse pantois sur la conception des enjeux culturels par la Commission : **« Dans le cas des productions de théâtre basques, il a été considéré que le financement de ces productions n'affectait pas les échanges entre Etats membres, dans la mesure où il s'agissait des productions à petite échelle de micro ou petites entreprises d'une nature locale, leur audience potentielle était limitée à une région géographique et linguistique spécifique, et elles ne pouvaient pas attirer un tourisme transfrontalier. »**¹⁰

Pour verser de l'argent public à des créateurs de théâtre, il faut que leur activité de création se cantonne à leur langue et leur localité, à leur ghetto culturel en quelque sorte ; si leur création entretient des liens avec d'autres langues, d'autres cultures, d'autres territoires, alors l'argent public doit disparaître ! Seule la concurrence sert l'interculturalité !

Je pourrais m'arrêter là et vous inciter à interroger ces arguments stupides de la Commission qui associent « aide publique à la culture » à « ghetto culturel » et « marché libre » à « relations d'échanges entre les cultures ». Je pourrais espérer peut-être, la naissance d'un rapport de forces s'opposant à cette conception étonnante de l'investissement culturel public, devenu non seulement « exception » à la règle universelle du progrès par la concurrence, mais en plus « exception » repliée dans ses frontières linguistiques.

Mais je pense que **mobiliser « contre » ne suffira pas à affaiblir une doctrine puissante construite sur le postulat de la liberté et de l'autonomie des individus** (c'est-à-dire, reposant sur un principe auquel nous ne sommes pas prêts à renoncer, chacun d'entre nous !).

C'est pourquoi je vous propose de ne pas quitter le système formel qui fonde les sociétés de liberté en l'interrogeant de nouveau : sans modifier ces principes, est-il concevable de penser d'une autre manière l'enjeu culturel ?

La réponse est évidemment **positive** ! Elle l'est même depuis longtemps. Il suffit de considérer que les actions culturelles auxquelles vous tenez, ont pour finalité non la satisfaction des habitants mais **la dignité des personnes.** Autant la satisfaction des individus - c'est-à-dire la maximisation de leur utilité - se résout dans le système marchand concurrentiel et fait de vous des « épiciers culturels » ; autant l'enjeu de « dignité » vous place dans un autre rôle essentiel pour la construction du vivre ensemble dans la Société de liberté !

D'abord, **l'enjeu de dignité est fondateur et universel.** Son point de départ est en effet l'article 1 de la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948 : **« Les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits. »** Dans ce système formel, la responsabilité première de la politique publique est de garantir la liberté mais aussi **le respect de la dignité des personnes.**

Il n'y a pas ici d'utopie inconsiderée puisque le principe de dignité est l'un des fondements juridiques de l'Union européenne. Ainsi l'article 2 du Traité de l'Union : **« L'Union est fondée sur les valeurs de respect de la dignité humaine, de liberté, de démocratie, d'égalité, de l'État de droit, ainsi que de respect des droits de l'homme, y compris des droits des personnes appartenant à des minorités. »** Je peux aussi vous rappeler l'article 6 du Traité qui renvoie à la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne du 7 décembre 2000 dont l'article premier énonce : **« la dignité humaine est inviolable. Elle doit être respectée et protégée. »**

Comment cette référence à l'enjeu de dignité place-t-elle l'enjeu culturel au centre de la responsabilité publique et non plus dans l'exception du système marchand ? Il suffit de considérer qu'on ne peut parler de **« dignité d'une personne » que si elle est reconnue par les autres dans ce qu'elle a d'unique, dans sa singularité d'être humain.** Si la politique publique doit garantir plus de dignité, elle doit alors favoriser les dispositifs qui conduisent à une meilleure **« reconnaissance »** des personnes entre elles. L'essentiel est dit : **le rapport de la personne aux autres ne peut plus se réduire à l'acquisition de produits maximisant l'utilité de l'individu ; il doit prendre en compte les relations intersubjectives et les situations qui sont sources d'affection (ou de haine), de respect (ou d'irrespect), d'estime (ou de**

¹⁰ Guide relatif à l'application aux services d'intérêt économique général, et en particulier aux services sociaux d'intérêt général, des règles de l'Union européenne en matière d'aides d'État, de « marchés publics » et de « marché intérieur », p. 29, Point 3-1-12. L'argument se retrouve aussi pour les musées : « Dans le cas des musées locaux en Sardaigne, il a été considéré que le financement des projets de ces musées d'une portée limitée et d'un budget modeste n'affectaient pas les échanges entre Etats membres, dans la mesure où, à l'exception de quelques musées d'importance et de réputation internationalement reconnus, les habitants des autres Etats membres ne franchissaient pas les frontières avec comme but principal celui de visiter ces musées. »

mépris, au sens d'Axel Honneth¹¹). La responsabilité publique doit s'impliquer dans cet univers délicat, univers d'opacité, dirait Edouard Glissant, de **la relation de personnes à personnes¹²**. Face aux complexités de ces relations intersubjectives, l'indicateur de vente de services au consommateur, (par exemple, la fréquentation de concerts ou le nombre d'habitants consommateurs), n'a plus grand sens pour la politique publique. L'enjeu est surtout d'être attentif à l'univers du Sensible des personnes entre elles, ce qui est évidemment plus difficile à maîtriser que la vente d'un service à un « client ». Pour autant, comme chacun le sait, le Sensible est aussi l'univers de l'artiste, continuons alors dans cette voie !

Dignité, reconnaissance, et donc « culture » : car **la « reconnaissance » de la personne revient à reconnaître sa liberté d'appréhender le monde, donc « sa » culture**. La reconnaître dans sa dignité revient par conséquent à la « respecter », « l'estimer », « l'apprécier » dans son identité culturelle de personne libre et autonome¹³.

Je peux déjà dire, ne m'en voulez pas, que l'entrée par la dignité doit récuser **les projets qui « connaissent » l'habitant mais ne le « reconnaissent » pas**, c'est-à-dire les projets qui ne reconnaissent pas dans « l'habitant » (la « population » ou les « gens ») des personnes aux subjectivités complexes, « incommensurables » donc singulières, dignes d'estime, de respect et d'affection. Quand, par exemple, un projet culturel promet de faire connaître une pratique d'artiste à des « jeunes » des « quartiers défavorisés », c'est le premier signe par lequel on saisit que la « reconnaissance » des personnes est ignorée. La référence au « jeune » signifie que n'importe quel jeune pourrait être remplacé par n'importe quel autre, sans que les valeurs artistiques et culturelles du projet ne soient affectées ! Le « jeune » sera, peut-être, acteur du projet, participant exécutant, mais pour autant **les valeurs qu'ils portent ne seront pas celles auquel le projet accorde une valeur culturelle d'intérêt général**. On trouve à l'envie ce stéréotype dans les projets qui postulent que les jeunes de banlieues devraient pratiquer d'autres musiques que celles dans lesquelles, pourtant, ils se reconnaissent ! Dès le départ, le jeu de la dignité est (mal) joué !

Avec l'entrée par la dignité, il faut donc accepter un changement de focale dans l'appréhension des enjeux culturels. Le point de départ impose de reconnaître la liberté de la personne dans son identité culturelle, puisque c'est par son identité qu'elle exprime sa dignité. Comme le précise **le Groupe de Fribourg¹⁴** dans la définition des droits culturels : **« l'expression « identité culturelle » est comprise comme l'ensemble des références culturelles par lequel une personne, seule ou en commun, se définit, se constitue, communique et entend être reconnue dans sa dignité. »¹⁵**

Il ne faudrait pas en tirer la conclusion simpliste que chaque personne peut exiger d'être reconnue par la société dans toutes les pratiques dont elle se réclame au nom de « sa » culture. Bien au contraire : l'entrée par la dignité impose une forte exigence collective, pas toujours bien comprise dans la tradition culturelle française, en particulier celle de l'Education populaire. En effet, **si la personne est respectée dans son identité culturelle, elle doit aussi respecter les autres cultures**. Chaque culture a droit de cité autant qu'elle participe, comme toutes les autres, à **construire le genre humain**. L'identité culturelle n'est donc légitime à réclamer le respect de sa « dignité » que **si elle fait Humanité avec les autres**. **L'enjeu culturel conçu ainsi devient central pour la politique publique puisque de l'hétérogénéité des identités culturelles doit, malgré cela, conduire à dégager ensemble quelque chose qui fasse unité du genre humain** (et non clash des civilisations !) La culture n'est plus une affaire d'exception, c'est une nécessité de survie de l'humanité comme **volonté politique de parvenir à l'unité dans la diversité des cultures**. (J'ajouterai : malgré toutes les évidences empiriques qui révèlent que les cultures distinguent et séparent les unes des autres !)

L'approche par la dignité ne renonce pas aux choix individuels de marchandises mais, pour accéder à un meilleur vivre ensemble, c'est-à-dire à plus d'Humanité, **elle soumet le choix individuel à l'épreuve de la dignité des autres**. **La confrontation des identités culturelles des personnes devient le noyau dur de la construction collective de la société de liberté**.

L'enjeu culturel n'est plus là pour faire plaisir aux « habitants individus », (ils étaient « heureux », « satisfaits », « épanouis »). Il est là pour permettre à la confrontation des identités culturelles (libres et autonomes) de **déboucher sur une meilleure reconnaissance réciproque, donc sur de meilleures situations de respect, d'estime, d'affection**. Pari impossible évidemment d'autant que cet enjeu culturel public met à l'épreuve **les frontières de la neutralité républicaine** que l'Etat s'impose pour échapper aux décisions partisans.

¹¹ Axel Honneth, *La société du mépris*, Paris, La Découverte, 2006

¹² Edouard Glissant, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009 ; *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997

¹³ Il est sans doute bon ici d'inciter à la lecture de Charles Taylor, par exemple *Le malaise de la modernité*, Paris, Editions du Cerf, 2002

¹⁴ Le groupe de travail composé d'experts internationaux, dit « Groupe de Fribourg » est connu pour la série unique et ininterrompue de publications, depuis un premier colloque en 1991 intitulé « les droits culturels : une catégorie sous-développée de droits de l'homme ». (<http://www.unifr.ch/iiedh/fr/recherches/current/declaration-de-fribourg1/groupe-de-fribourg>)

¹⁵ Sur le vaste champ de réflexion ouvert par les droits culturels, voir Patrice Meyer-Bisch, Mylène Bidault, *Déclarer les droits culturels. Commentaire de la Déclaration de Fribourg*, Zürich, Schulthess Verlag, 2010

Pour préciser ce changement de statut de l'enjeu culturel, il faut certainement accepter de revendiquer une définition de la culture qui contient cet enjeu politique de la construction permanente et mouvante de l'Humanité. Dans cette cohérence, le Groupe de Fribourg considère que « **le terme « culture » recouvre les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement.** »

Nous avons maintenant à notre disposition une définition « politique » de la culture fondée sur l'universalité de la reconnaissance de la dignité de la personne humaine et ce serait dommage, à mon sens, de lui préférer une définition « technique » de la culture en tant qu'ensemble de biens et services provenant d'un secteur d'activités économiques.

Je ne peux pas, maintenant, tirer toutes les conséquences de l'entrée par la dignité. Je tiens pourtant à pointer huit renversements de points de vue par rapport aux approches habituelles des projets culturels dits « participatifs ».

1) Ni offres, ni demandes culturelles, mais des interactions.

Avec l'entrée dignité, il ne peut plus y avoir, d'un côté, « l'acteur culturel » et de l'autre « l'habitant », c'est-à-dire d'un côté « l'offre » de « bonne » culture et de l'autre la demande. Il faut bien avouer qu'en parlant « d'habitant » ou de « gens », les projets habituels se construisent sur l'hypothèse qu'ils s'adressent à des « personnes » qui n'en sont pas, c'est-à-dire à **des personnes qui ne sont pas « capables » de formuler des valeurs culturelles dignes** d'être prises en considération par le projet culturel (public). On voit ainsi l'équipe culturelle professionnelle **débarquer avec ses « artistes »** et son credo implicite que l'habitant ne deviendra une « personne épanouie » que **si l'art vient lui indiquer le « bon » chemin pour sortir de sa culture initiale ! L'artiste est alors nommé d'avance, l'habitant aussi, et l'enjeu est de « faire » ensemble !** Sous entendu, l'habitant n'est pas un interlocuteur « reconnu » dans la **délibération de ce qui a valeur culturelle** et encore moins valeur artistique. **Il est participant au « faire », pas à la « valeur ».** Dans le projet culturel de dignité, cette conception est inacceptable puisque chaque personne apporte sa part d'humanité aux autres, chaque personne est considérée dans sa dignité donc comme **offreur de culture aux autres, comme ressource pour le développement du projet culturel.** Avec la légitimité universelle de l'enjeu de dignité, il s'agit moins de réguler des offres et des demandes de spectacles ou d'ateliers artistiques que **de gérer les interactions multiples entre toutes les offres culturelles de toutes les personnes qui se côtoient dans l'espace public, pour plus d'humanité, plus de reconnaissance réciproque, plus de respect pour soi et plus de respect pour les autres.**

2) La palabre dans l'archipel des identités culturelles.

Le moins que l'on puisse dire est que ce pari est difficile à gagner car dans l'espace public, chacun arrive avec son identité culturelle spécifique y compris « l'artiste » qui, ne l'oublions pas, est aussi porteur d'une identité culturelle d'égale dignité avec celle de « l'habitant ».

La responsabilité culturelle publique doit savoir que **les tensions seront permanentes** entre toutes ces libertés de « dire » sa culture aux autres. Elle doit donc inclure dans le projet **ces temps de transactions, de discussions, d'explications, d'argumentations sur les « bonnes » raisons** des uns et des autres. **Ce ne sont pas des temps préparatoires au projet culturel, ce sont les moments qui légitiment le projet culturel public** car le vivre ensemble ne passera pas seulement par le partage du sensible (la personne âgée ne vibrera sans doute jamais au volume sonore du musicien « hard » qui joue sur la place en face de chez elle, quoiqu'il y ait aucune nécessité qu'il en soit ainsi). Il passe par **l'acceptation des « bonnes raisons » de l'autre. La responsabilité culturelle publique consiste alors à prendre en charge les dispositifs de tensions, de frottements, de débats, d'explications, de « mise en raison des convictions », selon la belle expression d'Amartya Sen¹⁶, avec l'espoir que, dans leur pleine liberté, chaque identité culturelle prenne un peu mieux l'autre en considération.** (J'ai évité, vous l'avez senti, le terme de « médiation » !)

J'insiste sur ce point car, dans les dispositifs publics actuels, le temps de la discussion entre identités culturelles respectées - ce que je préférerais appeler le temps de **la palabre entre personnes** qui ont des approches différentes de ce qui est « bien » et moins bien - est un temps qui n'est pas considéré comme culturel. Seule la création, sa diffusion, sa transmission a valeur publique. Avec l'entrée par l'universalité de la dignité, les dispositifs de palabre sont culturels puisqu'ils permettent les interactions entre les identités pour plus d'Humanité. Ce temps est d'autant plus impératif que **la confrontation des identités des personnes reste mystérieuse, même pour le clown Proserpine et ses amis !** Il ne suffira pas de sortir sa « carte d'identité » pour organiser la palabre. On doit plutôt imaginer que chaque personne est, à elle seule, **un « archipel »¹⁷ d'identités**, où « l'habitante » est âgée, mais peut-être encore plus « musicienne », irritée par les voisins, ou heureuse d'avoir de la compagnie, à l'écoute du monde ou abandonnée par sa famille, sans diplôme ou bardée de références scolaires... **Que parvient-on à savoir de l'identité de l'autre en dignité ?**

L'organisateur culturel se méfiera donc des **stéréotypes de « l'habitant » qu'il invente pour les besoins**

¹⁶ Voir par exemple Amartya Sen, *L'idée de justice*, Paris, Flammarion, 2010, notamment le chapitre 9 *Pluralité des raisons impartiales*, pp.242-245

¹⁷ Le terme « archipel » renvoie à Edouard Glissant dans *Philosophie de la relation*, op.cit.

de sa cause. Il ne devra pas faire l'économie de la **sollicitation des personnes pour qu'elles acceptent, dans leur pleine liberté, de se situer dans ces archipels mouvants et vivants des identités qui construisent l'humanité ou nourrissent les chocs entre étrangers étrangers.**

3) Non pas participatif mais délibératif.

Je prolonge cette observation pour faire voir la limite des projets culturels participatifs, dans le référentiel de la dignité.

On comprend très bien que les organisateurs du projet arrivent dans l'espace public avec leurs valeurs artistiques et culturelles qui sont leurs propres références de la « vie bonne ». Mais dans l'approche par la dignité, **il leur est impossible de considérer qu'ils ont le monopole des « bonnes » références culturelles pour tous les habitants.** Le projet ne peut être qu'un projet où se sont **négociées des valeurs partagées** par toutes les personnes engagées dans le projet. Il y a négociations sur les « bonnes » valeurs, compromis et par là, **le projet ne peut éviter d'élaborer son protocole d'accord sur ces valeurs communes, dans le respect de l'égalité de dignité des identités culturelles.**

Avec cet accord sur les valeurs partagées, l'habitant n'est plus seulement participatif aux actions, il est devenu **« une personne partie prenante » (stakeholder) des règles communes qui donnent valeur publique au projet.** Chaque partie prenante a volontairement mis de « l'eau dans son vin », réduit sa propre liberté individuelle pour partager celle des autres. Il n'y a plus ici un « habitant-individu-consommateur » mais **une relation de personnes qui acceptent volontairement de partager un minimum de valeurs communes.** Si l'on suit cette voie, le bon projet se dessine comme un projet qui n'est pas participatif mais **délibératif.**

Je veux dire par là que chaque « partie prenante » est une personne d'égalité de dignité et que ces personnes ont à délibérer ensemble sur les valeurs à partager. La première responsabilité culturelle publique devrait être pour les personnes (ex « habitants ») **d'avoir la liberté de dire leur mot sur les valeurs culturelles et artistiques à promouvoir par le projet.** Il faut certes agir, faire des actes, proposer des services, même marchands, mais il faut aussi, et surtout, délibérer sur les valeurs qui assurent la reconnaissance (estime, respect et affection) des personnes.

Cet impératif peut conduire à **renoncer à s'engager dans un projet** où la reconnaissance réciproque des valeurs ne serait pas bien établie. Je ne crois pas faire cette observation à la légère tant les équipes artistiques sont imbuées de leur monopole de la valeur. Ce sont elles qui amènent l'artiste au « peuple » sans **jamais indiquer la part d'arbitraire, d'incertitude, de liberté qui est liée à la qualification « d'artiste ».** L'habitant doit ne rien dire, ne rien discuter, ne rien douter, puisque « l'artiste » arrive en majesté, avec tous ses attributs.

4) Des résilles de réciprocités.

Dans cette négociation, chacun aura sa « manière » d'apporter ses ressources (en humanité) au projet. **Chacun se verra reconnu dans son apport et reconnaîtra, en réciprocité, l'apport des autres.**

Cette négociation que connaissent bien les organisateurs d'événements qui mobilisent beaucoup de **bénévoles**, ne se traduit pas, dans l'approche de la dignité, par des « contrats » mesurant le temps de travail des uns et valorisant en équivalent « argent » l'apport des autres. Il s'agit plutôt d'apprécier la portée des relations intersubjectives, « savoir être », « confiance », « disponibilités », « attention aux autres », etc., qui construisent des **réciprocités qui lient les personnes engagées dans le projet.** Cette capacité à « vivre ensemble » le projet n'arrive pas par miracle, elle se construit par la reconnaissance, donc par l'écoute et la discussion, le débat et les décisions partagées sur un mode **démocratique.** Le projet délibératif, pour ne pas être en porte à faux avec les principes universels de la société de liberté doit savoir se **gérer sa démocratie interne.** Cela ne veut pas dire que tous les habitants votent à main levée pour choisir les artistes et que tous les artistes font la cuisine pour les repas collectifs ! Cela signifie que celui qui aura le pouvoir de choisir les artistes et de concocter le repas le fera **au nom d'une règle démocratiquement établie.**

5) Liberté et capacité.

Je franchis une nouvelle étape : la liberté de la personne n'est réelle que si elle peut **effectivement** s'accomplir. Nous savons tous l'usage que les militants de la politique culturelle font de cette vérité absolue. Ils nous disent : « l'habitant du quartier n'est pas libre d'aller écouter un concert de Luigi Nono puisqu'il ne connaît rien à la musique contemporaine. » Depuis des lustres, au nom du principe politique de réduction des inégalités culturelles, les autorités culturelles ont sorti ce qu'elles pensent être l'arme absolue : il faut donner aux habitants la possibilité d'aller écouter les musiques qu'ils ne connaissent pas. Il semble même qu'il n'y ait pas de possibilités de contester ce dogme de l'accès à « ma » culture pour tous les autres !

Pourtant, si l'on suit Amartya Sen, il y a lieu d'être plus prudent et **plus respectueux des êtres humains dans leur droit universel à la liberté.** En deux mots, on pourrait dire qu'il ne suffit pas de proposer l'acte « d'aller au concert », comme il ne suffit pas de donner à manger à celui qui n'a rien sur sa table ! Il ne suffit pas de fournir le service si, dans sa liberté souveraine, **la personne n'éprouve pas de « bonnes » raisons de valoriser ce qu'elle est amenée à faire.** Organiser un concert gratuit sans que la personne revendique ces « bonnes » raisons, pour elle et vis-à-vis des autres, revient à donner à manger à une personne qui estime qu'elle doit jeûner pour atteindre la « vie bonne » !

La politique publique consiste alors à **permettre à la personne d'être, elle-même, agent de sa liberté de**

valoriser ce qu'elle veut valoriser. C'est l'idée de **capabilité** qui est chère à Amartya Sen et qui devrait structurer tous ces projets culturels avec les habitants : commencer par reconnaître la liberté des personnes et leur permettre de faire ce qu'elles ont de bonnes raisons de valoriser, plutôt que de débarquer en leur signifiant les références artistiques qu'elles devraient absolument valoriser ! Pour reprendre les formulations de Sen : « l'avantage d'une personne en terme de possibilités est jugé inférieur à celui d'une autre si elle a moins de capabilité - moins de possibilités réelles - de réaliser ce à quoi elle a des **raisons d'attribuer de la valeur.** »¹⁸

Cette piste d'action est évidemment en contradiction avec l'approche si fréquente des projets qui veulent amener au peuple la vraie culture épanouissante pour résister à la puissance des marchandises culturelles de divertissement et lutter contre la médiocrité culturelle dans laquelle s'affligent les populations. L'approche par la dignité accepte mal que la personne soit réduite à suivre les seules valeurs culturelles données par d'autres. L'idée est au contraire de miser sur la « capabilité » qui nécessite l'expression de la pleine liberté de la personne.

6) Avoir quelque chose à dire au monde.

Se dessine alors la configuration du **bon projet d'action culturelle soucieux de répondre à l'universalité du principe de dignité.**

Le meilleur projet est celui où **une personne (avec les groupes auxquels elle a choisi d'adhérer) affirme sa volonté de faire reconnaître ce qu'elle est aux autres.** Elle a « quelque chose à dire au monde ». L'enjeu professionnel est alors de permettre une plus grande capabilité de la personne, en lui **apportant des ressources qui conduisent à une meilleure reconnaissance auprès des autres.** Comme l'énonce si bien le Tyne and Wear Museum¹⁹, l'enjeu est de « **permettre aux personnes de mieux se situer au monde, de mieux définir leur identité, pour plus de respect pour elles et plus de respect pour les autres** ».

Il ne faudrait pas oublier que cet adage ne s'applique pas seulement aux identités culturelles des « pauvres » habitants des quartiers sensibles. Il vaut aussi pour **l'artiste qui a quelque chose à dire au monde**, au-delà de la vente d'une prestation sur scène ou de la vente de tableaux !

La responsabilité culturelle publique des organisateurs est donc lourde dans ce chemin de la dignité.

J'ai ainsi surpris des organisateurs satisfaits que des artistes plasticiens exposent sans pour autant être maîtres des dispositifs qui font de l'artiste un artiste reconnu. Pire encore est la situation où les habitants sont appelés à produire une oeuvre, qui se révèlent ne pas en être **parce que les organisateurs ne sont pas ceux qui qualifient les oeuvres.** Toutes les MJC de France connaissent cette situation où l'on fait croire aux habitants qu'ils sont artistes, alors que le porteur du projet n'a négocié avec aucun réseau de qualification artistique les conditions de la reconnaissance des personnes. C'est en tout cas indécent si l'on prend comme référence éthique du projet l'impératif de dignité.

7) Une identité culturelle émancipée, attachement et arrachement.

Je suppose maintenant que les projets sont construits sur les principes de la reconnaissance. L'étape finale est alors **l'émancipation.** Le processus d'émancipation est le suivant : la reconnaissance de l'égalité des cultures permet à la personne de revendiquer sa liberté (avec les bonnes raisons) mais **la responsabilité publique est de permettre à la personne de constater que d'autres personnes ont aussi leurs bonnes raisons d'écouter d'autres musiques, d'apprécier l'art contemporain, de voir le monde autrement.** L'espace public devient donc le lieu où les raisons s'expriment au-delà des partages d'émotions. Si l'on suit Amartya Sen, la discussion entre personnes d'égal respect produisant **des argumentaires ouverts et documentés conduit à des glissements des convictions.** Les autres « bonnes » raisons sont rendues moins illégitimes et, par là, **le temps du raisonnable élargit l'horizon des capacités des personnes.** Dans la liberté de sa culture, la personne entend que d'autres perspectives que la sienne sont possibles et justifiées. L'horizon de ce qu'elle peut raisonnablement valoriser s'élargit. La politique culturelle devrait suivre, alors, les préceptes si bien formulés par Amartya Sen qui nous rappelle « le critère pertinent de l'objectivité des principes éthiques : ils doivent être défendables dans le cadre d'un raisonnement public, ouvert et libre. »

C'est ce jeu de l'emprunt aux bonnes raisons des autres qui est essentiel pour la société de liberté car il est politique. La personne est toujours libre de se reconnaître dans sa culture. Elle demeure dans un rapport d'attachement à son identité culturelle, mais par la confrontation des libertés et des bonnes raisons de faire autrement, la personne saisit des possibilités réelles de faire autrement. Elle entre alors dans un processus **d'arrachement** où elle affirme la singularité de sa liberté vis-à-vis de sa propre histoire sociale : elle affirme aux autres une identité émancipée.

C'est cela le moteur du projet culturel de dignité : la capabilité élargie des personnes d'affirmer dans l'espace public leur liberté de négocier leur attachement comme leur arrachement à la culture des autres, au nom du premier principe des droits humains.

8) La permanence des dissensus

Peut être que dans ces réflexions sur les projets culturels conformes à l'éthique de dignité, je n'ai pas

¹⁸ Voir Amartya Sen, *op.cit.*, p.284

¹⁹ « Our mission is to help people determine their place in the world and define their identities, so enhancing their self-respect and their respect for others. » (<http://www.twmuseums.org.uk/about/mission-and-objectives/>)

assez insisté sur les exigences de cette approche : dans le projet participatif ordinaire, chaque personne est libre du ressenti qui est le sien, comme « individu-habitant-consommateur » des services proposés par l'équipe professionnelle et ses artistes.

Le dispositif institué, sans forcément s'en rendre compte, l'idée même du « non public », lequel reste indifférent et éloigné du monde de la « bonne » culture. Avec l'entrée par la dignité, la responsabilité culturelle publique se pose autrement : elle est, je le redis, de construire plus d'humanité et, par conséquent, **elle nécessite d'interpeller les identités culturelles sur leur manière de contribuer au vivre ensemble.**

Le projet n'impose pas que toutes les personnes partagent tout le temps et en toute circonstance les mêmes références culturelles et artistiques comme valeurs universelles pour l'humanité. (C'est la conception du patrimoine mondial de l'Unesco : sélectionner des oeuvres exceptionnelles universelles.)

Par contre, la responsabilité publique impose que chaque identité s'explique sur son rapport de reconnaissance (ou de défiance) vis-à-vis des autres identités culturelles. En effet, le jeu des reconnaissances réciproques est nécessaire pour avancer vers plus d'humanité, mais il n'est jamais gagné d'avance, pour personne.

Ceci me conduit à affirmer que dans tout projet culturel qui ne veut pas se limiter à un service pour consommateur, il faut prévoir un dispositif attentif aux dissensus entre les identités culturelles. L'organisation d'une **conférence des dissensus** est indispensable pour saisir la portée des écarts, objectifs et subjectifs, explicites ou implicites, qui bloquent les processus de reconnaissance réciproque et interdisent les avancées vers un meilleur vivre ensemble.

C'est pour toutes ces exigences que les acteurs professionnels spécialisés dans le jeu des formes et des symboles sont précieux pour la société de liberté : ils sont générateurs de nouvelles références de valeurs pour faire humanité, ils en déplacent les frontières et en appellent à rediscuter les normes en vigueur. Par là, ils nourrissent de leur capacité l'espace public d'opportunités d'interactions entre les identités.

Ils ont un rôle, non de donneurs de leçons, mais d'apporteurs de ressources pour une plus grande capacité des autres personnes. Le projet culturel n'est donc pas une action de tout repos, il est toujours sur la brèche pour déplacer les stéréotypes. Pour être au centre de l'enjeu du vivre ensemble, il devient le moteur du grand pari de la politique publique pour accéder à plus de dignité des personnes : **celui de la créolisation du monde contre toutes les forces qui poussent aux replis identitaires.**

En trois mots, le projet culturel conduit alors à plus de liberté, plus de capacités, plus de responsabilité. Il respecte **l'approche ABDH : celle du développement humain à partir d'une Approche Basée sur les Droits de l'Homme** pour une société de liberté en route vers plus d'humanité où l'enjeu culturel pris comme travail délibératif collectif est condition de plus de dignité.

Cette référence à la dignité fait toujours sourire les juristes pragmatiques qui, à juste raison, font observer que le droit positif concerne surtout les services économiques et leurs échanges concurrentiels, mais pas vraiment la « dignité ». Il est vrai, je l'ai rappelé, que l'Union européenne a cerné les enjeux publics d'abord comme des enjeux « d'activités économiques » placées sous le contrôle de la logique concurrentielle.

Mais rien n'est perdu pour autant : si on lit bien la Directive « services », on repère qu'elle admet **la nécessité de services qui ne soient pas « économiques » (publics ou privés !)**. Elle reconnaît en particulier la pleine légitimité de services dont la finalité est de garantir le respect de la dignité des personnes. Dans la subtilité sémantique de la Commission et du Parlement européen, ces services ne sont pas « d'intérêt économique général » ; ils entrent dans une autre catégorie juridique : « **les services d'intérêt général** ».

En plus, la Directive nous dit qu'ils sont « **essentiels** » : « **Ces services sont essentiels pour garantir le droit fondamental à la dignité et à l'intégrité humaines et sont une manifestation des principes de cohésion sociale et de solidarité et ne devraient pas être affectés par la présente directive.** » Pas mal, non ! Fini le carcan de la souveraineté concurrentielle. Avec cette position nous découvrons que l'Union admet la nécessité de dispositifs de responsabilité publique qui, pour défendre la dignité des personnes, ne relèvent pas des règles du marché unique. Pour preuve, ce passage de la Directive « services » : « (17) La présente directive ne vise que les services fournis en échange d'une contrepartie économique. **Les services d'intérêt général ne sont pas couverts par la définition de l'article 50 du traité et ne relèvent donc pas du champ d'application de la présente directive.** »

Ainsi, en cherchant bien dans le système formel de la démocratie européenne, nous avons à notre disposition, à la fois le principe de la dignité (article 2 du Traité) et maintenant le dispositif réglementaire des « services d'intérêt général », mobilisable en particulier pour les projets publics de défense de la dignité des personnes.

Victoire pour les projets culturels de dignité.

Malheureusement, dans la pratique de l'Union, ces services « essentiels » de dignité sont, pour l'instant, très limités. Ils sont réservés aux personnes qui ne peuvent pas affronter la dure loi

concurrentielle du marché du travail !²⁰ Mais cette réduction de la politique de dignité aux seuls exclus du monde de la marchandise n'est pas l'application d'un principe, seulement un découpage de fait. Je conclurai donc que l'enjeu culturel politique devrait être d'exiger la négociation sur les contours des Services d'Intérêt Général pour que l'Union admette que les projets culturels puissent en faire partie, au nom de leur contribution à la dignité des personnes, même celles qui ne sont pas exclues du marché du travail !²¹

Beaucoup d'autres professionnels concernés par les relations de personnes sont engagés dans cette revendication. Il serait bon de se rapprocher d'eux ! Pour finir en ouvrant la discussion, je dirai que le développement de l'investissement public demande d'abord que les équipes culturelles puissent choisir leurs exigences.

Soit celles qui les situent comme offreurs de services culturels apportés à des consommateurs qui payent (ou ne payent pas) leur liberté individuelle et autonome de prendre plaisir à la consommation des produits de qualité consommés.

Soit celles des relations de reconnaissance de personnes à personnes, empruntant la voie du respect de la dignité²² et de la créolisation du monde et donc des « droits culturels » des personnes, au sens de la Déclaration de Fribourg.

C'est cette perspective de négociation que j'espère encore pouvoir faire partager aux responsables politiques pour construire une Europe un peu plus sensible aux enjeux culturels comme enjeux de plus d'Humanité.

²⁰ Point (27) de la directive : « La présente directive ne devrait pas couvrir les services sociaux dans les domaines du logement, de l'aide à l'enfance et de l'aide aux familles et aux personnes dans le besoin qui sont assurés par l'État au niveau national, régional ou local, par des prestataires mandatés par l'État ou par des associations caritatives reconnues comme telles par l'État avec pour objectif d'assister les personnes qui se trouvent de manière permanente ou temporaire dans une situation de besoin particulière en raison de l'insuffisance de leurs revenus familiaux, ou d'un manque total ou partiel d'indépendance et qui risquent d'être marginalisées. Ces services sont essentiels pour garantir le droit fondamental à la dignité et à l'intégrité humaines et sont une manifestation des principes de cohésion sociale et de solidarité et ne devraient pas être affectés par la présente directive. »

²¹ D'ailleurs l'article 24 de la Directive évoque la dignité à propos des relations professionnelles, pourquoi pas culturelles alors ? « 2. Les États membres veillent à ce que les communications commerciales faites par les professions réglementées respectent les règles professionnelles, conformes au droit communautaire, qui visent notamment l'indépendance, la dignité et l'intégrité de la profession... »

²² Même la notion « d'ordre public » fait référence aux enjeux de dignité : « (41) La notion d'« ordre public », telle qu'interprétée par la Cour de justice, recouvre la protection contre une menace réelle et suffisamment grave, affectant l'un des intérêts fondamentaux de la société, et peut comprendre, en particulier, les questions touchant à la dignité humaine, à la protection des mineurs et des adultes vulnérables et au bien-être des animaux. »

PAROLES D'HABITANTS

CHRISTOPHE PIRET, THÉÂTRE DE CHAMBRE-232U

Intervenants :

- Francis Peduzzi, directeur du Channel, Scène nationale de Calais
- Christophe Piret, directeur du Théâtre de chambre-232U à Aulnoye-Aymeries

Francis Peduzzi indique, en introduction, que si Christophe Piret a été invité à ces rencontres, c'est parce que cet artiste, au départ plutôt orienté vers le théâtre traditionnel, a progressivement, au fil de ses propositions, bifurqué vers d'autres formes, notamment l'espace public, avec le spectacle *Mariages* ; ou l'intégration de comédiens amateurs. Quel regard a-t-il porté sur sa profession pour s'intéresser à ces nouvelles formes ? Pourquoi ce « pas de côté » face à cette direction qu'il s'était tracée ? On peut faire le parallèle avec la réflexion, par exemple, du chorégraphe Philippe Jamet, qui a inventé ses *Portraits dansés* car il en avait assez de « danser pour toujours les mêmes 200 personnes du Théâtre de la Ville ». Est-ce une démarche semblable qui a mené Christophe Piret à s'intéresser à la participation d'amateurs et au contact avec la population ? Quand a été inauguré le lieu de Christophe Piret, les personnes invitées l'ont visité, mais sont aussi allées à la rencontre des habitants et des compagnies artistiques, dans le village, qui avaient participé au projet.

Christophe Piret présente son parcours. Il est originaire du Nord de la France, d'un arrondissement qui vivait de la sidérurgie. Il quitte sa région et, au départ, n'envisage pas d'y retourner. Il s'installe à Paris et poursuit un « parcours classique » d'acteur, puis d'assistant à la mise en scène. Après quelques années dans les institutions, se produit ce que cet artiste appelle une « révolution dans la tête ». Il se demande ce qu'il fait dans ce type de théâtre, n'y trouvant plus de nécessités et n'y rencontrant pas « l'essentiel » indispensable. C'est le début de sa tentative de réconciliation avec le territoire d'où il est issu. Il invite notamment sa famille à Paris pour qu'elle découvre le théâtre qu'il pratique mais elle ne comprend pas ce qu'elle voit. Le langage lui est complètement étranger et lointain. Pour Christophe Piret, cela démontre que les fils fondamentaux d'un dialogue avec l'autre sont coupés, même avec celui qui paraît le plus proche, alors même que les artistes et les acteurs culturels mettent au centre de leur discours la démocratie culturelle et qu'ils pensent savoir parler au monde.

Il rencontre ensuite le travail d'Armand Gatti, développe des projets en prison, etc. Il a, à ce moment, envie de réel, et en a assez de la « virtuosité de l'acteur ». Il pense d'abord d'arrêter son métier, puis revient, avec l'envie de faire un « travail différent », pas dans les théâtres mais dans les usines, les « lieux de sueur ouvrière », d'être « au cœur des choses » afin de tenter de réinstaurer le dialogue avec le monde d'où il est issu. Progressivement s'opère un glissement du théâtre classique vers les arts de la rue. Il est alors questionné par ces deux milieux : celui d'où il vient, qui lui demande où il va et pourquoi il y va, et celui où il va, qui lui demande d'où il vient...

Pour Christophe Piret, la question de la culture associée au monde du travail a disparu avec l'affaiblissement du Parti Communiste. Son père était ouvrier, voulait devenir ingénieur et le devint finalement à plus de 45 ans. Une fracture se produit pour l'artiste lorsqu'il passe des cités ouvrières aux maisons d'ingénieurs. Il est rejeté par ses camarades, qui le considèrent comme « un traître ». Il est rejeté par les autres enfants d'ingénieurs qui le considèrent comme « un prolo ». Pour Christophe Piret, on retrouve cette même fracture entre arts de la rue et théâtre traditionnel. Lui-même a ressenti l'envie d'interroger le monde industriel pour essayer de soigner cette « fracture ». En outre, cela lui paraît étrange de faire une création qui ne transpire en rien la singularité de l'endroit où elle s'est construite. Comme si le lieu n'avait aucune importance. Une espèce de culture hors sol...

Quand se pose la question du retour dans sa région d'origine, il préfère s'installer dans une friche industrielle. La construction de son lieu n'a pas été facile. Les élus « adorent le bâti », et construisent des théâtres sans qu'il y ait « d'ouvriers » pour les faire vivre. On bâtit souvent autour du vide. Pour lui, il s'agissait de « construire une usine autour d'un travail », de construire un outil de travail qui « ressemble à sa main ». Autour du lieu, il y a une cité ouvrière et des jardins cheminots. Il décide, en parallèle de la construction, d'aller en même temps à la rencontre du voisinage. C'est étrange, selon lui, cette manière qu'ont les gens de la culture de parler des habitants, comme s'il s'agissait d'une autre espèce, car il se considère lui-même comme un habitant, un voisin.

De plus, dans cette petite ville en situation de crise, il n'y a pas forcément de légitimité à construire un lieu culturel. C'est important d'obtenir la légitimation de la part des ouvriers eux-mêmes, et des voisins, qui ont finalement construit le bâtiment avec lui. Sa structure travaille, de manière permanente, sur cette question du lien au voisinage. L'idée est que les artistes accueillis soient en

perméabilité permanente avec le voisinage, pour qu'ils sachent ce qui s'y passe, sans qu'ils soient pour autant tenus de s'en servir comme matière artistique.

Le monde ouvrier est de plus en plus raconté par « les autres », notamment du fait de l'utilisation de la parole comme matière artistique. Pour pousser plus loin l'idée de dialogue, il fallait inciter les gens à reprendre une part de la parole, et tenter d'ouvrir des espaces dans les maisons. Cela a demandé un travail préalable, avec la création de « parcours ». D'abord, un rendez-vous apéro est organisé dans le voisinage, puis Christophe Piret revient avec une forme d'écriture qui tente d'être au plus près de la réalité. Il la soumet aux habitants et, s'ils le souhaitent, ils peuvent « porter cette parole » lors de petits rendez-vous, avant les spectacles. La parole leur appartient alors en totalité et ils entrent aussi, de cette manière, en contact avec le spectateur. Il essaie ainsi de proposer des espaces de dialogues et d'inventions.

Francis Peduzzi, qui collabore depuis quelques années avec Christophe Piret, l'interroge. Qu'a-t-il découvert depuis qu'il travaille dans le Nord, quels sont les points communs et les différences dans l'acte de création artistique entre ce qu'il faisait à Chaillot, dans un centre dramatique, et dans les démarches qu'il entreprend aujourd'hui ?

Pour **Christophe Piret**, l'endroit dans lequel il est aujourd'hui est au centre de son travail et interroge tout le temps ses propres pratiques et ce qu'il raconte. Cela l'oblige à être au cœur de la vie et du réel. Le travail est mené au plus proche des êtres et de leur singularité et les artistes avec lesquels il collabore deviennent irremplaçables dans ces processus. Quand un artiste ne peut pas faire un spectacle, il ne peut pas le remplacer. Il s'agit de « traquer le sublime de l'ordinaire de l'être » alors que, selon lui, l'humanité est « assez monstrueuse ». Il arrive que certains voisins avec lesquels il travaille soient « moches, imbéciles, et politiquement infréquentables » mais c'est sa réalité de voisinage. Il faut donc travailler avec cela. Avec les artistes, il travaille aussi au plus proche de ce qu'ils sont. Il traque ainsi des petites choses qui le « réconcilient avec l'humanité ».

Selon lui, beaucoup d'hommes politiques adorent construire des équipements culturels, sans questionner sur le fond, la permanence artistique. Le développement de certaines structures amène paradoxalement un assèchement du territoire quant aux propositions artistiques et ne provoque pas l'installation d'équipes de création.

Fabien Jannelle prend la parole. Il avait assisté à la représentation de la boîte de *Moscou Translation*, dans le cadre du Focus Théâtre, à Maubeuge. Sans parler du processus d'élaboration, le processus de restitution au public était assez « conventionnel ». Comment s'articulent ces deux aspects ? S'agit-il d'une seule et même chose ?

Pour **Francis Peduzzi**, c'est tout l'intérêt de ce travail de se situer « entre-deux » : ces propositions sont posées de manière différente dans le processus de travail et dans la restitution. On voit qu'une part vient du théâtre de la convention, en parallèle avec des processus de travail singuliers.

Christophe Piret ajoute qu'il s'agit de questions qu'il se pose mais auxquelles il ne veut pas répondre. *Moscou Translation* intègre un processus qui s'appelle *Camping complet*, et cela prend tout son sens quand on l'intègre à ce processus et à ces rencontres. Il ne souhaite cependant pas s'interdire des espaces, même si, parfois, il y a des espaces où il n'aurait pas dû aller. Il se positionne plutôt avec des équipes et des manières de faire. D'autres gens ont construit des endroits intéressants, comme les Nouveaux Territoires de l'Art et il travaille, par exemple avec ArtFactories/Autresp'Arts, même s'ils ne se comprennent pas toujours. La « scénographie du dialogue » est aussi importante. Quand on se trouve au plus proche des gens, le corps existe à nouveau, pas comme sur une scène.

Michel Crespin remarque que, dans ce type de projet, la relation qui est établie avec l'Autre est depuis longtemps entrée dans l'objet final. Les artistes n'ont pas les mêmes critères de travail artistique que la « culture légitime », la « culture cultivée ».

Pour **Christophe Piret**, le processus de la relation avec le public est permanent et ne concerne pas la vente de l'œuvre. Il apprécie que l'espace attire les gens pour sa convivialité, et non forcément d'abord pour l'œuvre. Ce ne sont donc pas les mêmes critères d'évaluation. Les gens viennent parce qu'ils sont là, et ils voient la boîte *Moscou*. Cela provoque un choc, cela provoque du lien : comment quantifier cela ?

Selon **Francis Peduzzi**, cela pose la question de la détermination de l'œuvre par les modes de production. Il y a des choses à inventer en la matière. Le mode de production n'est pas sans effet sur le résultat. Comment produit-on de l'art aujourd'hui ? Se poser cette question ne signifie pas ériger une démarche en modèle, mais multiplier les expérimentations, l'invention étant nécessaire pour ne pas rester dans la conformation d'un modèle, même si un modèle s'avère être dominant.

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

ANNE GONON

Docteure en sciences de l'information et de la communication, Anne Gonon a soutenu en 2007 une thèse sur la fonction et la place du spectateur dans le théâtre de rue²³. Elle poursuit depuis ses travaux de recherche sur le public des arts de la rue et le spectateur hors les murs. En mai 2011, elle a publié *IN VIVO. Les figures du spectateur des arts de la rue*, aux éditions L'Entretiens qu'elle a présenté pendant la rencontre professionnelle. Anne Gonon a suivi les réflexions menées par le « groupe des six ». Elle est chargée des études et de la recherche à HorsLesMurs.

Anne Gonon s'intéresse, en tant que chercheuse, aux mots clés utilisés par les artistes et les programmateurs, notamment lorsqu'ils parlent du public. Trois mots clés se détachent : le public, le spectateur, l'habitant. Pourquoi dans le champ des arts de la rue en particulier ? Les arts de la rue constituent un prisme d'observation particulièrement pertinent pour aborder les questions du public et du spectateur. Les premiers artistes de rue, qui ne se définissaient pas en tant que tels, ont investi l'espace public et se sont inscrits dans une dynamique politique, dans un élan de rencontre avec l'autre. Cette démarche a été théorisée par Michel Crespin à travers de la notion de « public-population »²⁴, postulat selon lequel le fait de sortir dans l'espace public provoque une rencontre avec la population qui peut se transformer en un public. La notion de rencontre est fondatrice des arts de la rue, au même titre que la rue comme espace de représentation. Dans les années 80, le secteur se développe considérablement et se structure fortement autour des festivals. Petit à petit, les arts de la rue se constituent un public d'habitants qui se rendent tous les ans à ces manifestations. En un sens, les arts de la rue ont, eux aussi, leurs abonnés. Mais il y a aussi une foule dans la rue. Dans cette foule, qui est spectateur ? Méthodologiquement, c'est difficile à déterminer. Se mêlent ainsi dans les rues « la population », qui ne regarde pas forcément les spectacles, « la foule » qui se promène dans le festival, « le public » et « les spectateurs », en situation d'expérience.

La constitution d'un public ne doit pas être perçue comme un échec au regard de l'ambition initiale de rencontre avec la population. Elle représente une première forme de reconnaissance d'un mouvement artistique. Dans les grands festivals, la relation au public – aux publics devrait-on même dire – passe par l'instauration d'une billetterie, l'élaboration d'un programme complexe et, bientôt, l'apparition des problèmes de « surjauges ». Les arts de la rue attirent trop de monde ! Dans les années 90, le système de production et de diffusion se développe, ce qui est évidemment positif pour l'économie des compagnies qui se structurent et se professionnalisent. Cependant, on assiste en parallèle à un certain formatage, étroitement lié à la question du public. Il est difficile de savoir si cette logique de formatage vient des compagnies ou des festivals, mais le système s'entretient ; les festivals imposant des contraintes de diffusion, les artistes les intégrant, voire les anticipant. Un constat : la disparition de formes originelles des arts de la rue qui travaillaient en irruption dans l'espace public, au profit d'une prédominance de spectacles convoqués, facilitant la bonne organisation des festivals. Les arts de la rue sont alors passés d'une relation à la population à une relation au public. Depuis les années 2000, un certain nombre d'artistes et de programmateurs manifestent l'envie d'un retour à cette rencontre originelle aux « habitants ». Ces « projets culturels de territoires » sont co-portés par des artistes et des programmateurs, qui partagent ce souci.

Des questions plus globales concernant la relation au public dans l'espace public se posent. Un mythe de l'espace public suppose que les arts de la rue toucheraient tout le monde par principe, du fait de leur accessibilité et leur gratuité (qui reste la règle dans la plupart des manifestations). Ce mythe, entretenu par nombre d'artistes et de programmateurs, rejoint une conception très malrucienne de l'œuvre d'art, vecteur d'une révélation quasi magique. Or, aujourd'hui les artistes et les professionnels de la culture savent bien qu'il ne suffit pas de faire un spectacle dans la rue pour que la rencontre avec un public ait lieu. Les projets culturels de territoires, en plaçant la question de la médiation – parfois sous des formes imperceptibles ou, en tous cas, qui ne disent pas leur nom – activent cette

²³ *Ethnographie du spectateur. Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception*, thèse en sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Serge Chaumier, Université de Bourgogne, juin 2007

²⁴ Selon Michel Crespin (cité in CHAUDOIR Philippe, *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue, La ville en scènes*, Paris, l'Harmattan, 2000, p.66), le « public-population » spécifique de la pratique artistique du spectacle de rue est « par définition le public qui se trouve dans la rue, naturellement, qu'un spectacle s'y produise ou pas. Le public qui représente la plus large bande passante culturelle, sans distinction de connaissances, de rôle, de fonction, d'âge, de classe sociale. [...] Sa qualité première, le libre choix de passer, d'ignorer, de s'arrêter, de regarder, d'écouter, de participer, hors de toute convention ».

problématique de la relation au public hors les murs et de la nature du lien qui s'instaure entre une œuvre et ses spectateurs et, au-delà, entre un projet culturel et une population.

Anne Gonon explique ensuite pourquoi elle en est venue à s'intéresser au « *in vivo* ». L'expression signifie « au sein du vivant ». Ce terme, utilisé à l'origine dans la recherche scientifique, désigne les examens pratiqués sur des organismes vivants, par opposition au « *in vitro* ». C'est un clin d'œil et un contre-pied à l'expression « *in situ* ». La question des arts de la rue est très liée à celle du lieu de représentation, la dénomination « arts de la rue » étant elle-même porteuse du lieu où ils se déroulent. Cette focalisation sur le lieu est pourtant réductrice et sujette à débat dans la mesure où nombre de créations ne se déroulent pas dans la rue, en tous cas pas dans l'espace passant. Si la question du *in situ* est certes fondatrice historiquement, elle n'est pas seule constitutive des arts de la rue et, dans une certaine mesure, elle a perdu de son importance au fil du temps. L'enjeu, pour la chercheuse, est de souligner combien la relation au public, et plus précisément au spectateur, est centrale dans les créations de rue, et plus globalement hors les murs. L'expression *in vivo* permet de ramener la question de relation au public, au spectateur et à l'habitant sur le devant de la scène.

Retraçant la démarche qui a conduit à l'écriture de son ouvrage, **Anne Gonon** souligne qu'elle a mené sa recherche avec une « triple casquette » : chercheuse, professionnelle et spectatrice. Elle remarque que ses premières expériences en tant que spectatrice sont importantes dans son parcours. Ce fut *Bivouac*, de Générrik Vapeur, à Tours à la fin des années 80 et, surtout, *Les Tournées Fournel* de 26 000 couverts à Naucelle, dans le cadre du festival d'Aurillac en 2000. A partir de là, elle a eu envie de s'intéresser au *in vivo*, au mystère de l'expérience du spectateur, sur le terrain. Anne Gonon rappelle qu'être spectateur n'est pas une seule expérience de consommation, mais une rencontre de l'altérité et une confrontation avec la diversité. Le terme « confrontation » fait référence au déplacement que produit la rencontre avec un objet artistique, qui nous oblige à questionner notre propre identité et notre relation à l'autre. Le *in vivo* s'intéresse donc au temps suspendu de la réception du spectateur et aux effets induits *a posteriori*. Le « hors les murs » est un espace particulièrement intéressant pour observer la place et les réactions du spectateur car il permet à l'artiste d'agir sur différents paramètres, que la recherche en thèse a permis d'identifier : fonction, place dans la scénographie, la dramaturgie, la fiction (ou la non-fiction), etc. L'objet de la recherche est de comprendre quelle est cette place et cette fonction, comment elle est écrite, comment le spectateur réagit durant le « temps réel de la rencontre », c'est-à-dire les états qu'il traverse pendant son expérience, et ce qu'il en dit. Il s'agit de contribuer à une sociologie de la réception qui reste peu développée aujourd'hui, l'étude du spectateur étant étrangement souvent faite du point de vue du plateau, c'est-à-dire du point de l'artiste.

Le *in vivo* concerne aussi la relation à l'« habitant », terme élu par les artistes et les programmateurs pour parler des « gens qui vivent ici ». Souvent, les porteurs de projet vivent aussi sur le territoire sur lequel ils interviennent et ils y tiennent beaucoup. Ils travaillent sur leurs lieux de vie, avec des « voisins ». L'intervention culturelle dépasse alors largement la question du spectateur. Le projet, d'ailleurs, ne s'adresse pas nécessairement aux spectateurs et n'a pas pour objet d'en créer. On constate dans ce cas parfois une distinction assez nette entre l'action artistique et culturelle et la question du public. Il n'y a pas pour autant un rejet complet d'un modèle conventionnel puisque la plupart de ces projets développent aussi un travail de diffusion et rencontrent des spectateurs.

Anne Gonon remarque que beaucoup de pléonasmes ont été employés, au cours des interventions, pour parler de ces démarches. Des expressions comme les « vrais gens », la « vie réelle », l'« intimité privée », traduisent la volonté des acteurs d'être ancrés dans le réel, en opposition au « monde virtuel », représenté par la salle de spectacle. Cette relation au réel « chamboule tout » dans la relation au public et au spectateur, qui quelque part disparaît. On s'adresse à des habitants : il y a une volonté de travailler avec la réalité, qui fait écho à une volonté de lien avec un contexte. Cette question a souvent été évoquée dans le groupe de travail : qu'est-ce que le contexte ? La référence à l'art contextuel, en art contemporain, est très différente de l'utilisation du terme dans les arts de la rue. Dans ces propositions, la notion de territoire est liée à l'humain, à la population, au moins autant, si c'est davantage qu'à l'environnement physique. L'idée est d'intervenir sur des lieux de vie, d'« aller vers » au lieu de « faire venir à ». Par ailleurs, il s'agit de « faire avec » plutôt que « faire pour ». En conclusion, **Anne Gonon** remarque que la volonté de « faire avec » est ambiguë et qu'elle induit une série de questions qui mériteraient d'être creusées à l'avenir. Quelle est la réalité de l'implication des « habitants » ? Comment entrent-ils en interaction avec le processus artistique ? Jusqu'où ?

LA TRILOGIE GASTRONOME

MARC PICHELIN, COMPAGNIE OUIË DIRE

Intervenants :

- Marc Pichelin, phonographe, compagnie Ouïe Dire
- Fred Sancère, directeur de Derrière Le Hublot à Capdenac

Fred Sancère présente sa structure. Il dirige Derrière Le Hublot, située à Capdenac, une ville de 5000 habitants dans l'Aveyron et travaille essentiellement avec une trentaine de communes rurales. Depuis cinq ans, il travaille avec la compagnie Ouïe dire. Le projet a démarré à l'échelle d'un département, à cheval entre le Lot et l'Aveyron, puis s'est recentré petit à petit sur Capdenac. Ils étaient partis, à l'origine, pour une durée de trois ans, réunis par une envie de faire ensemble sans savoir d'où ils pouvaient partir. La question qui se posait était : comment travaille-t-on sur ce territoire? Natif de la région, Fred Sancère avait envie de travailler là, avec ses voisins. A l'origine, il avait de l'intérêt pour un projet phono-photographique de la compagnie Ouïe dire, avec l'édition de cartes postales sonores. L'idée de départ pouvait être un portrait sensible de Capdenac, laissant un objet qui pouvait exister à cet endroit.

Marc Pichelin raconte ensuite son parcours. Il a, quant à lui, une formation de compositeur, et a travaillé avec un groupe de recherche musicale, le GMEA (Centre National de Création Musicale à Albi). Son travail d'alors consistait essentiellement à rechercher des moyens, à analyser la formulation du Ministère pour la création de musiques pour des spectacles, puis à travailler en studio. Au final, cela consistait surtout à « agiter de la musique pour un public qui n'existait pas ». Comment faire de la musique contemporaine si on est déphasé par rapport au monde contemporain ?

Pour obtenir des financements du Conseil général, le Centre commence à s'intéresser au territoire. Le projet est une « géophonie », un travail sur des cantons (choisis aussi en fonction des élus qui expriment le besoin...) dans lesquels ils effectuent un collectage et invitent des compositeurs à « triturer » ces sons. Puis, une restitution a lieu sur la place du village, dans la plupart des cas sans compréhension aucune des habitants qui ont été « collectés ». Marc Pichelin réalise que, selon lui, le plus intéressant est, en fait, d'écouter les bandes avant qu'elles ne soient « détournées ». C'est la matière sonore porteuse de sens que se refusent à entendre les compositeurs, alors que les membres du GMEA développent l'envie de s'intéresser aux gens, au territoire.

Afin de développer ses propres projets, il crée Ouïe dire, en s'interrogeant sur ces sons. Il s'agit de savoir s'il faut demander aux gens de s'intéresser à la musique contemporaine ou s'il faut s'intéresser à eux et à la façon dont un artiste peut se positionner simplement pour inviter à partager des temps d'écoute. Il reprend à Alain Savouret²⁵ et Jean Pallandre le concept de « phonographie » : écrire avec le son, construire des images sonores. Il souhaite recréer des situations de création et de relation avec les personnes, avec de l'intérêt pour l'écoute. Il invente les cartes postales sonores. Le CD est utilisé non comme outil de reproduction mais comme support de création. Après quelques années de travail, il croise Fred Sancère, qui, lui, a une problématique de territoire, une relation à cet espace dans la création. Il ne dispose pas de lieu de diffusion : la carte postale sonore est un support qui permet de montrer les choses autrement qu'avec un spectacle. Il y a de l'intérêt pour le réel, l'écoute d'un univers, d'un lieu, d'une activité et ce réel nourrit leur intérêt pour faire de la musique (et non l'inverse). Cela correspond plutôt à une « infusion » qu'à une « diffusion » sur ce territoire.

La proposition se construit autour de la gastronomie, entrée possible à Capdenac qui bénéficie d'une « identité culinaire ». Le projet s'appelle *La Trilogie Gastronome*, avec l'idée de faire tous les ans une carte postale sonore sur un sujet différent relatif à la gastronomie. Le processus y est aussi important que la réalisation du support. C'est un nouveau procédé de fabrication de l'œuvre. Pour la compagnie Ouïe dire, qui réunit des créateurs, il est intéressant de travailler avec un programmeur en capacité d'invention comme Fred Sancère, car la compagnie demande au programmeur d'être en relation avec elle et avec les personnes qui participent à la création. L'opérateur invente, avec la compagnie, la manière de présenter le travail.

Fred Sancère souligne que Derrière Le Hublot n'a pas de lieu. C'était un accident au départ, cela est pleinement revendiqué aujourd'hui et cela permet d'inventer les lieux de la rencontre et de la diffusion, ce qui est indispensable pour une démarche comme *La Trilogie Gastronome*. Autre accident, il y a quinze ans, au début de Derrière Le Hublot, Fred Sancère a pensé faire du théâtre de rue. Cependant, les gens de Capdenac, situé à côté d'Aurillac, n'étaient pas d'accord. Pour continuer à

²⁵ Compositeur, pianiste, et chef d'orchestre français, dans le domaine de la musique expérimentale.

travailler à cet endroit, avec ces gens, ils ont dû ainsi inventer chaque fois, chez eux et dans les lieux de la production, des moments de rencontre.

Dans *La Trilogie Gastronomique*, la thématique abordée est l'estofinade, plat typique de ce coin de la vallée du Lot, à base de poisson des mers du Nord... Étonnant alors que la région est très éloignée de la mer ! C'est qu'au-dessus de Capdenac, il y a le Bassin Houiller de Decazeville. Le minerai de fer et de charbon remontait autrefois par voie d'eau depuis le Lot jusqu'à la Garonne, dans l'estuaire de la Gironde, puis revenait vers Capdenac avec des denrées dont le poisson séché. C'est l'histoire ouvrière de ce territoire qui a créé ce plat, mélangé ensuite avec les produits locaux (pomme de terre, ail, huile de noix). Les moments de restitution ont d'ailleurs eu lieu en mangeant, là où se mange l'estofinade, chez les restaurateurs.

La deuxième étape, *Cochonnailles*, concerne l'élevage et la transformation du cochon sur le Lot et l'Aveyron, familial, artisanal, ou semi-industriel. La compagnie et Fred Sancère sont partis découvrir l'ensemble de ces lieux. Pour les premières fois, artistes et programmeurs s'y sont rendus ensemble. C'est une manière de partager quelque chose et d'aller à la rencontre du territoire - et non de seulement se contenter d'y développer un projet. Au cours de ces visites, il y a des prises de son et d'images mais aussi des discussions sur le pourquoi de *La Trilogie Gastronomique* et ses fondements. Pour la seconde étape, ils sont retournés dans chacun des lieux (charcuterie familiale, ferme auberge, lycée agricole etc.) pour des restitutions, avec une exposition du travail phono-photographique.

Marc Pichelin rappelle qu'il ne fait pas un travail de travailleur social, il reste musicien et fait une proposition artistique, même si le terrain n'est pas celui de la culture telle qu'elle est présentée habituellement. L'échange se fait autour de l'écoute, du regard et de la dégustation : *La Trilogie Gastronomique* interroge trois sens avec trois volets. Pour *Cochonnailles*, la pièce phonographique a été projetée diffusée dans des espaces choisis avec les personnes qui y ont participé. Une exposition photographique en rapport avec le travail a été installée. Durant le même temps de restitution, trois producteurs, avec qui le projet s'est réalisé, proposaient une dégustation.

« Faire avec », c'est déjà faire avec l'opérateur, avec sa structure, ses spécificités, ses obligations et ses problématiques. La question est de savoir comment on invente ensemble. Pour cela, il y a beaucoup de discussions, parfois avec des frottements car chacun tire vers son idée, le projet de territoire pour l'opérateur, la proposition artistique pour l'artiste. Il y a aussi un travail avec les personnes qui vivent à Capdenac. Quand se fait l'enregistrement, c'est déjà de la musique, la prise de son est active. C'est la raison pour laquelle Marc Pichelin n'aime pas le mot « collectage », il fabrique une image sonore. Cette fabrication se produit en interaction avec des gens qui sont en train de faire quelque chose.

Ces projets culturels sont d'habitude fragmentés : il y a la création de l'artiste, l'opérateur qui choisit de la diffuser et le travail de médiation. Dans *La Trilogie Gastronomique*, ils portent ensemble ces trois aspects à la fois, à un instant « t ».

Pour conclure, **Fred Sancère** précise qu'au départ, ils avaient imaginé diffuser ce projet pendant leur festival ou en saison, dans un format relativement classique et conventionnel. Lorsqu'ils ont fait des essais dans ce cadre, les personnes avec lesquelles le projet s'était monté n'étaient pas forcément présentes, mais d'autres spectateurs sont venus. Un jour où ils ont fait écouter au charcutier de Capdenac le bruit de sa femme coupant le jambon, celui-ci en a eu les larmes aux yeux. Cela les a beaucoup émus et ils ont réalisé que le projet ne devait pas être présenté en festival ou saison, mais directement chez les gens. *La Trilogie Gastronomique* ne fonctionne pas dans d'autres contextes. En dehors de ces temps, cela a toujours été un échec. Ce qui a fait entrer dans cette démarche, c'était, à l'origine, la trace, le CD, qu'ils n'arrivent pas à diffuser. Aujourd'hui, si le projet continue, c'est surtout pour l'intérêt du processus.

Question :

Cette expérience a-t-elle changé votre manière de considérer ce que veut dire être artiste ou créateur ?

Pour **Marc Pichelin**, s'intéresser aux autres, c'est s'intéresser à soi, à la relation que l'on a avec le monde. Le cinéaste Johan Van der Keuken dit qu'il ne s'intéresse pas simplement au réel mais aussi à sa place en relation avec le réel. Être en relation avec le réel, c'est la réalité de l'artiste et comment il se positionne par rapport au monde qui l'entoure, comment il le partage avec d'autres.

Question - Jean-Michel Lucas :

A Newcastle, il y a 15 musées, de grosses institutions, qui reçoivent 1,5 millions de visiteurs. La politique publique a confié à ces 15 musées la mission de permettre aux personnes de mieux situer leur place au monde, de mieux définir leur identité, pour plus de respect pour eux, et plus de respect pour les autres. Cette mission définit une manière de travailler, c'est un accrochage très fort, une nouvelle manière de définir sa place de professionnel.

Fred Sancère précise que le troisième projet sera *Potages et potagers* sur les jardins ouvriers de Capdenac. Les cartes postales seront diffusées dans chacun des foyers de Capdenac, en même temps que les vœux pour 2012 de la Ville. Pour clore le projet, le portrait sensible du territoire sera donc chez chacun des habitants de la ville en 2012.

PARTICIPATION, RESPONSABILITÉ, ÉTHIQUE : COMMENT LES POLITIQUES CULTURELLES PEUVENT-ELLES INTÉGRER CES NOUVELLES EXIGENCES CITOYENNES ?

LAURE ORTIZ

Laure Ortiz est juriste, ancienne directrice de l'Institut d'Etudes Politiques de Toulouse, aujourd'hui professeur de sciences politiques. Son intervention a fait l'objet d'une transcription, qu'elle a corrigée.

Qu'est-ce qu'une politique publique ? C'est une manière de formuler des problèmes et des causes pour fabriquer du politique. Parler de participation, de responsabilité et d'éthique, c'est être dans des processus de la fabrique du politique, qui prennent sens dans un ensemble conceptuel. Cet ensemble peut recevoir des énoncés très divers, mais parmi ces énoncés, il y a des énoncés juridiques.

La participation et la responsabilité éthique ne sont pas uniquement des exigences citoyennes : ce sont aussi des normes juridiques, posées au niveau international. La culture politique française rend impossible la digestion de la question de la participation citoyenne, donc ces normes viennent d'abord d'ailleurs (même si, dans les processus d'élaboration internationaux, la France a pu jouer un rôle considérable).

La Déclaration Universelle de l'Unesco sur la diversité culturelle de 2001²⁶ dit que la diversité culturelle est un patrimoine commun de l'humanité et proclame les droits culturels comme partie intégrante des droits fondamentaux. Cette déclaration est montée d'un cran dans la hiérarchie des normes juridiques avec l'adoption de la convention de 2005 de l'Unesco sur la protection et la promotion de la diversité, à laquelle la France et l'Union Européenne ont adhéré. C'est un engagement de l'Etat et de l'UE, qui a repris les définitions et les dispositifs énoncés par cette convention dans le cadre des agendas européens. Les collectivités territoriales se sont aussi engagées, avec les agendas 21 pour la Culture. L'agenda 21 pour la Culture, c'est l'introduction d'un volet culturel à un programme sur le développement durable créé dans le cadre de l'ONU, au sommet de Rio de 1992²⁷. Ce sommet est la matrice d'un nouveau référentiel international qui prône la participation citoyenne, la démocratie participative. En France, il y a eu une lenteur de l'impact, qui s'est concrétisé seulement ces dernières années. Depuis les années 2000, il se produit une réaction en chaîne dans le droit et on assiste à la concrétisation de ces notions qui prennent sens.

La Directive « services » de l'Union Européenne est l'accomplissement du référentiel européen du principe de libre concurrence : il y a des producteurs, des consommateurs et des autorités publiques qui doivent intervenir le moins possible. C'est une menace qui pèse sur les activités culturelles. Il y a donc une boîte (un référentiel) dans laquelle des dispositifs sont en contradiction les uns avec les autres. Les énoncés juridiques sont en fait des énoncés dynamiques, qui donnent lieu à des interprétations. En droit, il y a une négociation permanente de la signification que l'on donne aux textes. Il est nécessaire d'intervenir pour préciser le sens que l'on veut donner et proposer des interprétations, fomenteur un débat public dans lequel on va préciser le sens des notions « droits culturels », « diversité culturelle », etc. Un des éléments les plus importants dans ce référentiel, et celui sur lequel il faut travailler, c'est la notion de droits culturels comme composante de la dignité humaine et celle du pluralisme culturel comme réponse politique à la diversité culturelle. La culture est une composante de l'identité, mais c'est aussi un champ de combat d'identités qui s'affrontent. Pour continuer à fabriquer du politique, c'est-à-dire de la capacité à être ensemble, il faut faire dialoguer et révéler ces identités.

En préliminaire méthodologique, il faut sortir de la désillusion et du pessimisme qui rongent les commentateurs des politiques publiques de la culture. L'échec de la démocratisation culturelle est à mettre à distance. Il faut aussi sortir des certitudes, pour construire, non seulement une nouvelle politique de la culture, mais une nouvelle culture du politique. Pourquoi ? Comment ?

Comment la fabriquer ? Il y a une interaction entre la culture et la manière dont on l'aborde. Le pluralisme culturel implique de changer le processus de fabrication des politiques publiques. L'échec

²⁶ La déclaration est consultable sur le portail de l'Unesco (http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html).

²⁷ *Sommet Planète Terre*, Conférence des Nations Unies sur l'environnement et le développement, Rio de Janeiro, Brésil, 3-14 juin 1992. La déclaration est consultable sur le site de l'ONU (<http://www.un.org/french/events/rio92/rio-fp.htm>).

de la démocratisation culturelle est dû au fait que l'on a pensé pouvoir introduire un nouveau référentiel en laissant la « machine institutionnelle » à l'identique.

Construire cette nouvelle culture du politique n'est pas seulement l'affaire des artistes et du monde culturel. Ce qui est posé est notre capacité à démarrer un mouvement qui associe d'autres champs de la production et de l'expérimentation ainsi que le citoyen. Cela remet en évidence le lien entre art, culture et politique.

Changer de culture du politique suppose des tâtonnements. C'est d'abord remettre sur le métier la question de la diversité culturelle : les textes internationaux donnent l'impression qu'ils parlent surtout de diversité ethnique ! Il faut retravailler les questions de diversité culturelle, de démocratisation culturelle, de démocratie et des droits culturels. Pour les juristes, il s'agit de savoir comment interpréter et proposer la combinatoire entre la Directive « services » et les droits culturels de l'humanité, ce qui est très compliqué puisqu'il s'agit des droits des producteurs, des créateurs, des droits à l'expression, à la diffusion mais aussi des droits du « consommateur », du droit à bénéficier d'une diversité de choix. Il faut éviter que cette prise en compte se résolve par une juxtaposition des arts et une communautarisation de l'espace public. La diversité, c'est donc créer l'interculturalité et le dialogue.

Cela suppose d'accepter le vertige de la démesure. Les principaux constats d'échec de la démocratisation culturelle disent que l'on est entré, avec Lang, dans une sorte de nivellement (tout est culturel), un relativisme antinomique avec l'esthétique et l'éthique. On se sert de cette critique du relativisme pour redéfinir des politiques publiques dont l'objet serait plus raisonnablement de faire que les œuvres soient accessibles au plus grand nombre. On revient en cela au projet de Malraux de démocratisation. Cet échec n'en est cependant pas un. La diversité culturelle menaçait en fait de décomposer le modèle étatique d'administration de la culture, avec un système paradoxal qui prônait la démocratisation tout en produisant une hiérarchie au nom de l'excellence²⁸. Le pluralisme implique de remettre en question l'expertise culturelle. Aujourd'hui, la fragmentation, la spécialisation, la sectorisation, l'officialisation font partie de ce système, totalement inadéquat à l'ouverture à la diversité culturelle. Il faut donc mettre à distance cet échec et remettre sur le métier la question de la diversité.

Il y a une dimension politique dans ce projet : la culture est extrêmement paradoxale, décrite dans les textes comme « acte de rassemblement » (opposé à l'art comme « acte de création »), elle est devenue, dans un contexte d'affrontements identitaires, un lieu de combat. Sous le concept de diversité culturelle, il y a en jeu la remise en question des représentations identitaires individuelles et collectives. Par conséquent, la culture est aussi ce qui sépare. La culture intervient dans l'assignation des places de chacun sur l'échiquier social et politique. La question des territoires est centrale, puisque que ce sont sur les territoires locaux que se centralisent les affrontements identitaires. Les travaux d'Alain Tarrus, en sociologie urbaine, montrent comment les territoires sont des « mille-feuilles » où, à chaque strate, s'organisent des groupes selon des codes et des pratiques dont les autres ne soupçonnent même pas l'existence. L'identité de territoire est de plus en plus opaque, ce qui crée du malaise.

Dans les projets présentés ici, les actions culturelles mettent à jour des représentations possibles d'un espace, des niveaux de fonctionnement, réels et imaginaires, du territoire, révélant l'épaisseur et la texture de ces environnements. L'important est ainsi de voir comment on peut convoquer l'art et la culture dans la compréhension de ces espaces et de cette réalité nouvelle de nos territoires.

La diversité culturelle est en fait le symptôme d'une double crise : celle des politiques publiques de la culture mais, avant tout, celle de l'effondrement du mythe républicain. Dans le pluralisme culturel, il s'agit d'accompagner et de précipiter l'effondrement de ce principe d'unité porté de façon paroxystique en terme d'uniformité, d'unité culturelle de langue, d'esprit, de religion, de goûts, posé comme un « déjà là » alors qu'il fut imposé avec violence par l'Etat, depuis Villers-Cotterêts jusqu'à la loi sur la Burqa. Aujourd'hui, on est dans un raidissement extrêmement fort des cultures. La matrice de notre mythologie politique républicaine, pétrie dans les principes d'unité et de démocratie représentative (traduction politique d'une conception à la fois unitaire et abstraite de l'espace politique) ne permet pas la participation citoyenne.

Cependant, il reste une question éthique : comment fabriquer une communauté avec cette diversité ? La notion d'universalité se joue dans la question de la diversité. Il ne s'agit pas de substituer mais de tâtonner, chercher, expérimenter. Il est nécessaire, de plus, de mettre ensemble, dans cette question de l'expérimentation, les sciences et les arts. Dans ce flou, le regard de l'artiste est important car il dévoile l'invisible et exprime la pluralité des mondes sans tisser du discours.

Cette question du tâtonnement se pose aussi dans le droit. La globalisation est en train de faire éclater toutes nos catégories. Comment refonder un droit qui fait sens ? Cela suppose de travailler

²⁸ Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2010

avec du flou, des principes directeurs et donc d'avoir un regard qui sorte de la rationalité cartésienne. Bruno Latour, dans son projet « Les arts politiques »²⁹, affirme que quand le corps politique ne sait plus formuler des questions, il faut se tourner vers ceux qui savent les renouveler. Il ajoute qu'il faut apprendre à composer le multiple en s'affranchissant de notre habitude de la continuité et en laissant ouvertes les questions. Il faudrait donc créer des lieux où se discutent et se confrontent davantage ces représentations de la société, avec cependant une mise à distance, car une représentation est toujours un voile mis une réalité, révélant et occultant à la fois (Ernst Cassirer).

C'est un projet politique global qui ne peut être porté uniquement par les acteurs culturels. Alors, comment fait-on ? Lorsque l'on se fixe un horizon, une utopie, au sens d'Ernst Bloch, c'est-à-dire un paradigme pour l'action, c'est la démarche qui va faire sens. Il s'agit ainsi de réinventer cette fabrique avec deux mots d'ordre : « pluralité » et « plasticité », des lieux, des territoires, des processus, des formes. C'est l'invention d'un art de la décision. Les territoires, ce sont les espaces institués : les collectivités locales, qui jouent et joueront un rôle de plus en plus fort, et qui sont, de plus, des lieux de cristallisation des tensions et des espaces culturellement inventés. Actuellement, la politique reconfigure perpétuellement de nouveaux espaces : il faut donc réinventer à chaque fois une identité culturelle. Nous sommes dans un mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation. Le territoire est devenu évanescent, en redéfinition permanente et la culture est toujours convoquée. Il est donc plus que jamais pertinent de travailler sur un territoire et sur la manière dont il se construit. C'est là que se jouent les phénomènes de domination, d'exclusion, d'inclusion. Le territoire est la condition *sine qua non* de la démocratie mais aussi sa limite (il pose le débat exclusion/inclusion). Il existe ainsi des manières de mettre en scène les espaces, comme le montre, par exemple, Espace Mobile à Montréal³⁰.

L'Etat a aussi un rôle à jouer dans le soutien à la culture, mais différemment d'aujourd'hui. Le modèle français de politique publique est actuellement fondé sur la concentration de l'expertise technique, légitime, d'un Etat qui contrôle l'agenda, fabrique l'élite culturelle. Cela concerne le ministère de la Culture mais aussi tout un réseau de personnes qui tiennent les institutions culturelles et sont les « bras armés » d'une certaine forme de politique revue à la baisse, exécutants de la Révision Générale des Politiques Publiques (RGPP), « managers culturels ».

Comment faire mouvement ou débat public sur le questionnement de la pluralité ? Le décloisonnement des disciplines paraît urgent, entre arts et sciences, mais aussi entre sciences et sciences. On peut prendre en exemple les « cultural studies » et l'analyse des politiques publiques, qui ne se rencontrent absolument pas. Les « cultural studies », nées dans les années 60 à Birmingham, étudient comment les classes populaires résistent et rusent face à l'ordre politique dominant et à la culture légitime. Sont issues de ces études une série d'attention à des micros objets (roman photo, publicité, médias) et à des pratiques qui apparaissent comme non culturelles, mais qui sont détournées, investies (Eric Neveu). Il y aurait matière ici à rouvrir un champ, ne serait-ce que par rapport à la compréhension de ce que signifie la culture.

La participation citoyenne est aujourd'hui un vecteur de la mise à distance du pouvoir des experts. Dans les années 70, 80 et 90 est monté un pouvoir de l'expertise contraire à la démocratie. Le travail mené sur le front de l'environnement a reposé différemment ces questionnements, en invitant le profane dans les processus de délibération. Pourtant, une vraie démocratie est celle qui expérimente l'association du politique et du citoyen. Pour permettre le pluralisme, il existe déjà une importante « boîte à outil de la participation ». L'important est d'ouvrir la « boîte noire de la participation » : demander que l'on participe mais aussi que l'on fasse entrer les mécanismes de la participation, la sélection, le jeu, la coopération des participants dans l'analyse et l'évaluation. Il s'agit donc de créer des instances de participation ou de délibération. La participation concerne les différentes étapes du processus de décision : la formulation du choix, le suivi de l'exécution, l'évaluation et le contrôle. Elle se joue sur le mode de la consultation ou de la décision, dans des espaces qui doivent être pluriels, pluralistes, associés à une diversité de légitimités, et il y a aussi une nécessité d'alternance. Nous sommes dans un jeu de course permanente entre l'institué et l'instituant. Les commissions doivent être construites de manière à ce que cela change en permanence et que l'on interroge la présence de chacun. Il y a aussi une nécessité d'affronter la question de l'évaluation, y compris des formes de démocratie participative elles-mêmes, non comme une culture du résultat, mais comme une éthique et une responsabilité.

²⁹ Voir en ligne : <http://speap.sciences-po.fr/fr.php?item.1>

³⁰ En savoir plus : « L'exposition Espace mobile à la Galerie VOX, de Montréal : régénération esthétique de l'espace public aux marges du politique », Dossier : espaces urbains, espaces publics, paroles et interprétations des habitants, revue *Etude de communication*, 2008/1 (n°31), sur le site Cairn.info. (<http://www.cairn.info/revue-etudes-de-communication-2008-1-page-37.htm>)

Question :

Jusqu'à quel point les métiers de la culture sont-ils capables de repenser la question de l'expertise, de l'accepter ? Qui est actuellement dans cette démarche de partage de la question de l'expertise au-delà d'un cercle de personnes autorisées ?

Laure Ortiz :

L'environnement est entré dans la culture des élus, le droit a fait son effet. Il va falloir déclencher un réflexe pour que ce soit aussi le cas pour la culture, *via* les agendas. Dans le champ de l'écologie, on est sorti de l'idée qu'il y avait deux expertises légitimes : d'un côté l'expertise scientifique (la réalité des faits), de l'autre l'expertise de l'élu, investi du suffrage démocratique (les valeurs). On propose un troisième expert : le citoyen (l'acceptabilité sociale d'un phénomène). C'est un processus de légitimation de ce regard.

Question - Fabien Jannelle :

Quelle élaboration de nouvelles légitimités peut-on mettre en place pour décider ? Le politique n'est pas seulement dans l'arbitrage, mais dans la prise de décision. L'expertise enrichit aussi l'acte de décision, et il est nécessaire de prendre parfois des responsabilités. Il y a aussi l'acte citoyen qu'est l'élection...

Laure Ortiz :

Les politiques culturelles se singularisent par rapport aux autres politiques publiques. Dans les textes internationaux cités, il y a une re-légitimation de l'intervention de l'Etat, en rupture avec les autres politiques publiques. La démocratie participative est allée de pair avec une critique du monopole étatique de l'intérêt général. Cela accompagne un mouvement de privatisation. Les textes internationaux représentent en fait un droit de créance de la société sur l'Etat et une autorisation positive à faire en sorte que la diversité, la création et l'expression soient possibles. Il faut qu'il y ait un espace central de décision et de responsabilité : c'est l'autorité politique. L'art de la décision, c'est l'intelligence et le pluralisme introduits dans le processus de fabrication. On peut être respectueux de l'idée de la représentation, et penser que ces représentants ont une légitimité à décider en dernière instance, mais que l'on n'est plus dans une conception linéaire de la décision : il s'agit d'un processus avec des boucles de rétroaction. Introduire plus de pluralisme ne veut donc pas dire qu'il n'y aura plus de hiérarchie dans les légitimités.

Question :

Ce système suppose une collaboration entre différentes personnes et secteurs. Dans certains secteurs, la collaboration ne devient-elle pas impossible du fait de trop grandes différences entre ces univers ?

Laure Ortiz :

C'est une vraie question. Il faut tout de même faire en sorte que cela communique. L'objectif de la politique publique est avant tout la pacification des rapports sociaux. Aujourd'hui, on entre dans une sacralisation de chaque croyance et style de vie. Le risque est que tout le monde soit neutralisé par une injonction à ne jamais porter atteinte à l'autre. Le geste artistique est, en effet, de plus en plus menacé par les religions. Les arts sont en situation de faire jouer et se confronter, mais sur un mode ludique, quand le mode du discours peut devenir rapidement violent. Jusqu'où peut aller la collaboration ? C'est une question à laquelle on ne peut pas répondre, cela fait partie des choses qu'il faudrait expérimenter. Cependant, aujourd'hui, il faut aussi organiser et précipiter la fin du modèle républicain car il organise un dogme unitaire, qui fait que la seule place donnée est la convivialité avec l'étranger, alors qu'il s'agit aujourd'hui de penser autrement.

Question :

Si aujourd'hui l'idéal républicain n'existe plus, on se dirige vers une participation qui est une fiction. Les citoyens, lorsqu'ils participent, notamment dans le cadre des agendas 21, représentent toujours quelque chose, et non eux-mêmes. Se pose aussi le problème de l'identité, dont on a du mal à parler en France, quand dans le monde anglo-saxon identité et culture sont vraiment liées. Enfin, quand on fait des agendas 21 au niveau d'une collectivité locale, il y a effectivement des instances de participation pour décider entre les élus et les citoyens. Si le citoyen agit sur les mesures qui ont été prises, c'est pourtant l'Etat qui évalue la concertation.

Laure Ortiz :

C'est pour cela que nous devons rentrer dans la « boîte noire de la participation » et faire de la participation un vrai sujet. De plus, si la participation est une « fiction », le droit n'est d'ailleurs qu'un ensemble de fictions actives.

Question - Catherine Blondeau :

La mythologie unitaire et républicaine nous amène à penser l'identité en termes uniquement de racines, et non de perspectives. Or, si l'on fait référence aux « cultural studies », notamment à Homi

Bhabha et son étude de l'identité des migrants Indiens à Londres et des Turcs en Allemagne, on voit qu'il se produit en fait une hybridation. On est à la fois Turc, identité fantasmée, et Allemand. Notre identité à tous est largement fantasmée. L'estofinade n'est pas un élément très ancien et montre bien que l'identité aveyronnaise s'est construite. La fossilisation identitaire qu'impose la perspective républicaine est donc complètement en décalage avec le monde d'aujourd'hui.

Laure Ortiz :

En droit, il y a un principe de « production des tensions » : l'existence de principes contradictoires, en perpétuelle tension, est productive. Les textes internationaux sont, en effet, ambigus puisqu'ils définissent la culture comme « un ensemble de traits distinctifs d'un groupe social »... Cependant, quand l'Europe adhère à ce texte, elle est dans une perspective du brassage. La mise en concurrence est aussi une manière de faire circuler les personnes. Il y a un parti à tirer de l'ambition de l'UE de créer une identité européenne. On pourrait saisir l'identité européenne pour contrer les « tendances ethnicisantes » de la déclaration.

Question - Catherine Blondeau :

C'est important car la lecture univoque de la culture conduit aujourd'hui au débat absurde que l'on a sur l'identité nationale, qui semble inacceptable car il fonde l'identité française sur un folklore, avec un penchant réactionnaire. C'est une lecture très réduite de la notion d'identité, qui en fait une identité exclusive à une autre. Il y a un travail très important à faire là-dessus.

Jean-Michel Lucas :

L'identité, c'est la reconnaissance par l'autre, ce n'est pas lié à des « racines ». La question politique est : comment reconnaît-on l'autre ? On ne le reconnaît pas avec une carte d'identité, mais parce que les autres l'aiment, le respectent et l'estiment. Dire « identité », c'est donc être attentif à la manière dont se côtoient les êtres humains. Les professionnels ont la responsabilité d'affirmer la définition de culture qu'ils choisissent. La culture doit aller plus vers l'humanité. La question n'est pas la diversité mais de savoir, au cours de débats éthiques, si on va vers plus d'humanité. Les professionnels ont la responsabilité, aussi, d'organiser ces débats éthiques. C'est ce qui va se passer avec le Rocher de Palmer³¹ à Cenon. Ils vont constituer un comité éthique visant à évaluer si les valeurs portées font « plus d'humanité ». Ces questions sont posées au niveau international : il est possible de s'y investir et d'y amener ses considérations, par le Groupe de Fribourg, par exemple, qui a sorti de l'écriture diplomatique des conventions les rationalités. C'est grâce à un grand nombre de personnes investies que les Etats commenceront à prendre en compte la notion de droits culturels. Il s'agit de devenir partie prenante des droits culturels, d'accepter de contraindre sa liberté individuelle pour contribuer à une opération commune.

Laure Ortiz :

On aurait en effet tort d'attendre que l'on nous invite à participer. Au contraire, il s'agit de faire naître des initiatives civiles, européennes voire internationales, des comités d'éthique, à condition qu'ils s'appliquent à eux-mêmes le principe de la transparence, de l'éthique, de la responsabilité et de l'évaluation. Il faut s'approprier la participation sur le mode des mouvements sociaux.

³¹ Lieu culturel dédié aux cultures du monde, à Cenon (33) (<http://lerocherdepalmer.fr/>).